

Průhledy do poostravštělého světa

KE STYLU A POETICE HRUŠKOVY SBÍRKY *AUTA VJÍŽDĚJÍ DO LODÍ*

Jiří Jelínek 

Openings into an Ostravized world:

the style and poetics of Hruška's collection: *Cars are Embarking on Ships*

The study “Openings into an Ostravized World” examines the poetics and style of the poetry collection *Auta vjíždějí do lodí* (Cars Are Embarking on Ships), written by Czech poet Petr Hruška in 2007. Hruška's work is analysed using the line of thought and terminology borrowed from the concept of “faerie” or fairyland, a strange world which cannot be easily left once a mortal has wandered into it; in this case, Hruška's rendering of his hometown of Ostrava and of its surroundings is seen as such a universe. The study explores how the reader is pulled into the fictional universe through vivid colours, kept “magically imprisoned” by meals and drinks, made aware of where they are by seeing openings into other times and places, and, finally, how the world is made more profound and abstract through the usage of more universal names and sceneries.

Klíčová slova / Keywords

Auta vjíždějí do lodí — česká poezie — férie — fikční světy — Ostrava — Petr Hruška

Cars Are Embarking on Ships — Czech poetry — faerie — fictional worlds — Ostrava — Petr Hruška

Kontakt:

Univerzita Hradec Králové; jiri.jelinek.3@uhk.cz

Jiří Jelínek. „Průhledy do poostravštělého světa. Ke stylu a poetice Hruškovy sbírky *Auta vjíždějí do lodí*“; *Česká literatura* LXXII, č. 2, s. 160–184

<https://doi.org/10.51305/cl.2024.02.02>

I. Úvod

V samotném srdci uvažování nad básnickými texty zeje hluboký příkop. Miroslav Červenka ve *Fikčních světech lyriky* (2003) navrhl nahlížet rovněž na lyrické texty jako na texty konstruující svébytný fikční svět, ovšem jeho teorie mnoho horlivých zastánců nezískala. Naproti tomu Jonathan Culler, patrně nejvlivnější současný teoretik lyriky, vychází z pojetí básně jako události, básně vztahující se ke skutečnosti přímo, bez využití konceptu fikce či fikčního světa (CULLER 2020: 144).

I přes všechny skeptické námitky, které je možné vznášet proti snaze aplikovat fikčněsvětové postupy, je jisté, že zmíněný příkop není nepřekročitelný. V mnoha básnických textech totiž bývá svět v nějaké podobě skutečně zachycen; a leckdy právě on, se svými specifickými hranicemi, povahou a laděním, hraje při recepci básni rozhodující úlohu. Nabízí se myšlenka, že v takovém případě může být přínosné uvažovat nad tímto světem, jako by šlo o prostor, který se básnickým tvořením a básnickou recepcí otevírá a kterým je možné „putovat“ s důrazem na jeho materialitu a prostorovost.

Když Daniela Hodrová rozvíjela Lotmanovy úvahy o struktuře prostoru v literárním díle, povšimla si, že literární prostor (podobně jako prostor mytický) je sice založen na prostoru reálném, jde však o složitější, často nepřímý model, který zachycuje vztahy jak prostorové, tak neprostorové (HODROVÁ 1997: 14). Přestože podobné úvahy byly zamýšleny v první řadě pro narativní texty, je možné se pokusit vztáhnout je také na lyrickou poezii.

Následující studie se pokouší tuto možnost prakticky ověřit na sbírce *Auta vjíždějí do lodí* (2007). Petr Hruška byl zvolen nejen proto, že jde o jednoho z nejreflektovanějších českých básníků počátku 21. století, ale také proto, že otázky světa a jeho vymezení jsou u něj neobyčejně zřetelné, a to především v této knize, jež bývá někdy chápána jako zakončení první fáze básnickovy tvorby.¹

Vztah Hruškovy poezie k prostoru a prostorovosti byl nepřehlédnutelný od počátku autorovy tvorby. Ve studii, která vyšla po vydání prvních tří básnickových sbírek, zařadil Karel Piorecký jeho tvorbu mezi „interiérovou poezii“ spolu s texty Petra Borkovce, Pavla Kolmačky a Milana Děžinského. Všimá si vzájemného propojení prostoru a času, agresivity vnějšího prostoru a důrazu na obrazy interiérů „po nehodách“ a po úklidu. Existující, jsoucí se přitom zdá být jen to, co subjekt vidí a slyší (PIORECKÝ 2005: 4).

Ve zpětném pohledu se zdá, že *Auta vjíždějí do lodí* jsou v Hruškově poezii jedním z důležitých mezníků, ne-li zlomem zcela nejvýznamnějším. Zatímco

1 Prvními třemi sbírkami byly *Obývací nepokoje* (1995), *Měsíce* (1998) a *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002). Po sbírce *Auta vjíždějí do lodí* (2007) následovala *Darmata* (2012), *Nevlastní* (2017) a *Nikde není řečeno* (2019).

v prvních sbírkách byl intimním tvůrcem útulného prostoru, v této práci „vyhrkly na povrch cizota a holobyť světa“ (ŠTOLBA 2008: 22). Libor Magdoň v publikaci *V souřadnicích volnosti* uvedl, že sbírku „někteří interpreti chápou jako přechod k nové fázi autorovy tvorby“ a přerov identifikuje mimo jiné v posunu pozornosti směrem ven: „Kromě prostředí bytu, které hrálo takovou roli v předchozích Hruškových sbírkách, vzniká vzájemný, náhle nalezený vztah [ústřední dvojice] na cestách: v autě, na benzinových pumpách, ve veřejných čekárnách, bistrech“ (MAGDOŇ 2014: 254). Částečné opuštění interiérů lze vnímat jako počátek Hruškovy kosmopolizace, která směřuje až k prvkům světoběžnictví a sumerských hliněných destiček v *Nikde není řečeno* (2019) a pravděpodobně i dále.

Téměř kterýkoli text, který sbírku *Auta vjíždějí do lodí* komentuje, reflektuje význam místa a jeho působení na člověka, velmi často různými způsoby, poměrně často jsou však — pravděpodobně intuitivně — užívány právě výrazy jako *svět* či *kosmos*. Jan Štolba si povšiml určitého dvojsvětí, které by snad s nadsázkou bylo možné označit až za čepovské, když uvedl, že „básník průběžně odhaluje dva světy, připouští je k sobě, ať se perou. Jeden je svět již »dokončený«, a už tím dokonalý, zázračný a bájný svět našich tichých všedních prozření, svět, k němuž není co přidat, ani naši něhu a lásku ne: už v něm jsou. Druhý je svět cizí, řvoucí, nařvaný, hamizný, beztvaře přetékající, avšak dál se plní břemenem sebe sama“ (ŠTOLBA 2008: 23). Přestože jde o prostředí s mnoha venkovními motivy, hovoří se často o hranicích světa, které jako by z Hruškova Ostravska vytvářely ohromný interiér, jehož hranice jedince pevně svírají. V doprovodném textu antologie *Prchavé domovy* je Hruška označen za „básníka specifického privátního kosmu“ a „poctivého vnitřního exilu“ (HÝSEK — SWENEY 2010: 13) a u Magdoně narazíme na srovnání s Jiřousovou vězeňskou poezií, neboť „Hruškovo město je přece také svého druhu vězením“ (MAGDOŇ 2014: 257).

Úkolem následujících stran je pokusit se Hruškův fikční svět, který nazýváme „ostravskou férií“, popsat, zachytit jeho obrazové a textové parametry a doložit, proč je právě jeho konstrukce pro čtení sbírky klíčová. Koncept „ferie“ (Faerie) je slovní hříčkou se slovem „periferie“ — kterou Ostravsko je a současně není. Především byl ale zvolen s odkazem na „pohádkovou říši“, která do českého prostoru proniká ze světové populární literatury — není tedy míněna dramatická férie, nýbrž tajemný svět s vlastními zákonitostmi, kam může neopatrný smrtelník zabloudit a který je v různých podobách znám i z nejrůznějších folklorních děl, včetně českých pohádek a pověstí.

V angloamerickém prostředí je práce s tímto konceptem častější a objevuje se v různých kontextech.² Koncept poezie jako „sekundárního světa“,

2 Jmenovat lze například Kevina Paska, autora publikace *The Fairy Way of Writing* (Vilí či férický způsob psaní), jenž s odkazem na Addisonovy komentáře ke Spenserově

který je uspořádan logicky, ale často překvapivě až nebezpečně, se objevuje u W. H. Audena a jeho následovníků. Auden v tomto ohledu čerpá z úvah svého přítele, J. R. R. Tolkiena, jenž pracoval přímo s výrazem *Fairy* ve smyslu férie či říše skřítků ve své vlivné eseji „O pohádkách“.³ Auden tyto úvahy přenesl do úvah o básnictví: autor textu je podle jeho mínění především osobou, která „zvolí pravidla světa“, podle nichž je pak bezpodmínečně nutné se řídit (ARANA 2009: 148–150). Mytická či pohádková obraznost se pak v souvislosti s mytickými a pohádkovými pravidly již sama nabízí. Představa, že k lidskému světu těsně přiléhá jiný svět, do kterého je možné za specifických podmínek vstoupit, je samozřejmě obecně lidská a existuje napříč kulturami — stejně jako spojování tohoto fenoménu s básnictvím. Chceme-li se povznést nad spor o fikčnost, zmíněný na začátku studie, je možné obrátit se pro inspiraci k romantickým tvůrcům. Novalis ovšem sjednotil pohádkový svět s poetičností téměř absolutně v jednom ze svých aforismů: „Pohádka je kánon poezie. Všechno poetické musí být pohádkové“ (NOVALIS 1967: 83). Toto pojetí, Novalisem rozvíjené i v prózách,⁴ samozřejmě není možné bez dalšího naroubovat na moderní literárněvědné myšlení, může však sloužit jako jeho doplnění a metoda rozbití příliš dichotomického pojetí. Odpovědí na otázku, zda básník a čtenář vnímají poetický text jako fikci, nebo jako výpověď o skutečnosti, může být radikální útok stranou — a odpověď, že ji oba mohou vnímat (a často vnímají) jako zachycení „kouzelného světa“, jenž je lákavý a nebezpečný a přes svou kouzelnost vyjevuje „pravdu o realitě“ podobně jako mýtus či pohádka.⁵

Výraz *férie* volím v první řadě pro jeho úspornost a pro bohatost konotací a obraznosti, jež mohou být českému čtenáři známy právě z anglosaského

Královně víl hovoří o „férii poezie“ (Fairy land of Poetry) a nabízí vnímání „imaginativního způsobu psaní“ jako spojnice s „říší víl“ (PASK 2013: 77). Podobně inspirační pohled přináší Patricia Silva-McNeillová, když srovnává Yeatsovy a Pessoaovy texty a všimá si anglické „panteistické“ tradice básníka jako osoby, která je schopna rozluštit „tajný jazyk přírody“ a nasměřovat člověka do nadpřirozeného, férického světa „Jinde“ (SILVA-MCNEILL 2017: 13–16).

- 3 Český text s převodem konceptu poněkud zápasí: nejprve sice uvádí, že „Faerie je nebezpečná zem“ (TOLKIEN 2006: 131), později však toto označení střídá se spojením „říše víl“, nebo dokonce „čarovná říše“.
- 4 V *Modré květině* hovoří o „návratu lidstva do domova poezie“, básnické „rozplynutí ve zpěvu“. Poezie je zde samozřejmě míněna mnohem šířeji než pouhý „veršovaný text“ nebo i než „lyrický text“ a jde spíše o jakousi „plnost lidské existence“, volně srovnatelnou s Heideggerovým „básnickým bytlením člověka“, popřípadě dokonce o metafyzickou rajskou utopii.
- 5 Také Daniela Hodrová, která na otázku významu a vyznění textu nahlíží prostřednictvím analýzy prostoru, uvádí, že romantická poezie prostřednictvím konkrétního místa, hradu, „rekonstruuje pohádkový svět rytířství a ideálních lásek“ (HODROVÁ 1997: 32).

prostředí. Například přijetí pohoštění, kterým se člověk zavazuje nadpřirozenému prvku a o kterém bude ve studii řeč, se často objevuje také ve folkloru obecně, a to včetně českých pohádek, avšak obecněji, bez jednoznačného spojení s určitým místem. Naproti tomu fantastická keltská a anglosaská férie elfů je ve své imaginativnosti poměrně ustálená a svým založením dvojího světa, do něž je možné vstoupit a který je zvláštním zrcadlovým odrazem známých míst, se zdá k Hruškovu Ostravsku vhodně lícovat i vzhledem k užitým motivům putování, jídla či temné, zasněžené krajiny.

To samozřejmě neznamená, že by v interpretaci nebylo možné (a snad i snazší) užít některou z tradičních typologizací prvků založených například na čistě jazykové analýze, na obvyklejším chápání fikčních světů, či dokonce na vnímání poezie jako svědectví člověka. Volba neobvyklé, pro dílo velmi individuální perspektivy, k níž ovšem text sám vybízí, nicméně může na světlo vyvést dramata a napětí, která by čtenář jinak pocítoval jen podvědomě a nepřímou. Sám Červenka nakonec ve svých úvahách o sémiotickém rozboru uznal, že „nespokojen se strnulými klasifikacemi bude ve výstavbě díla hledat taková místa, kde se rozehrávají dynamická střetnutí sil, vymezují se významové prostory“ (ČERVENKA 1991: 260).

K zachycení světa má tedy napomoci práce se světem této básnické sbírky jako se světem dvojího založení — na jednu stranu jde o prostředek naplnění estetické funkce, na druhé straně je to ovšem také skutečná „druhá strana“ či „svět víl a skřítků“, kterou je možné číst prostřednictvím povědomí, které o tomto typu místa recipient má. Cílem tedy není vyčerpávající analýza nebo přehled motivů ve sbírce užitých, ale naopak nasvícení jednoho z aspektů, byť výrazného, za úmyslného ignorování většiny ostatních.

Studie vyjde z úvah nad užívanými přívlastky, které jsou předpokladem pro popis Hruškova světa; tento postup je volně inspirován Tolkienovým tvrzením, že férická imaginace a schopnost snění o světech vznikla díky vynálezu adjektiva: „Žádné zaříkadlo v zemi *Faerie* nemá větší moc“ (TOLKIEN 2006: 142–143). Dále prozkoumá důrazy kladené na jednotlivé části pohybu směrem do férie a v jejím rámci — tedy obrazy a strategie vstupu do světa, setrvávání v něm, uvědomování si jeho existence a jeho stupňování či akceleraci. Důraz na překračování hranic (či naopak jejich nepřekračování, a dokonce neschopnost je překročit) a neustálá snaha o uchopení či přehodnocení místa, ve kterém se člověk nachází, čerpá, opět volně, z pohledu Jurije Lotmana a Daniely Hodrové na významy přechodu mezi jednotlivými sémantickými poli (HODROVÁ 1997: 14–16).

Studie tedy bude věnovat pozornost tomu, jak je vytvořena představa „vstupu“ či „vtazeni“ dovnitř světa; do velké míry je zde zajišťována barvami a barevným symbolismem. Pokračovat bude motivy „setrvávání“ ve světě, které, v souladu s obrazy reálných férií z pověstí, zajišťuje konzumace nabízených potravin. Následovat bude analýza „uvědomování“ si světa, do

něž čtenář při čtení proniká, a to především díky „průhledům ven“, zejména směrem k exotice. Posledním tématem pak bude stupňování světa, který se především prostřednictvím pohybu oproštuje od hmotnosti a konkrétnosti, idealizuje se.

2. Horké neutuchající provizorium

Svět, který je ve sbírce předestřen a do kterého je recipient pozván, je světem domácím a v něčem důvěrně známým, současně však cizím a znepokojivým. Je plný „zvláštních obrazů nehostinnosti“ a „věci ve verších divně, všedně nesouhlasí, vytlačují se jedna s druhou“ (ŠTOLBA 2008: 22–23). Východiskem pro osvětlování těchto „pocitů ze světa“ (a následné úvahy nad světem samotným) může být zamyšlení, jak je těchto pocitů dosahováno na základní jazykové rovině.

Nahlédneme-li již do úvodních textů sbírky, rychle se vyjeví kontrast mezi temnotou věcí a míst a průzračností jejich vlastností. „Neznámé usilování lidí je temně krásné“ (HRUŠKA 2007: 5), zní první věta v úvodním lyrickém manifestu. Na počátku první veršované básně pak zaznívá: „žluté verše ne-sázených javorů | sahalo by hrabivě“ (IBID.: 10). Řečeno poněkud prozaicky, Hruškova sbírka je neobyčejně adjektivní a adverbialní, obsahuje velké množství příslovčí a přídavných jmen, které v podobě přívlastků dále rozvíjejí pojmenování pro věci. Někdy je důraz na kvalitu předmětů natolik silný, že se události nedějí věcem, nýbrž jejich vlastnostem — explicitně je to vyjádřeno ve verši „modrá barva košile těžkne“ (IBID.: 11).

V průběhu sbírky se dokonce objevují četné přívlastky, které na sebe strhávají pozornost svou přímou protikladností k výrazu, jež rozvíjí, nebo přinejmenším neobvyklostí dané vazby. V některých případech jde až o oxymóru, jako když je na počátku oddílu „Nocovina“ zmíněna „bezcitná laskavost barů a čekáren“ a o něco dále „lidé v noci, horké neutuchající provizorium“ (IBID.: 27). Ke konci sbírky se v básni „Oheň“ objevuje pasáž „jako něžný plevel | roste tu bledý oheň“ (IBID.: 62), kde zdánlivá protikladnost spočívá v negativních konotacích slova *plevel* v kontrapozici k jeho údajně něžné kvalitě.

Kromě očividných protikladů lze narazit také na méně nápadné přívlastky, které sice nevytvářejí sémantickou tenzi, ale prakticky znemožňují či znesnadňují, aby objekt fungoval způsobem, který je s ním obvykle spojován. V básni „Reliéf“ je řeč o zbytku sochy, na které zůstávají pouze lví tlapy rdousící býka, zbytek se odrolil — a následně je evokována představa hypotetického místa, „kde se potulují jen | ti beznozí lvi“ (IBID.: 50), tedy zvířata, jejichž ikonická nebezpečnost a majestát jsou ve skutečnosti nulové. Podobně působí, když text „Zatímco jsme v kuchyni“ mluví o „počmárané kapli“ (IBID.: 12), tedy o sakrálním objektu, jehož honosnost a posvátnost je přizemní vlastností značně narušena.

Tato místa by bylo jistě možné číst také jako zpochybňování či dekonstrukci zachycených objektů, či dokonce jako až březinovskými mystické hledání „unikajícího“ významu v napětí mezi dvěma póly oxymóra (VOJVODÍK 2004: 102). Zdá se nicméně, že v případě Hruškových přívlastků nejde o příliš vyvážené zrcadlení a dochází spíše k naplnění imaginativního či kouzelně imaginativního potenciálu přívlastků (zejména v podobě adjektiv), jak o nich hovořil Tolkien. Sama početnost přívlastků pak odhaluje význam druhotného upřesnění pro konstrukci „ostravské férie“, jež je nakonec také „druhotným světem“. Často totiž příliš nezáleží na tom, která věc je zachycena, ale jaká je jí přidělena vlastnost. U takzvané laskavosti čekáren je nakonec klíčové, že jsou bezcitné, na remízu za garážemi neroste ani tak plevel, jako něco něžného a podobně. Tuto úvahu lze pak vztáhnout na celou férii: není důležité, že jde o svět věcí, a není podstatné, že jde konkrétně o Ostravu s okolím — fikční svět totiž, alespoň ve vyznění Hruškových básní, neodpovídá realitě založené na jsoucnosti, je světem zdání a světem vlastností, jež žijí samy o sobě.

Jistě není náhodou, že, jak bylo zmíněno výše, netěží „modrá košile“, nýbrž „modrá barva košile“, jako by vlastnost byla v rámci konstrukce světa snadno oddělitelná od substance a funkční zcela mimo ni. Toto zpředměťování vlastnosti je tematizováno také v nepojmenovaném prozaickém úvodu do oddílu „Neznámé úsilí“, kde se uvádí, že „vylitá barva na dlažbě ztuhla ve vlastní předmět“ (HRUŠKA 2007: 55).

Některá spojení upozorňují na nesamozřejmost určitých automatismů a ukazují ostravský svět jako místo, kde platí předpoklady zcela jiné. Jsou-li například zmíněny „nesázené javory“ (IBID.: 12), znamená to, že zachycené stromy rostou na svém místě náhodou, působením přírody, nikoli působením arbitrárního lidského plánu. Svět je vykreslován jako místo, které si prošlo kulturní a kultivační revolucí a návrat k předchozí přirozenosti a „nevinnosti“ již není možný. Javory snad kdysi rostly tam, kam jejich semena náhodou dolétla a uchytila se. Následovalo však období usilovného plánování a vysazování, které z Ostravska mělo učinit utopický nový svět, a i když od té doby lidské sevření přírody poněkud povolilo, stejně je stále nutné zmiňovat, že javory jsou nesázené. Význam přívlastku tedy nespočívá v tom, co označuje, ale v tom, že je vůbec pocítováno jako nutné jej využít.

V některých případech se epiteton jeví poměrně konvenčně a teprve z následného textu vyplyne, že může být míněn i nesamozřejmý význam daného spojení. V básni „Partyzánské náměstí“ jsou zmíněny „opilecké parčíky“ (IBID.: 31) a na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o místa, kde tráví čas opilci. V dalším verši nicméně následuje upřesnění „v nichž se poplávají tlupy stromů“, a je proto jasné, že možnou a pravděpodobnou interpretací není lidská opilost, nýbrž podroušenost přítomné vegetace.

Často se lze setkat také s přívlastky, které podobu světa a dění v něm hodnotí na ose etické a estetické. V básni „Zatímco jsme v kuchyni“ se objevuje

spojení „nádherný kouř od úst“ (IBID.: 12), v přímém protikladu stojí tvrzení, že „nehezky sněžilo“ (IBID.: 37) v textu „Krupkovitý sníh“.

Pozitivně nabitá přídavná jména jsou téměř vždy spojena s produkty lidské činnosti, jak metabolickými, tak řemeslnými. Kromě zmíněného „nádherného kouře od úst“ se tak hovoří o filmu „o jakési nádherné vile“ (IBID.: 29) v básni „Vila“ nebo o „parádním ručníku“ (IBID.: 47) v básni „Stěhovák“. Proti tomu stojí neživá struktura světa, která je, jak bude ještě rozvedeno dále, úzce spojená se světlem a bílou barvou a která se pojí se slovy popisujícími negativní jevy či přinejmenším nebezpečí. Kromě zmíněného „nehezského sněžení“ lze narazit například na „divoké metanové moře“ (IBID.: 19) či na Adama, který se „dívá do tmy do listí | jestli tam nejsou kurvy zlodějské“ (IBID.: 45).

3. Jako by na něco přišli

Uznáme-li, že vlastnosti věcí se v této sbírce podílejí na konstrukci smyslu ještě výrazněji než obvykle, je možné se pustit do úvah nad barvami. Ty bývají snad nejčastějším atributem, který je v básnických textech užíván ke strukturačnímu textu a asociaci — nejinak je tomu v *Auta vjíždějí do lodí*, ovšem současně je možné barevné určení vnímat i jako „vstup do jiného světa“. Některé z barev se objevují zejména na začátku a konci sbírky, a podílejí se tak na představě hranice, případně jsou prostředkem, s jehož pomocí je hranice překročena.

Základním prvkem je ovšem již zmíněná světlost. Most mezi „tmavým“ člověkem s jeho hmotným životem a materiálními výrobky a „světlou“ férií tvoří všudypřítomný motiv hrozivosti a obav. U hřebů a nože se opakuje adjektivum *strašlivý*, látka světa je pak spojena s významově příbuzným adjektivem *hrozný* či *hrozivý*. Zjevuje se tak „hrozné bílé světlo odpoledne“ (HRUŠKA 2007: 21) v básni „Ryzce“ či stromy, které „mají hrozných haluzí“ (IBID.: 46), v básni „Den“. I zde lze hovořit spíše o vzájemném vyvažování a zdůrazňování motivů než o běžné jazykové protikladnosti. Ještě více než jinde vyvstává obraznost zimního města — základními barevnými okruhy jsou barvy upomínající na sníh či mráz (zejména bílá, ale také stříbrná, modrá a zelenošedá), odstíny spojené s ohněm či halogenovým světlem (žlutá, červená, oranžová a červenohnědá) a konečně černá, obvykle spojená s hmotou.

Navzdory tradičnímu rozdělení na „studené“ a „teplé“ barvy se obě skupiny pojí spíše s motivem chladu, ať už přítomného, nebo hrozícího, zatímco „teplé“ jako by v prostoru sbírky příliš místa nemělo. „Žluté větve nesázených javorů“ (IBID.: 12) v básni „Zatímco jsme v kuchyni“, prvním veršovaném textu sbírky, navozují spojení s podzimem, což je potvrzeno svetry a „nádherným kouřem od úst“ v téže básni. Podzim přirozeně umisťuje blížíící se zimu do brzké budoucnosti. Později je tento postup zopakován v básni „Ryzce“, kde se mluví o „oranžové skvrně ve stáří trávy“ a „sežehnutí oranžovým nadbytkem | podzimmích ryzců“ (IBID.: 21). Způsob práce, kdy je

motiv nejprve nastolen a později zopakován v posílené podobě, je pro sbírku poměrně typický. Zatímco v prvním případě je zmínka o podzimu pouze implicitní, ve druhém případě je slovo přímo použito.⁶

Na dalších místech ve sbírce je mrazivost oranžové a žluté ještě výraznější. V básni „Titan“ se hovoří o „mrazivě oranžových skalách“ na tomto studeném měsíci a o „pitomé žluté trubce“ v domě, kde pravděpodobně vede plyn za účelem ohřátí obyvatel — samostatně by se tato úvaha vedoucí od trubky přes vyhřívání až k chladu, jenž je prapůvodní příčinou této potřeby vyhřívát, jistě mohla jevit až příliš odvážnou, v kontextu ostatních případů využití „teplých“ (či „halogenových“) barev se však zdá být samozřejmou. Podobně funguje dceřina vzdalující se oranžová čepice (IBID.: 37) v básni „Krupkovitý sních“, která také ukazuje k přítomnosti venkovního chladu.

Nejčastějším využitím barev jsou nicméně zmínky o bílé (světlé) a černé (tmavé). Překvapivě časté je spojení těla, lépe řečeno jednotlivých jeho částí s bílou či světlou barvou. V básni „Auta vjíždějí do lodi“ je zachyceno, jak automobily vstupují trajektu „do vysokých bílých slabin“ (IBID.: 23), v básni „Ledviny“ se říká „Stahuješ spícím košile | přes měsíčně bílá záda“ (IBID.: 30) a bezejmenná báseň v próze na počátku oddílu „Neznámé úsilí“ prohlašuje: „Převržená piksla s bílou, určenou k natěru kostelního stropu. Vylitá barva na dlažbě ztuhla ve vlastní předmět, divoký bílý hadr. Nehledám tu boha. Hledám toho natěrače s bílými prsty, ten nešikovný lidský pohyb“ (IBID.: 55).

K dalšímu využití světlých barev patří Něva „stříbrná jako řeka vodky“ (IBID.: 32), „bílý smích poslanců“ (IBID.: 17) a nabokovovský „bledý oheň“ zastupující něžný plevel v remíze (IBID.: 62). S bledostí a světlem se tak provazuje motiv tekoucích hraničních řek a obrazy politické a umělecké nadvlády, stvořitelské moci.

Ostravská férie je utkaná ze světla a jasu a úmyslně se odchyluje jak od stereotypu „černé Ostravy“,⁷ tak od tradičních západních vyprávění o stvoření světa. Zatímco prapůvodní beztvary chaos či vesmír bývají tmavé, vysvětlení a řád začínají teprve se vznikem světla. Zde se mají věci právě naopak: základem je prozářená, hrozivě bílá nicota (ono „hrozivě bílé světlo odpoledne“ [IBID.: 21]), do níž se teprve vlamuje černavá hmota a závažnost — tmavá je bez výjimky spojena s člověkem a jeho činností. Báseň „na okraji“, zachycující předměstskou kutilskou tvořivost zahrádkářských kolonií, říká, že „v úno-

6 Kromě toho stojí za pozornost, že jsou zmiňovány ryzce, tedy jídlo, které v tomto případě slezský podzim nabízí a pomocí kterého je možné se „upsat“ — k významné roli potravin se tato práce ještě později vrátí.

7 Na tomto místě je nutno poznamenat, že snaha o úmyslné přeznačení „černé Ostravy“ na idylické „město světla“ se objevuje i v utopickém diskurzu 50. let — motivace a způsoby práce jsou však přece jen naprosto odlišné (PILÁŘ 2005: 131).

ru se tu černají malé stavby“ (IBID.: 58), následuje pak jejich konkrétnější zachycení.⁸

Podobně jako u bílé barvy převažuje u tmavých odstínů spojení s lidským tělem, zdůrazňovány jsou však jeho zcela odlišné aspekty. Tam, kde je bleďost přízračná a nadpozemská, se černota objevuje v kontextech zemitosti, opravdovosti a smrti, v jakési mírně pokroucené a zčásti převrácené parafrázi na apolinské a dionýské. Důraz na materialitu černé barvy dokazuje také báseň „Pět“, která zachycuje nejspíše hospodskou proměnu v pět hodin a odchod lidí ven a je zakončena verši „A jejich záda | jsou temná jak nikdy“. Pijáci odcházejí do temnoty, „jako by na něco přišli“, protože „zjistili, jak dál“ (IBID.: 56).

Výjimkou není ani „Noční loď“, ve které je atmosféra lodního interiéru evokována mimo jiné slovy „černá trojčata spí přes sebe | na koberci v chodbičce“ (IBID.: 33), v kontrastu k lehkosti a přenositelnosti dětí v okamžiku, kdy jsou samy a nejsou „černé“, jak bude ještě podrobněji rozebráno dále. Konečně v básni „Po včerejšku“ je člověk, vracějící se „po povyku včerejška“, vezen kolem hor: „a tak se musel na hory dívat, | na zelenošedé snopy hmoty | a tmavost průsmyků“ (IBID.: 49) — tmavost je tedy něčím, co do hmoty hor vstupuje teprve posléze, něco, co ji člení a rozděluje, a tak znovu „vytváří svět“, nebo alespoň jeho část.

Někdy jsou barvy využívány ve více či méně zřetelném kontrastu a jejich syntézou vzniká nová kvalita či odkaz k novému motivu. V básni „Krádež“, která se prostřednictvím hmotných věcí vztahuje k mizející individuální historii člověka a jeho vztahů, se v této kombinaci objevuje červená a modrá. V první strofě je zmíněna „červená ženská spona“, ve druhé strofě pak „modrá barva košile“, která „těžkne“ (IBID.: 13). Tuto barevnou kombinaci lze poměrně snadno spojit s obrazem pionýrského ustrojení, jakkoli je šátek nahrazen sponou, a tudíž jej číst jako další odkaz k vytrácejícím se či již ve vzpomínkách zcela absentujícím předmětům a institucím minulosti.

V obou případech, u červené i u modré, je to pak téměř jediné využití dané barvy v celé sbírce. Zmínka o modré zazní pouze v úvodním neveršovaném textu pojednávajícím „neznámém usilování lidí“, z nichž někteří například „hovoří o modrém posunu světla, který vykazuje bližící se galaxie Andromeda“ (IBID.: 5). Namísto minulosti, která je člověku již nedosažitelná, se do popředí dostává daleká „vesmírná“ budoucnost, z hlediska individua

8 Tento dualistický prvek výstavby textu (a přeneseně i světa) je díky zvolené metodě poměrně snadno identifikovatelný, neboť kosmogonie je pro mytická a férická pojetí světa zásadním východiskem. Střetávání protikladů, jež bude popsáno dále, by přirozeně bylo možné číst též jako „pouhou“ produkci estetického napětí, taková interpretace se však zdá ve vztahu k možnostem, které dílo svým „světotvorným potenciálem“ nabízí, poměrně reduktivní.

nedosažitelná paradoxně zcela stejně. Samostatná červená se podruhé již vůbec neobjeví a její tón rezonuje jen v „červenohnědém vlákně planiky“ v předposlední básni sbírky, nazvané „Planika“ (IBID.: 64). V tomto textu se také víceméně jedná o neznámé a trochu marné usilování, o snahu upevnit rozlišovatelnost světa, třeba i s pomocí starého, patrně již málo platného „přírodopisu“.

Skutečnost, že se s modrou a červenou čtenář setkává na samém začátku a téměř na samém konci sbírky, ještě upevňuje jejich význam jakožto mystagogických barev: odstínů, jejichž pomocí lze vstoupit do promrzlé ostravské férie a opět z ní vystoupit, podobně jako se v mytických a lidových textech sestupovalo do podsvětí, pekla či země skřítků. Slovo férie, které v této studii užívám, se má vztahovat právě k tomuto konceptu — stejně dobře by ale bylo možné mluvit o alenkovské „zemi za zrcadlem“, pohádkové říši a podobně.

4. Neměl by znova začínat pít

Připustíme-li vnímání Hruškova Ostravska jako určité „druhé strany“ nebo kouzelného království, do nějž je možné vstoupit překročením určité magické hranice, začínají se další analogie nabízet již samy. Od tématu vstupu do světa se pak lze přesunout především k tématu setrvávání v něm. Významnou součástí příběhů o pohádkové „odvrácené straně“, jejichž prizmatem může být sbírka čtena, je totiž pohostinství, které je nutné odmítnout, nemá-li smrtelník ve férii zůstat rok, popřípadě desítky či stovky let (SILVER 2017: 105).

Jídlo a nápoje, jejichž konzumace bývá v běžném pohledu na svět vnímána jako činnost, kterou člověk jednoduše a bezmyšlenkovitě činí, aby se udržel naživu, tak získávají novou důležitost. Proměňují se v ústřední body tematické výstavby, jejichž prostřednictvím člověk splývá se světem. Jak bylo naznačeno na začátku, básník „stanoví pravidla světa“; jedním z těchto pravidel je právě důraz na konzumaci, která umožňuje, či naopak znesnadňuje pohyb mezi sémantickými poli. Tato vazba je přitom ještě silnější než tradičnější obrazy cest, spánku či bran, které bychom v této pozici mohli očekávat. Díky přijetí Hruškova světa jako „férického“ je nicméně „pohádková“ role potravin a nápojů snadno identifikovatelná. Báseň „Večerní obchod“, ve svém důrazu na jídlo klíčová, začíná slovy: „Jídlo v kyselé zálivce světla“ (HRUŠKA 2007: 36). Propojuje tak potraviny se samotnou strukturou férie, jež je, jak bylo ukázáno výše, postavena na obrazech světelnosti a projasněnosti.

Potraviny pak v této básni získávají téměř lidské parametry, podobu bytostí, které se k sobě tísní v existenciální hrůze: „Jídlo k sobě přitisknuté | jak ve zdi, přes kterou pomalu leze zítřek“. Toto pojetí lze chápat i jako velmi svérázně posílení role jídla. To se antropomorfixuje, stává se domorodým obyvatelem férie; a v okamžiku, kdy je návštěvníkem snědono, řečeného návštěvníka proměňuje také v domorodce.

S odkazem na hegeliánské vidění světa pak text oznamuje, že v obchodě vždy bývaly „dva druhy všeho, | dialektika fazolí, vína, čokolády, | kromě vodky“ (IBID.: 36). O stupeň výše na pomyslném žebříčku explicitnosti stojí alkohol, konkrétně vodka, která se v básních objevuje hned několikrát. Poprvé hraje roli v básni „Něva“, kde je řeka za řeznictvím přirovnávána k řece vodky, poté je zmíněna ve „Večerním obchodě“ a do třetice se vrací v básni „Den“. V této poněkud výhrůžné básni je první a třetí verš tvořen slovy „ta vodka se jmenuje Luna“ (IBID.: 46). Možná je přítom souvislost s vodkou Lunar, která se během metanolové kauzy⁹ stala nechvalně proslulou, a v takovém případě by bylo možné počítat i s dimenzí obchodního klamu. Lunu či měsíc však lze coby symbol omámení, či dokonce hypnózy vnímat i obecněji, přičemž nejtypičtějším projevem je náměsícnictví.

Pití není rituálem přechodu na druhou stranu, jak bývá víkendová konzumace omamných látek v moderní společnosti někdy popisována (KOZÁK 2021: 104), ale něčím běžným, každodenním — v básni „Pět“ se říká, že „lidé pijí nesvlečení“ (HRUŠKA 2007: 56). Zachycovaní pijani, obyvatelstvo ostravské férie, jsou „mimo tento svět“ prakticky neustále a jejich příslušnost k podivné říši je neustále obnovována. Zajímavé jsou zmínky o snahách tento stav prolomit. Báseň „Volat Jarka“ začíná slovy „a předtím si připravit | dva tři důvody | pro které by neměl znova | začínat pít“ (IBID.: 60).

Kromě propojení jídla a světla v obchodě se další provázání podobného typu objevují v případech, kdy gastronomické motivy prorůstají obrazy (bělostného) sněhu. Báseň „Čaj“ začíná slovy „Toto je čaj ze sněhu“ a končí příkazem „Teď vypij ten čaj, co jsem uvařil ze spousty sněhu“ (IBID.: 17). Tuto pasáž, nacházející se na začátku díla, lze velmi snadno číst coby výzvu k ukotvení čtenářského já ve fikčním světě.

V básni „Řetězy“, která je v prvním plánu popisem nasazování sněhových řetězů, se „automobil stupidně propadá | do mouky zimního šera“ (IBID.: 61). To lze chápat jako snadno srozumitelnou genitivní metaforu, sníh na silnici je vzhledem k barvě a snad i konzistenci přirovnáván k mouce. V kontextu féričnosti Hruškovy poetické říše je však možné i čtení současně doslovnější a symboličtější — mouka na silnici je opravdu moukou a její schopnost pohlcovat, ať už automobil, nebo člověka, je dána magickou podstatou fériických pokrmů. To, že se podobá sněhu (a že ji běžní smrtelníci snad takto nazývají) je pak pouze vtipnou shodou okolností.¹⁰

⁹ V roce 2012, pět let po vydání sbírky *Auta vjíždějí do lodí*, byla vodka Lunar (nikoli Luna) identifikována jako jedna z potenciálně nebezpečných značek. Přímou souvislost tudíž není možné hledat, nanejvýš je možné spekulovat, že text využívá lihovinu, jež byla patrně vnímána jako velmi levná a pochybné kvality.

¹⁰ Mouka, jakožto jedna ze základních surovin organizované lidské společnosti, v sobě nese značný časový náboj: zmínka o ní upomíná na zlaté časy mlynářství

Možné je však i čtení prostřednictvím převrácení rolí, kterým se úloha jídla coby klíčového konstrukčního aspektu světa dále upevňuje. Když se automobil propadá do mouky, není jídlo pohlcováno, samo naopak pohlcuje. Vzájemné vazby se pak stávají ještě spletitějšími v hned následující básni, „Snaží“. V tomto téměř posledním textu celé sbírky je využita podobnost mezi slovy „sněží“ a „snaží“, je zachycován muž, který se „snaží“, patrně o to, aby dobře vycházel s dítětem. Oba se přitom nacházejí v jedoucím vlaku a báseň končí slovy: „Jídelní vůz | mizí v ranním sněhu“ (IBID.: 63). Muž tedy nakonec vstupuje do bílé barvy sněhu, a přestože se nachází v jídelním voze, sám nic nekonzumuje — je konzumován.

5. Všechno to vypadá tak dramaticky

Ostravská čarovná říše je, jako mnohé jiné kouzelné světy, skutečně světem, univerzem s prakticky nekonečným potenciálem míst, pocitů a zážitků. Všechny jsou ukotveny v domáckém prostředí, mírně útulném a mírně znepokojivém, často spojeném s reáliemi slezské metropole a budícím dojem, že jde o něco důvěrně známého. Současně však mnohé z těchto důvěrně známých a útulných okamžiků nabízejí průhled do nečekaných dálek, do exotiky — čímž je vědomí specifčnosti zobrazovaného světa zdůrazňováno ještě palčivěji.

Spojují se důvěrně známá, banální místa, jež lze často vnímat doslova jako trest banality, s místy divokými, dobrodružnými a exotickými. Báseň „Oheň“, začínající verši „Strašlivý nůž | že by medvěda zabil“, by zpočátku mohla konotovat scény dobrodružné a zálesácké, ovšem ve druhé strofě je dojem znovu násilně usazen v každodenní nehybnosti férie: „všechno to vypadá tak dramaticky | a je to přitom pár stovek metrů | od garáží“ (HRUŠKA 2007: 62). Taková situace může být snadno popsána i jako *unheimlich*; přítomnost každodenního a běžného by bez odkazu mimo ně pravděpodobně nemohla být pocítována tak zřetelně. Michal Jareš si těchto průhledů také povšiml a popsal je jako „snahu vzchopit se a nakročit někam jinam“, ovšem současně jako „pohyb neovlivnitelný a hypnotický“ (JAREŠ 2008: 2).

Velmi charakteristická je báseň „Zatímco jsme v kuchyni“, která spojuje pocit domova („být v kuchyni“) s existencí na cestě, kdesi u „počmáraných kaplíček“, kde je nutné, aby člověk „sešel dolů | přeptat se na cestu“ (HRUŠKA 2007: 12). Jako u většiny těchto spojení se nabízí dvojí čtení: první, přízemnější říká, že jde o cestu v obytném voze, který je pro personu hovořící v básni domovem, třeba i dočasným, a pobyt doma a pobyt na cestě splývá v moderní

a pekařství. Podobně uvažoval také Alfred Kubin, jiný konstruktér fériické říše, když napsal, že celou jeho Snovou říší, která byla na účtě k věcem zastaralým a opotřebeným postavena, vanul pach, jež bylo možné charakterizovat jako „sypkou vůni mouky a sušených tresek“ (KUBIN 1997: 55).

nomádství. Druhé čtení, symboličtější, jež se ovšem s prvním zcela nevyklučuje, nepracuje s konkrétní situací, nýbrž s pocitem — kuchyně může být klidně ve zdánlivě nehybném panelovém domě, přesto se však lidský život nezastavitelně, podoben dopravnímu prostředku, řítí kupředu, napříč časem, situacemi a podivnými, exotickými, posprejovanými zákoutími férie.

Na rozdíl od běžné Ostravy neplatí v její snové podobě běžné vzdálenosti. Realistická topografie je zrušena, přestože z ní fikční svět vychází; lyrčnost a dojmovost básnické sbírky pak v recipientově čtení vytváří mapu zcela novou. Sama ostravská férie je v zásadě nehybná a neměnná, mohou se však proměňovat a posunovat dílčí vztahy k bližším i vzdálenějším místům mimo ni, tedy popisované průhledy do exotiky. Takový průhled může být vyvolán hmotným objektem — například když je díky „strašlivému noži“ možné na okamžik spatřit divoké hvozdy plné medvědů — nebo i prchavějšími okamžiky, když je kupříkladu zachyceno až halucinační vidění spojené se změněným a neopakovatelným stavem vědomí, jak bude ukázáno dále. Přestože lze Hruškův svět hodnotit v zásadě jako místo, kde čas ustrnul a nedochází k většímu vývoji, neznamená to, že by byl zcela statický. Čtenář může důvodně předpokládat, že nůž bude odnesen a prchavý okamžik vidění pomine.

Většinu fikčních světů je možné snadno postihnout mapou, která není primárně geografická, ale spíše diagramem narativních prvků, jak ukázal Franco Moretti (MORETTI 2014: 41–69). Vztáhneme-li tuto myšlenku na Hruškovo Ostravsko, je vidět, že zejména díky zachyceným mikropříběhům se určitá geometrická struktura ustavuje také zde, což naznačuje blízkost tohoto typu lyrického světa ke světům prózy — ovšem liší se výše ukázanou proměnlivostí; jedná se o mapu, která je neustále razantně přepisována. Takový přístup je možné vnímat také jako pokračování úvah Daniely Hodrové o literárním prostoru jako „nepřímém modelu“ prostorových i neprostorových vztahů ve světě. Přestože se však texty k pozici určitého modelu světa zřetelně hlásí, současně tuto modelovost rozbíjejí právě příklonem k podivnosti, obrazům „druhé strany“ a rovněž i zmíněnou proměnlivostí, pohyblivostí a snahou uniknout možnosti být zmapován.

To je umožněno především skutečností, že kouzelný svět, ač popisovaný jako „ostravská férie“, není limitovaný pouze na toto město a jeho okolí. Ostrava a její svérázné obyvatelstvo stojí bezpochyby ve středu, přináležejí k němu však též místa, která jsou na ostravské fenomény navázána složitou sítí kulturních vazeb. Nejzřetelnější je to v případě, kdy viditelnost těchto vazeb zajišťují média.

U básně „Ve středisku“ je v rámci kulturní instituce představena „prázdná místnost s vázami | a regálem knih“, text pak končí slovy „Pojď otevřeme spolu | *Vlámské malířství 17. století* | a chvíli se budeme dívat | na světélkující karafy | na cín svícnu | hrozny a nůž“ (HRUŠKA 2007: 15). Z prázdné místnosti

se otevírá průhled do času a místa, které jsou jejím pravým opakem: namísto moderní každodennosti, z níž vyvanul význam věcí, stojí náhle v centru pozornosti manýrismus a jeho schopnost vidět pravdu a závažnost světa ve zdánlivě prostém zátiší — moderní město se svým mísením věcí bývá ostatně k zátiší připomínajícimu pomíjivost někdy přirovnáváno (HODROVÁ 2011: 248–249). Patrně by však nebylo ontologicky správným náhledem domnívat se, že fikční férie má úzké vazby na reálné vlámské umění 17. století — spíše se vztahuje k manýrismu takovému, jak jej vidí či může vidět obyvatelstvo sevřeného Hruškova světa. Kniha ve středisku nabízí nutně omezený výběr obrazů, nejasnou kvalitu reprodukcí či nepochybně individuálně i ideologicky zatížené komentáře k dílům a malířům; vstupem do férie se člověku otevírá celý svět, avšak svět „poostravštělý“.

Medialita, tentokrát televizní, je pak uplatněna v básni „Vila“, kde je zmíněn „desetiminutový | noční film | o jakési nádherné vile“ (HRUŠKA 2007: 29), a především v básni „Co ještě chci“, jež začíná slovy „Ve zprávách se oběsila | polská školačka“ (IBID.: 51). Zde vidoucí nahlíží do časoprostoru méně vzdáleného, pouze za nedaleké hranice. Formulace je zde ovšem poněkud zvláštní, na první pohled elipsa výpovědi „ve zprávách říkali, že se oběsila“. Taková výpusťka samozřejmě může v běžné mluvě snadno zaznít omylem, díky umístění do promyšleného souboru poměrně krátkých básní však v dané formulaci nabývá důležitosti každé slovo; a je-li řečeno, že se školačka oběsila „ve zprávách“, nelze zcela odmítnout čtení, že ke smutné události došlo v samotné televizi, která se nachází v jednom z bytů či domů Hruškovy napůl snové říše — tím spíše, že subjekt básně se „tam“ chce dostat, aby dívku zachránil, avšak nedaří se mu projít „přes další přicházející zprávy“. Svět, který je načrtnut, je sice prostorově malý, avšak důležité (či alespoň z ostravského hlediska důležité) události „odjinud“ si přitahuje k sobě. Ty se pak stávají jeho součástí a rozšířením.

Lze se však setkat také s verši, v nichž je spojení důvěrně známého a exotického zcela explicitní. V básni „Alky“ vypráví hovořící persona, jak „jsme se několikrát sešli | v nezvyklé denní době | v nějakém bistru nebo baru | nedaleko našeho společného bytu“. Na tomto místě, vyznačujícím se kromě pevného zakotvení ve středu básnického světa jistou mírou neurčitosti či nedořečenosti, poletují mezi přítomnými slova „jako alky z nepřístupných útesů | u severních moří“ (IBID.: 14). Evokace dále se přesunují z roviny významové či tematické (jak tomu bylo ve zmínkách o vlámském malířství či polské školačce) do roviny výrazové — o alkách od severních moří se nemluví, používaná slova je nějakým způsobem připomínají.

To je samozřejmě srovnání či identifikace, která je funkční pouze v textovém světě, čímž je podtrhována specifičnost a literárnost ostravské férie. Představa slov jako ptáků je však, podobně jako Hruškova další podobná prolínání známého a exotického, velmi umírněná a civilní. Přítomnost cizích

prvků je pouze naznačena a nedochází k úplnému převrácení pohledu na svět, známého například z některých surrealistických textů. To je umožňováno jak spojením audiálního konceptu (vyřčená slova) s konceptem vizuálním (pták na obloze), takže nedochází k výraznějšímu střetu představ, tak volbou prvků s podobnými metaforickými možnostmi a kolokacemi. Slova i alky mohou létat vzduchem a pohybují se v „malých hejnech“, respektive výpovědích. Také další rozvíjení tohoto přirovnání je jedním z těch, které se hloubavějšímu čtenáři nabízí samo — možné je například vnímání útesů, na kterých alky přebývají, jako lidských myslí, popřípadě jazykových systémů.

Většina dosud uvedených průhledů do světa obklopujícího ostravskou férii naznačuje neznámou a nejasnou cizinu, což platí zejména pro obrazy bloudění po neznámých a bezejmenných místech. V některých pasážích se však objevuje velmi konkrétní specifikace lokalit.

V takových případech bývá klíčovým bodem „průhledu za hranice“ konkrétní konotace, se kterou je daný význam svázán, popřípadě jeho vícevýznamovost. V již zmíněné básni „Titan“ se spojuje pohled na trubku doma a na moře na měsíci Titanu. Vazbu zde pravděpodobně zajišťuje skutečnost, že trubkou proudí metan, podobně jako v atmosféře měsíce. Motivaci průhledu je však možné hledat i v čistě slovní asociaci, dané tím, že „pitomé žlutá trubka“ (IBID.: 19) by mohla být vyrobena ze slitiny titanu. Průhled do vesmírné exotiky je vyvolán prostým výskytem jednoho plynu na více místech a podpořen případnou víceznačností výrazu — v aktuálním světě by něco takového nestačilo, popřípadě by takový pohled byl nutně velmi omezený či individualizovaný, ve férii založené na sympatetických vazbách a na textovosti však může bez potíží být jedním z řídicích principů.

Příkladem užívání konkrétních jmen se pak může stát také text „Nocleh“, kde dochází k vrstvení vlastních jmen do řad: „Berlín Krakov Terst všechno | bylo za náma“ (IBID.: 18). Konkrétno ovšem zůstává usazeno v minulosti a báseň je situována do „úzkého pokoje“ u benzínové pumpy, tedy opět do bezejmenného a neukotveného snového světa.

Stylizování exotiky jako pomíjivého, do minulosti a dočasnosti situovaného fenoménu není ovšem zdaleka vyhrazeno „cestovatelským“ básním. Jak bylo ukázáno výše, dochází k němu také během málo příznakového nahlížení do bezejmenných, neurčitých snových prostor — například v případě srovnání slov s „alkami od severních moří“ — a během náhlého zjevování konkrétních míst.

Takovou lokalitou je například petrohradská řeka Něva, která se v souvislosti s vodkou objeví po způsobu *fata morgany* za řeznictvím v básni „Něva“: „Za řeznictvím je Něva | a je stříbrná jako řeka vodky — | přišel s tím domů | a vidí, jak se sype písek světla | písek hlasů | jak se sype písek ženiny ruky | do písku světla | a vidí | že tam Něva | už není“ (IBID.: 32). Jedno z nejsamozřejměji se nabízejících čtení vychází z vnímání sypajícího se písku či přesypacích

hodin jako symbolu ubíhajícího času.¹¹ Neznámá osoba, do jejíhož života prostřednictvím básně nahlížíme, vidí za řeznictvím, jež je dalším z obrazů každodenního, domáckého a usedlého života, stříbrnou řeku Něvu, spjatou s romantickými, fantastickými či přinejmenším realisticky vypjatými prózami zlatého věku ruské literatury. Vidění, vyvolané snad konzumací vodky, je časově omezeno: písek v hodinách padá, a když se dosype, je Něva pryč.

S tímto postupem jsou úzce spjaty také průhledy do jiných dob. Jak bylo naznačeno výše, kniha *Vlámské malířství 17. století* umožňuje propojení nejen napříč lokalitami, ale také napříč obdobími, směrem do minulosti. Do budoucnosti naopak vede báseň „Na okraji“, kde jsou zachyceny kutilsky vyrobené zahradní chatky a v závěru nastává prolnutí do soudného dne či do samého konce dějin: „Někdo tu u šterkovny dělal jakýsi vor, | nabil do fošen strašné hřeby, | ohromné, | jako po soudný den, | jako na věčné časy“ (IBID.: 58).

Za pozornost stojí využití adjektiva *strašný* či *strašlivý*, které se v celé sbírce objevuje celkem třikrát. Ve všech třech případech jde přitom o popis vlastnosti určitého objektu či jevu, díky kterému přichází náhlé uvědomění jiné, nesamozřejmé lokality či času. Kromě „strašných hřebů“ a „strašlivého nože“, o nichž již byla řeč, lze zmínit ještě pasáž v básni „Po neštěstí“, kde je sirotčinec zachycen slovy: „Vše couvá před strašnou krásou | toho prozatím | v němž někdo rovná zbývající věci“ (IBID.: 65). Velkolepá nádhera chvíle, která je pro zasaženého člověka zničující, je podtrhována dočasností, prozatímností bolesti — na rozdíl od nehybné ferie je pocit ztráty něčím, co nemůže přetrvat, a tudíž jej lze také volně přiřadit mezi „pohledy vně“.

Ve vybraných případech lze pak dokonce uvažovat o průhledech do makrosvěta či mikrosvěta. Zmíněna již byla galaxie Andromeda a měsíc Titanu; kromě nich lze uvést okamžik, kdy báseň „Ostrava — Mariánské Hory“ přináší po pěti verších, jež opět zachycují atmosféru bezejmenné benzinové pumpy na kraji města, konstatování „Mars je velmi blízko“. Ihned poté se z vesmírných hlubin přesouvá pohled na věci drobné, snadno přehlédnutelné a ukryté: „nelze vyloučit | kryptoendolitotrofní mikroorganismy | tam pod kameny“ (IBID.: 34). Po několika dalších verších pak text končí prohlášením, že „nelze vyloučit | že skvrny na některých kamenech | znamenají život“.

Podobně upírají pozornost na spodní strany kamenů s jejich podivným zbarvením a hemživým životem v nejnovější české poezii také texty Petra Borkovce. Ten například ve sbírce *Milostné básně* předestírá až meditativní okamžik, když popisuje sestavování pečovatelského diáře: „Tak vstávám a obracím kámen. Odvalím jej a pár minut jen zírám — potom pojmenuju všechny barvy. Všimnu si vláken a pouzder, ale čekám a nepopisuji“ (BORKOVEC 2012: 27).

11 Obrazy utíkajícího času, úzce propojené s barokní představou vanitas, podrobuje zkoumání kromě jiných také Daniela Hodrová (HODROVÁ 2011: 282).

Avšak zatímco Borkovcův subjekt je poměrně objektivním pozorovatelem, který dokáže ve své pozici setrvat dlouhodobě a pro kterého je otázkou interpretace teprve otázka, jak vnímat vztah přírody a vlastního života, Hruškův pozorovatel si tento luxus dopřát nemůže. Nakonec patrně není ani pozorovatelem, jde spíše o osobu, které se před očima jiný svět pouze mihnul — tedy „otevřel se průhled“. Zda však vůbec o nějaký svět jde, není subjektu po takovém zážitku zcela jasné, a tak si vypomáhá frází, že věci „nelze vyloučit“.

Střet lidského světa a světa menších tvorů je pak tematizován především prostřednictvím ptáků. V básni „Sídliště Kamenec“ se objevuje opilec, který vstrčil ruce s knedlíkem do krmítka, ale nemůže drobit, protože „už nezbyl žádný prostor“ (HRUŠKA 2007: 42). Právě ptáci byli snad zvoleni vzhledem k podobnosti jejich „světa krmítek“ s lidskými sídlišti. Jak bylo naznačeno výše, ostravská férie nese znaky místa, které bylo pro lidi uměle vytvořeno „shůry“, ovšem postupem času zchátralo a vrátilo se k méně předvídatelným a přirozenějším tvarům. Také v případě ptačího krmítka je původně snad dobrý úmysl narušen nepředvídatelností životních situací — v tomto případě opilcem s příliš velkýma rukama. Určité pokračování průhledu do mikrosvěta a další posílení vazby mezi lidským a ptačím se pak objevuje o dvě básně dál, když je text pojmenovaný „Ptáčci“ zakončen slovy „neznámí ptáčci tak malí, | že nemohou nic změnit“ (IBID.: 44).

6. Hladová noční zvěř

Zatímco první Hruškovy sbírky jsou svým vyzněním velmi nepohyblivé až inertní, ve zkoumaném díle dochází k průlomům, díky kterému se svérázný svět dále rozvíjí. Nakonec již podle názvu celé sbírky, *Auta vjíždějí do lodí*, a četnosti zmínek o těchto dvou typech dopravních prostředků lze usuzovat na význam, jenž je jim při konstrukci specifického světa určen.

Ostravská férie v Hruškově podání je místem do značné míry vertikálním a neurčitým, mnohé z jejích prvků jsou zmnožené a, jak již bylo řečeno, anonymní či bezejmenné. Malou míru hierarchizace je přesto možné vypozařovat, a sice důrazem na obraz lodi jakožto středobodu. Přestože jde o dopravní prostředek, důraz bývá kladen na jeho nehybnost či pomalost. „Noc se hrne jako tanker | nad baráky“ (HRUŠKA 2007: 35), píše se v básni „Úplněk“ pojednávající o nemocném dítěti — z kontextu, kdy si rodiče již odcházejí lehnout, je však zjevné, že večer je již velice pozdní — nejde tedy o pomalý soumrak, jak by se mohlo zdát, nýbrž spíše o tušení pomalého pohybu času a noci. Ještě o něco explicitnější je situace v básni „Auta vjíždějí do lodí“, jež je zakončena verši „a těžká čpící auta | pomalu vjíždějí do nehybných lodí“ (IBID.: 23), a v básni „K horám“, kde je průjezd městem zachycen kromě jiného slovy „mezi bankami, | velkými jak letadlové lodi“ (IBID.: 20). Lze pozorovat využití psychologického triku, kdy je pomalu se sunoucí tanker či

trajekt lidskou myslí paradoxně vnímán jako méně pohyblivý než například budova či hora, u nichž otázka pohybu obvykle vůbec nevystává.

V básni „Noční loď“ je pak obraz lodi a jejího nitra úzce spojen s motivem dítěte, v celé sbírce poměrně výrazným. Text začíná slovy „děti se dají přenést | jsou lehké“ a končí verši „loď řeže noční moře | a děti jsou tak lehké“ (IBID.: 33). Lze snad říci, že v pozici přenáššených dětí uprostřed pomalu se pohybujícího trajektu, „pohyblivého v pohyblivém“, se svérázně zrcadlí pozice člověka vůči světu, do kterého byl uvržen a ve kterém je smýkán. Z estetiky až poněkud konvenční pak čerpá střední část básně, kde je ukázáno, že „černá trojčata spí přes sebe | na koberci v chodbičce | děti spí u dveří | kde se točí vítr“ (IBID.: 33). Děti nalézají klid a spánek teprve v okamžiku, kdy se nacházejí tři pospolu, což může připomínat nezlomné „fasci“, v českém prostředí „pruty Svatopluky“, často užívané ve vypjatě nacionalistickém, či dokonce fašistickém kontextu (PASÁK 1999: 297). To přirozeně stojí v paradoxním, podvrtném kontrastu k tmavé pleti dítek. Jak bylo ukázáno výše, černá barva je ve sbírce navíc úzce propojena s hmotností a závažností.

Proti lodím, jež svou nehybností vytvářejí určitý tematický čep, kolem nějž se Hruškova férie otáčí, jsou v textech postavena auta, zmiňovaná především v první polovině sbírky. Jejich doménou je naopak pohyb a hluk a na několika místech bývají srovnávána se zvířaty. Báseň „Nocleh“ začíná slovy „tiráky řvaly jak hladová | noční zvěř“ (HRUŠKA 2007: 18) a v básni „Auta vjíždějí do lodi“ jsou popisováni „honáci vozů v mokřých košilích“ (IBID.: 23).auta jsou tedy pojata jako takřka přírodní síla, které je nutné se obávat a kterou je třeba krotit, jako přirození obyvatelé férie — svým způsobem podobně, jako tomu bylo u jídla a pití.

Zneklidňující kvality se s automobily pojí také v okamžiku, kdy jsou vyobrazeny v pozici zkroceného (či ztročeného) divocha. Báseň „Opel“ popisující váhání v autobazaru vede nakonec k rozhodnutí subjektu vybrat si ojetý vůz právě této německé značky. Končí pak slovy: „Konec váhání — | tenhle opel | ten ještě uveze dva lidi | obstojnou rychlostí | podél strkanic | bezejmenných dálničních keřů“ (IBID.: 16).

Podobně znepokojivou scénou je okamžik, kdy se v básni „K horám“ nejprve říká „Možná jsme to trochu přeháněli | tu rychlost“, a ačkoli není explicitně řečeno, že se subjekt pohybuje ve voze, je možné to z kontextu předpokládat. Zdánlivě mezi řeči je ke konci básně zmíněn okamžik neurčitého ohrožení: „Proti nám se řítí televizní auto“ (IBID.: 20). O vozu tedy není přímo řečeno, že by způsobil něco zlého, expresivně laděné sloveso však v tomto kontextu dál udržuje představu motorových vozidel jako nespoutaných a potenciálně smrtících „bytostí“.

Méně nápadný je tento postup v básni „Stěhovák“, jež na scénu přivádí neobyčejně silného a nespoutaného chlapce, který jezdí s firmou na stěhování nábytku. Po hádce rodičů „vyřil hluboko | do svého dětského stolu | vzteky

nosorožce“ a později „před učilištěm urval zábradlí“ (IBID.: 47). Lze předpokládat, že svou práci vykonává ve stěhovacím voze, se kterým do určité míry splývá: také on sám je nebezpečný jako hladová noční zvěř. Jakkoli stěhovák útočí pouze na nábytek a na architektonické prvky, nikoli na lidi, je přesto figurem do velké míry hrůzostrašnou.

Všechny tyto strategie lze vnímat jako určité stupňování světa. Dochází k prolínání jednotlivých jevů (lidé se stávají auty, auta se stávají lidmi) a k nestálému přesouvání a přeznačování struktury ostravského vesmíru (auta se pohybují v pozici planet, lodě, jež zdánlivě nehybně stojí uprostřed, se ve skutečnosti pomalu a majestátně přesouvají).

Zmnožování a stupňování ostravské férie pak vede až k její určité idealizaci. Konkrétní místa opatřená vlastními jmény tvoří její základ, avšak samotná Ostrava je zmíněna pouze jednou, v názvu básně „Ostrava — Mariánské hory“ (IBID.: 34). Někdy se sice objevují zmínky o konkrétnějších lokalitách — z ostravských čtvrtí je to kromě Mariánských Hor ještě sídliště Kamenec (IBID.: 42) a Zábřeh (IBID.: 24) —, ale četné lokality, často takové, na které je subjekt přivezen autem nebo například tramvají, jsou nepojmenované. Anonymita jim poskytuje nejen „možnost být kdekoliv“, ale dost možná také faktické „bytí všude“; zachycované ulice, předměstí či benzínové pumpy se zdají být určitým pravzorem těchto míst.

Často jsou zmiňovány pouze hory — „blížili jsme se k horám“ (IBID.: 20), „dnes zase viděl hory“ (IBID.: 49) —, popřípadě pouze město — „ve městě, | kde je všechno tak domluvené“ (IBID.: 20), „přespříliš bot i na velké severní město“ (IBID.: 31). Zdá se být poměrně zjevné, že hory budou Beskydy, město pak Ostrava.¹²

Spojení „velké severní město“ ostatně upomíná nejen na Ostravu, ale také na Dálný východ s jeho specifickými názvy a mnišským tuláctvím. Tomu dále napomáhá důraz na vietnamské tržiště a vietnamské boty; báseň lze proto také číst jako průhled z ostravského světa „směrem ven“, opět do světa „poostravštělého“. Zakončena je pak slovy, v nichž se reaktivuje touha po cestě a novém přinálezení k místu: „někam domů | v levných vietnamských botách“ (IBID.: 31).

Podobně cestovatelsky a mudroslovně laděné je motto uvozující část sbírky „Ruce v krmítku“. To přináší výpověď „Opuštěný člověk vždycky zná cestu k velikému jezeru“ (IBID.: 41). Zde již text přechází zcela explicitně k obecnějším referentům. V blízkém okolí Ostravy je hned několik „velkých jezer“, vzniklých odtěžením části krajiny, ale stejně dobře lze uvažovat o jezeru jako obrazu člověka zasaženého ztrátou části své původní existence. Zemská hmotnost a závažnost je nahrazena takřka netělesnou krásou vody, k níž „opuštěný člověk“ dospívá.

12 Dostatečnou indicií je již skutečnost, že se v básni hovoří o Partyzánském náměstí a tento název se v žádné jiné české obci kromě Ostravy nevyskytuje.

Ve sbírce se opakovaně objevuje vize krajiny, která s pohybem ztrácí své konkrétní zakotvení, stává se ještě férickější; čím rychlejší je pohyb, tím neurčitější a bezejmennější je prostředí. Jak bylo zmíněno, je pohyb spojen především s obrazem automobilu. V básni „Opel“ se hovoří o „strkanicích | bezejmenných dálničních keřů“ (IBID.: 16) a básně „Tvář“ je zakončena slovy: „Nebo jen otisk sedadla | mezinárodního rychlíku, | svištěcího | nekonečnou plání | a němými rákosinami“ (IBID.: 59).

V některých případech se doslovná konkrétnost prolíná s neurčitostí na ploše jediné básně. Básně „Hlídač“ představuje pojmenované postavy, Adama a Soňu, a rovněž pojmenovaná místa „mimo“ — otec komunista „zmlizel v Praze“. Postava hlídače Adama je ovšem charakterizována minulostí, kdy „postával v průjezdech“ a „řval v prolukách“, a není nakonec jasné, co přesně střeží — je pouze řečeno, že se „dívá do tmy do listí“ (IBID.: 45).

V básni „Kšiltovky“ je hned dvakrát řečeno, že tramvaj doputovala do Zábřehu, čtvrti na jihu Ostravy. Malý chlapec však „dostane jednu přes záda | na neznámé noční zastávce“ a dezorientace je dále posilována skutečností, že se mluví o „tmě Zábřehu“ (IBID.: 28). Lze dokonce říct, že obraz „malé ferie“, Zábřehu, je obrazem „velké ferie“, Ostravska; také do Zábřehu doputoval lyrický subjekt z neznámého prostoru za hranicemi a také Zábřeh je ve své temnotě a nedořečenosti místem teoreticky nekonečným, kapesním vesmírem bez možnosti úniku.

Toto postupné vyvlékání hmotné skutečnosti z materiálních pout a její povyšování na „vyšší úroveň bytí“ je něčím, co sbírka dává najevo velmi zřetelně. Této skutečnosti si všimají oba kontrastní recenzenti v *Tvaru*, byť poněkud odlišným způsobem. Jakub Řehák dílo srovnává s americkou poezií, která si „zvolila hmatatelnou skutečnost za východisko“, ale současně „[vidoucí člověk] povyšuje situaci na hieroglyf skutečnosti“ (ŘEHÁK 2008: 2). Michal Jareš mluví o tom, že básník je „v pozici pouhého pozorovatele, který setrvává v některých stálých mantinelech, protože ty jsou neměnné, ale změnil se stav jeho mysli“ (JAREŠ 2008: 2). Věc je možné nakonec brát dokonce tak, že Hruškova „ostravská ferie“ prochází neustálými proměnami, ovšem tím neztrácí nic ze své férickosti, naopak k sobě své obyvatele (a čtenáře) připoutává ještě pevněji — a je tudíž možné hovořit nikoli jen o jednom světě, nýbrž o světech v množném čísle. Po poznání ferie již není možné „nebezpečnou druhou stranu“ nevidět; zůstává s člověkem ve všem jeho myšlení a počínání. Svět, jež lze popsat jako fikční, se stává světem, jež lze popsat jako absolutní. Jak bylo naznačeno v úvodu, tolkienovské chápání pohádkové imaginace jako doslovného tvoření kouzelného světa a analytičtější úvahy o „férickém způsobem psaní“ spolu těsně sousedí — podobně jako k sobě nemají daleko myšlenka „hieroglyfu skutečnosti“, panteistický pohled na svět a „férický svět Jinde“.

7. Závěr

Otevřením úvahy o Hruškově „ostravské férii“ ze sbírky *Auta vjíždějí do lodí* jako nikoli jediného světa, byť rázovitého, malebného a takřka neopustitelného, byl prvotní záměr studie doveden do konce. Tímto záměrem bylo uchopení jedné z charakteristik uměleckého textu, konkrétně jeho schopnosti vytvářet svět (a čtenářského sklonu v něm tuto schopnost hledat) a následné čtení díla tímto prizmatem. Jak bylo ukázáno, vzhledem k vrstevnatosti lyrické poezie, její motivické bohatosti a mnoha místům nedourčenosti je její interpretace prostřednictvím konceptu „světa“ bezpochyby jednou z možných cest, jakkoliv není nejsamozřejmější nebo nejoblíbenější.

Výsledkem takového pokusu o neobvyklý způsob čtení je nejen alternativní způsob nahlédnutí do Hruškovy poetiky a způsobu, kterým jeho texty (přinejmenším v této sbírce) působí na čtenáře, ale také navržení či obhájení alternativních způsobů čtení vůbec.

Jednou z vhodných pomůcek pro podobné experimenty může být využití vnějšího půdorysu, tedy nikoli pouze práce s „mentální mapou“ světa, ale jeho vnímání jako „skutečného“ místa, i když se přirozeně o skutečné místo aktuálního světa nejedná — s tím, že přechod mezi jednotlivými oblastmi pak může být nejen proměnou sémantickou, ale i obrazem putování či přechodu známého z vyprávění. V případě této studie šlo o inspiraci příběhy o návštěvě „cizího světa“, odkud zabloudivší jedinec jen těžko uniká, obzvláště pokud ochutná tamější stravu a začne hrát podle tamních pravidel.

Začne-li interpret pátrat po způsobech vstupu do fériického básnického světa, ve většině textů nejspíše snadno nalezne neobvyklý jazykový rys či motiv, jež je možné chápat právě jako určité uvedení do světa či vyvedení z něj. V případě sbírky *Auta vjíždějí do lodí* se jednalo o ostrost některých výrazných barev, červené a modré, objevující se na začátku a na konci, zatímco většina ostatních básní ve sbírce, ač také pracuje s barvami, využívá mnohem jemnější hru světlé a tmavé. Další nalezené prvky jsou ovšem již mnohem charakterističtější.

Zajímavou úvahu nabídl důraz na konzumaci potravin, a zejména alkoholu — objevuje se spojení tohoto motivu s tradičními mytickými a lidovými představami o „druhé straně“, na které je zapovězeno konzumovat to, co je nabízeno, nechce-li člověk zůstat ve férii velmi dlouhou dobu, nebo dokonce navždy. Hruškovy texty nabízejí jak bohatství potravinových motivů, tak četné obrazy konzumace a pohlcování — jako když auta vjíždějí do lodí, vlaky vjíždějí do chumelícího sněhu a člověk je pohlcován světem.

Následovalo pojednání o způsobech, kterými text čtenáře znovu a znovu vede k uvědomění, že se stal jedním z obyvatel zvláštního světa. Zde jde o „průhledy ven“, směrem do jiného času a na jiná místa, především exotická. Pozoruhodná je pak především skutečnost, že při pohledu ven je vše zabarveno typicky „ostravským“ způsobem vidění, a celý svět se tak v danou

chvíli „poostravštjuje“; z ferie, kterou Petr Hruška předkládá, skutečně není úniku.

Závěrečná část studie byla pak věnována metodám, díky kterým „druhá strana“ nabývá kvalit téměř transcendentních nebo přinejmenším abstraktnějších. Důraz byl položen na auta a lodě, na něž sbírka upozorňuje již svým názvem — zatímco lodě tvoří určité jádro světa, které se pohybuje pouze pomalu, obraz automobilů a cest v nich je naopak spojen s putováním, nomádstvím a neustále se měnící scénérií, jejíž zaměnitelnost nakonec přerůstá až v bezejmennost.

Vrátíme-li se k úvodnímu dilematu, zdá se, že provedený typ analýzy se sice nemůže jednoznačně přihlásit k teorii fikčních světů, na druhou stranu však nejde ani o čtení poezie jako básníkovy obrazu skutečnosti. Žádná z velkých a obecně uznávaných metod či způsobů klasifikace není aplikována v úplnosti a z vybraných přístupů byl využit vždy pouze vybraný aspekt. Fikčněsvětový náhled se stal zdrojem inspirace pro zavedení samotného konceptu „světa“, avšak bez předpokládané snahy o rekonstrukci zbytku dějů a postav. Ze sémiotického myšlení o literárním prostoru bylo využito jeho vnímání jako sítě symbolicky nabitých lokalit. A připuštění možného vnímání poezie jako svědectví o skutečných zážitcích a pocitech umožnilo vidět hruškovské Ostravsko nikoliv jen jako literární topos, nýbrž jako místo, které je coby „peri-ferie“ vždy na dosah ruky, vždy těsně za horizontem.

Auta vjíždějí do lodí totiž zjevně nevedou ke čtení s přísným oddělením reality a „fikce“, nevyzývají však ani k uchopení jednotlivých básní jako realistického zachycení okamžiku či stavu myslí subjektu, jak by se nabízelo na první pohled a jak činí většina interpretů sbírky. Ukazuje se, že stejně tak přínosným může být uchopení celé sbírky jako „cestopisu“ napříč utopickou či dystopickou snovou říší, s jejími zvláštními důrazy, atmosférou, pravidly a zámlkami. Zatímco cestopisy a místopisy doplněné příslušným žánrovým označením někdy představují spíše výpověď o známém světě — obzvláště jsou-li psány básníky —, sbírku *Auta vjíždějí do lodí* je možné číst právě naopak jako zachycení pouti světem cizím.

Prameny

BORKOVEC, Petr

2012 *Milostné básně* (Praha: Fra)

HRUŠKA, Petr

2007 *Auta vjíždějí do lodí* (Brno: Host)

KUBIN, Alfred

2007 *Země snivců* (Praha: Mladá fronta)

Literatura

ARANA, R. Victoria

2009 *W. H. Auden's Poetry: Mythos, Theory, and Practice* (Amherst: Cambria Press)

CULLER, Jonathan

2020 *Teorie lyriky* (Praha: Karolinum)

ČERVENKA, Miroslav

1991 *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel)

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha/Litomyšl: Paseka)

HODROVÁ, Daniela

1997 *Poetika míst* (Jinočany: H & H)

2011 *Chvála schoulení: eseje z poetiky pomíjivosti* (Praha: Malvern)

JAREŠ, Michal

2008 „Bezmocnost“; *Tvar* XIX, č. 2, s. 2

KOZÁK, Jan A.

2021 *Monomytus* (Praha: Malvern)

MAGDOŇ, Libor

2014 „Petr Hruška: Auta vjíždějí do lodí“, in Alena Fialová, Petr Hruška, Lenka Jungmannová (edd.): *V souřadnicích mnohosti: Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

MORETTI, Franco

2014 *Grafy, mapy, stromy: abstraktní modely literární historie* (Praha: Karolinum)

NOVALIS

1967 *Květinový prach* (Praha: Mladá fronta)

PASÁK, Tomáš

1999 *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945* (Praha: Práh)

PASK, Kevin

2013 *The Fairy Way of Writing* (Baltimore: The John Hopkins University Press)

PILÁŘ, Martin

2005 *Vrabec v hrsti aneb Kliše v literatuře* (Praha: Dokořán)

PIORECKÝ, Karel

2005 „Interiérová poezie: Na okraj poetiky prostoru v mladé poezii 90. let“; *Tvar* XVI, č. I, s. 4–5

ŘEHÁK, Jakub

2008 „Změna osvětlení“; *Tvar* XIX, č. 2, s. 2

SILVA-MCNEILL, Patricia

2010 *Yeats and Pessoa* (Abingdon/New York: Routledge)

SILVER, Carole G.

2017 „Tabu: Eating and Drinking, Motifs C200–C299“, in Jane Garry, Hasan El-Shamy (edd.): *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook* (London/New York: Routledge)

ŠTOLBA, Jan

2008 „Trajekt“; *Host* XXIV, č. I, s. 22–23

TOLKIEN, John Ronald Reuel

2006 *Netvoři a kritické eseje*; přel. Jan Čermák (Praha: Argo)

VOJVODÍK, Josef

2004 *Od estetismu k eschatonu* (Praha: Academia)

Creative Commons

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně — Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní licence. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.cs>.

