Milan Exner

F. J. RUBEŠ KOLEKTIVNÍ, INTIMNÍ

Když jsem hledal výraz, který by odpovídal mému pocitu z četby F. J. Rubeše, přišlo mi jako nejpřiléhavější slovo „intimní"... Je to něco trochu jiného než v literatuře zažitý pojem idylického. Idyličnost sugeruje představu nerušené samoty, spíše venkova a volné krajiny... Idyla prostě *je* nebo *není*. Intimita je (naproti tomu) pojem z životního rezervoáru města. Je zdrojem vitální obnovy měšťana a jako taková musí být budována a chráněna. V tomto smyslu se běžně klade proti širší societě, která naše síly odčerpává a to, co je intimní, ohrožuje... Byly však doby, kdy intimní nestálo v (příkrém) protikladu ke kolektivitě. Rubešův literární svět takové vztahy zobrazuje.

Intimita je důvěrný vztah. Jeho hloubka i počet osob, které na něm participují, mohou být různé. Tento text používá pojmů párová intimita, intimita skupinová a kolektivní. Nejmenší skupinou je triáda, přátelství tvoří nepárovou diádu běžného typu. Kolektivní intimita je extrémní pojem a představuje ideový výkon vědomí, ztotožňujícího se s širší a nejširší veřejností. V našem případě je to česká vlastenecká společnost. Individuální člověk je monáda. Intimizování brání tomu, aby se monáda octla v izolaci.

Představa o důvěrném je podmíněna individuálně. Neshoda přitom bude tím větší, čím větší je generační rozdíl těch, kteří o intimitě hovoří; v krajním případě se může jednat o komunikaci dvou rozdílných epoch. V takové situaci vystupuje do popředí historická podmíněnost našeho soudu. Komunikaci sui generis představuje bádání zaměřené historicky. Zde je třeba vybavit se co největší trpělivostí a pochopením. Jednosměrná komunikace, jakou historické bádání je, svádí k jednostranným soudům.

Rozměr hloubky intimního se může snadno stát zdrojem nedorozumění. Je např. „intimní osvětlení" v kavárně vskutku intimní? Vždyť týž kužel světla, který těm dvěma pod lampou odcloní celý svět, je činí z kteréhokoli místa jasně viditelnými... Dívá-li se někdo do ložnice milenců, je „podílníkem" jejich intimity, nebo ji ruší? A v jaké situaci je v tomto smyslu čtenář? Literatura se pohybuje na zvláštním rozhraní. Jako akt komunikace mezi textem a čtenářem je vztahem důvěrným, představuje však zá-

roveň společenský fakt. Intimita v *diádovém* smyslu tu souvisí s intimitou ve významu *širším*.

Důvěrný vztah je hodnota. Umělecké literární dílo přitom můžeme (podle Mukařovského) posuzovat ze stanoviska kterékoli z hodnot v něm obsažených. Zdrojem estetického účinku však není (podle Ingardena) jen to, co autor popisuje, nýbrž také to, co vynechává… Jde o tzv. „místa nedourčenosti"; Lacan pak věnuje metodickou pozornost *především* „mezerám" a „zlomům" ve znakovém systému díla. Účinek takových „slepých skvrn" je často větší než účinek toho, co se popisuje, neboť čtenář do nich vkládá své nejosobnější představy. Máme tedy dobré důvody uvažovat nejen o tom, co (umělecké) literární dílo tematizuje, nýbrž také o tom, co „v něm" jaksi „zůstává skryto". Otázkou je, jak daleko můžeme z konkrétního díla vykročit…

Setrváme-li na půdě strukturalismu, neměli bychom opustit co nejšíře pojatý rámec, vytyčený konkrétním dílem. Můžeme bádat o místech nedourčenosti nebo o sémantických zlomech, ne však o tom, co prochází mimo svět určitého autora. Jedním z teoretiků, kteří tuto hranici překročili, protože se ukazuje jako metodicky nevýhodná, je W. Welsch; také v této studii hranici vytyčenou strukturalismem místy překročíme. Welsch klade proti estetice jako její dialektický protiklad tzv. anestetiku. An/estetika není negativistická: podle Welsche odráží naši necitlivost vůči určitým jevům, což je *objektivně* existující stav. „Anestezujeme" z pozitivních důvodů, totiž proto, abychom netrpěli. Anestetika (jakožto pozitivní disciplina) nás podle Welsche činí chápavými vůči odlišnostem nejrůznějšího druhu. V našem případě vůči odlišnému chápání intimního.

Podíváme-li se na dílo F. J. Rubeše nejprve anestetickými brýlemi, ukáže se nám jako velmi důležité právě to, o čem *nehovoří*. V předbřeznové společnosti jistě existuje celá řada jevů, o nichž Rubeš nehovoří… Nejnápadnější je však to, že nehovoří o Vídni a o ničem, co s ní souvisí. Vídeň, císař a Rakousko jsou slova, která se u Rubeše nevyskytují. Nejde o *apolitičnost* v pozitivním smyslu, nýbrž o *političnost* ve smyslu *negativním*. Rubeš žije v Rakousku bez Rakouska a v císařství bez císaře. Stát, v němž Rubešův hrdina žije, není jeho státem. Úřad, do kterého chodí, je prostě úřadem, nic víc. S tím souvisí skutečnost, že v Rubešově tvorbě chybí *velký* „otcovský symbol". Otec rodiny nebo nadřízený působí spíše dojmem staršího bratra než otce. Archaizující otcovská figura je však typická právě pro rakouské autory období biedermeieru…

S Vídní mizí Rubešovu Pražanovi nejen velký svět dvora s jeho plesy a operami, ale i největší vřed na tváři Svaté aliance, svět zbytnělé prostituce. Vídeň má po r. 1815 víc prostitutek než Paříž. Jsou různého druhu, od pouličních šlapek až po kurtizány vysokého stylu… Jen málo z toho dolehne do Prahy a do Rubešovy Prahy literární téměř nic. Narážka na bláz-

ny, kteří se zapřahají místo koňů do kočárů slavných hereček, je u Rubeše jediná svého druhu. O nočních podnicích pak biedermeierovský autor vůbec nepíše. Rubešův hrdina navštěvuje svou hospůdku a po zavírací době jde domů. Tělesnost ženy je vždy zastřená. Nejnápadnějšími aspekty ženství jsou účes a šat, jeho ohniskem je však pohled. Nejkrásnější barvou vlasů je blond, nejkrásnější barvou očí modrá. Světlé barvy jsou barvami denní stránky života. Vidíme, že všechno, co souvisí se *stínovou* stránkou ženství, bylo vytěsněno... Zůstal idealizovaný typ, pozitivní anima.

Proklamovaným cílem zemí Svaté aliance byla restaurace křesťanské morálky. Byl uskutečněn? Pokud restaurací míníme politický cíl, pak patrně ano. Pokud však máme na mysli morálku soukromou, je problém složitější. Ve Vídni tvoří denní a noční stránka života dva velmi různé světy. Ambivalentnost takové situace se stává živnou půdou puritánství... To může být předstírané nebo skutečné: první případ je příznačný spíše pro vysoké, druhý spíš pro střední vrstvy. Jde o reaktivní stav společnosti, která se dostala do mravního konfliktu sama se sebou: puritánství bez projevů zhýralosti ztrácí svou živnou půdu a s ní i smysl... Otázkou zůstává, zda takový dualismus netvoří samo jádro křesťanské morálky. V každém případě platí, že neexistuje den bez noci ani jas bez stínu... Svět bez bytostného rizika je reduktivní: právě takový chce Rubeš vytvořit a právě v něm se jeho hrdinové cítí dobře.

Praha vlastně puritánská nebyla, přinejmenším v silném významu toho slova nikoli. Pro puritánství tu chybělo potřebně silné negativní „podhoubí": Praha spíše obrušovala hrany než potlačovala... S centrem říše, ať už o tom mluví nebo ne, však zůstává spojena. Také do ní dolehne horký dech taneční vášně, když slovo „vášeň" podrží svůj erotický podtext. Dvorní ples ovšem není stylem Prahy... Vyhovuje jí běžný bál, a může být i domácí. Jejím tancem není valčík, ale polka. Slova bál a tanec patří v Rubešově tvorbě k nejfrekventovanějším. Jeho Stoletý kalendář je rámcován plesovou sezónou letošní a sezónou příštího roku. Výsledkem úspěšné plesové sezóny není zábava nebo romantické dobrodružství, nýbrž zásnuby. Tanec tak u Rubeše představuje rituál, který (vzdor značné sublimnosti) podržuje svůj původní účel, totiž změnit skutečnost...

Rubeš žije v době, kdy je kontrola nad komunikací mezi pohlavími ještě velmi silná. Pokud se u něj vyskytne motiv tajné schůzky, slouží k zesměšnění „romantického milovníka". Ten je (automaticky) ztotožňován s juanským typem. Mladí se kontaktují jaksi „pod svícnem": mše nebo procházka s rodiči slouží jako příležitost k výměně pohledů, někdy i psaníček. Je zvláštní, že kostel se u Rubeše vyskytuje jen jako (taková) neutrální kulisa: o religiozitě předbřeznových Čech to leccos napovídá... Zvlášť roztomilým jevištěm lásky je okno. Dívka zalévající muškáty představuje pro korzujícího mladíka vzrušující obraz, který stačí k tomu, aby

se zamiloval. Vzhledem k nevinnosti takových projevů není divu, že si druhá strana ani nemusí být ničeho vědoma... I tyto situace bývají u Rubeše zdrojem komického účinku.

Příznačnou figurou Rubešova literárního světa je gardedáma. „Ó důvěro svatá, 30 slečinek a jen jedna strážní paní," raduje se vypravěč v Putování Šárkou... Na plesech bylo gardedam nepoměrně víc, projevy koketérie však zůstávají stejně nevinné tady jako tam. Ples nebyl zasvěcen Erótovi jen tancem jako takovým... Pokud nebyla dívka zasnoubena „studenou cestou", totiž výběrem rodičů, měla jedinou možnost, jak se seznámit cestou „horkou", a tou byl bál. Není-li nápadník odmrštěn ihned, stává se doba od seznámení do zasnoubení obdobím vzájemného prověřování. Pokud není ženichův majetek podle představ rodičů, jsou sliby vetovány. Obě strany však mohou kamuflovat: i takové situace u Rubeše najdeme. Nejde vždy o humorné a smířlivé scény: v sentimentální povídce Harfenice má plesová intrika vážné následky... Jakožto *rituál* má tanec, byť ztělesňuje sexualitu krajně sublimovanou, hmatatelné důsledky v materiální sféře: manželství, mateřství a otcovství, případně i vliv ruinující, jako v uvedené povídce...

Svatba je, jak Rubeš s úsměvem dokládá, považována za vítězství snoubenců. Co bude pak, o tom se nehovoří... Charakter života v manželství patří do oblasti „slepé skvrny": rodiče o něm před dětmi nehovoří a své konflikty pečlivě tají. Manželství jako takové nepatří k stěžejním motivům starého mládence Rubeše... Všechno dění však k němu směřuje a happyend je výrazem takto zabsolutizované životní hranice. Jeho magický účin spočívá v nedourčenosti. Chceme-li problém vidět na širším historickém a symbolickém pozadí, můžeme happyend považovat za sekularizovanou figuru spásy. Význam spásy je právě absolutní.

Procházíme-li s Rubešem bytovými interiéry, octneme se v „salonu", pracovně či kuchyni, nikdy však v ložnici. A víc než to: o ložnici se ani nehovoří... Byty Rubešovy Prahy jsou jaksi „bez ložnice". Vkročí-li dívka v doprovodu matky při prohlídce hostitelova domu do pokojíku svobodného muže (ten slouží přirozeně i jako ložnice), jsou ruměnce na obou stranách pochopitelné... Autor také tyto ruměnce (na rozdíl od vybavení pokoje) tematizuje. Situace, jakou líčí Mácha v pokoji Marinčině, je v Rubešově světě nemyslitelná. Není-li tematizována ložnice, nemůže být přirozeně tematizována ani svatební noc. Vyprávěcí perspektiva v povídce Pan Trouba je pro tento svět příznačná: svatební noc a líbánky se odehrají v místě nedourčenosti mezi VI. a VII. kapitolou... Anestetické brýle nás mohou upozornit právě na takovou „proláklinu" v textu. Ta je funkční, neboť „slepá skvrna" přitahuje pohledy magickou silou: to, co je „mezi řádky" jaksi „zcela bílé", může být popsáno jakýmkoli projektivním písmem... Masivní stud zcela neodmyslitelně patří k této morálce sexuálního utajení.

Vrcholem tohoto (biedermeierovského) erótu je zásnubní polibek. Ten je plně pod kontrolou rodičů a je tu především pro ně. Když se v Rubešově vrcholné novele Pan amanuensis na venku objímá a líbá kdekdo s kdekým, jen snoubenci nikoli, není to míněno jako úsměvná scénka, nýbrž „rajská scéna", v nížto se jeví „nádhera člověčenstva nezkaleného". Příznačná je i trivializující rytířská historie Mstitel, kde se na hradě plném lapků páchají snad všechny hříchy, s výjimkou smilstva: nejsou tu totiž žádné ženy... Dívka, která je později na hrad unesena, se ve své čistotě stává začátkem konce nečistého hnízda. Čtenář se jen těžko zbavuje dojmu, že je svědkem hry na loupežníky, nikoli líčení události, která pretenduje na to, aby byla pochopena jako reálně možná... Tuto hru jako by hrálo dítě v období sexuální latence, ne zralý muž.

Vraťme se ale do naší imaginární kavárny... Předbřeznová společnost by jen těžko chápala kužel světla nad kavárenským stolkem jako „intimní osvětlení". Takové nasvícení by pro ni bylo (naopak) indiskrétní. Přijmeme-li týž model pro situaci literárních postav, je v očích biedermeierovského autora porušením intimity milenců už přítomnost čtenáře. Klíčová dírka (románu) je zdrojem indiskrecí; opravdová párová intimita je intimitou slepé skvrny. Není-li tematizována, neznamená to však, že není v literárním díle přítomna. Je jeho součástí jako místo nedourčenosti. Pokud se (jakožto happyend) nachází na konci prózy, je zdrojem katarze, které nechybí metafyzický rozměr. Splynutí dvou duší je rajský stav. Svatá aliance, to je také svatá rodina...

Dnešní čtenář, zvyklý na vydatné popisy intimních scén, by mohl říci, že Rubešova próza je odcizená jednomu z podstatných kořenů lidství. Pro biedermeierovského čtenáře je naopak zdrojem odcizení „klíčová dírka", kterou mu autor nastavuje. Tak tomu bylo např. v románu G. Sandové Lélia (1833). U Rubeše jsme pak svědky zvláštní skutečnosti: rodina, skupina i širší kolektiv se intimizují právě tou měrou, jakou se zastírá párová intimita. Kontrola nad sexualitou tu nemá (jen) negativní dopad. Má i účinek pozitivní, když zintimňuje společnost, na kterou jako by se „snášel pel neposkvrněných lilií"... Rubeš je intimní vzdor tomu, že nepopisuje párově intimní scény. To, co v textu zůstává nevysloveno, vzbuzuje totiž velká očekávání... Jakožto místo nedourčenosti je dokreslováno individuální fantazií a stává se nezanedbatelným zdrojem estetického účinku.

Můžeme tedy také říci: Rubeš je intimní právě proto! Intimita v biedermeierovském smyslu znamená (právě) absenci „klíčové dírky". Navíc tam, kde mezi pár a triádu není postavena ostrá hranice, není vztah mezi nimi konfliktní. Triáda (jakožto součet 2+1) neznamená vpád monády do párové intimity. Sociální okolí není v biedermeieru pociťováno jako *oni*, nýbrž (spíše a právě) jako *my*. Proto může být základní dominantou Rubešova literárního stylu *zdůvěrňování*. Popularita, jíž se jeho spisy těšily,

nasvědčuje tomu, že byl komplementární stylu společenskému... Ten je bytostným projevem dětství české národní společnosti.

Nejnápadnějším vnějším znakem takového zdůvěrňujícího stylu jsou zdrobněliny. Dnešnímu čtenáři se mohou zdát nepatřičné. U předbřeznové literatury jde však o znak dobového stylu: na úroveň kýče expresivita takového typu teprve poklesne a stane se tak především zásluhou autorů druhořadých a těch, kteří rezistují na tom, co je historicky neopakovatelné... K těm ani k těm Rubeš nepatřil. Pocit trapnosti nad takovým jazykem však vypovídá také něco o nás: my jsme tuto zdůvěrňující schopnost ztratili... V této perspektivě je vlastenectví srostitou součástí Rubešova literárního i občanského světa. Můžeme se dokonce ptát, zda by bylo za jiné sociální situace v takové intenzitě vůbec možné... Platí však i opačný vztah: bez navození takového *dětského* „My" nemůže proběhnout národní obrození... Vlast je matkou a národ její dítě. V této perspektivě také pochopíme, jak se soudobému čtenáři nutně jevil Máchův individualismus: jako nedonošený plod, potrat...

Příznačnou součástí Rubešova světa jsou květiny, jež i bez zdrobňování představují zjemňující fenomén. Darované květy jsou výrazem pozitivního párového vztahu a rovněž péče o květiny (vzpomeňme na naši dívku v okně) je příznakem duševní jemnosti. Květiny jsou důležitým prvkem biedermeierovského interiéru. Příroda divoká není předmětem zájmu. Rubešovi výletníci nejdou do Šárky za přírodou, nýbrž za pověstí, když je na konci cesty čeká půlsud piva. Bouřka však dokonale vymaže jejich zájem o „divokou Šárku". Pokud se u Rubeše (např. v trivializující loupežnické historii) ne zcela zkrocená příroda objeví, připomíná divadelní kulisu. Domestikovaná příroda je tu pozadím zkrocených vášní. Květina však zůstává specificky ženským symbolem... Dívka zalévající v okně ohnivě červené muškáty představuje pro mužské oko eroticky vyzývavý obraz... „Obraz" je to doslova: v rámu okna se ukazuje živý „portrait", inzerující do světa krásu své paní...

Zdůvěrňování je také důvodem, proč se Rubešova sentimentalizující lyrika neobrací k dívce jako obecnému typu, nýbrž (téměř vždy) k určitému jménu. Nejčastěji je to Julie, snad pro zvukovou podobu k „lilii"... Lilie ovšem ztělesňuje velmi intenzivní dívčí symboliku: bělostná (a zároveň žlutí pylu poskvrněná), nedotknutelná (a vyzývavě se otvírající)... Můžeme ale tvrdit i opak: Rubešova lyrika je zdůvěrňující proto, že se obrací k určitému jménu. Její základní slohotvornou mohutností jsou besední deklamativnost a památníková intimita. U Rubeše nejde o lásku jako metafyzický princip, ale o konkrétní vztah mezi dvěma lidmi. Pro lásku se neumírá, nýbrž pracuje. V takto pragmaticky chápaném vztahu je každý jedinec nahraditelný. V povídce Kdo ví, k čemu to dobré? je (příznačně) nešťastná láska k Julince cestou k manželství s Marinkou... Zvuková

shoda s „růžinkou" je tu zřejmá. Růže je ovšem mateřský symbol, stejně jako je idealizovaná, jednoznačně pozitivní anima zbarvená obrazem matky...

V takto zdůvěrnělé společnosti vlastně neexistuje tragédie. Příčina neštěstí v lásce je u Rubeše vždy jaksi vnější a nezasahuje vnitřní schopnost milovat. Konflikt s rodiči není zdrojem odcizení. Jejich přání je s pochopením respektováno a milostné neštěstí zmírňováno poukazem na setkání v nebi. Takové vyústění je míněno buď vážně, nebo humorně. U Rubeše však najdeme i smíšený typ; zdá se, že toto rozhraní je vlastním přínosem Rubeše básníka. Jízlivou satiru Rubeš nezná. I tam, kde kritizuje, je naložen vlídně. Jeho humoreska organicky vyrůstá ze zdůvěrnělé společnosti: optimismus, konverzační tón a ochota ke kompromisu jsou jejím živným zdrojem. Tragické je u Rubeše anestezováno. To je také předpokladem „dětského stavu" společnosti: dítě je v důvěře závislé na rodičích, rodiče na Velké matce Vlasti... Společenské a soukromé se tak neocitá v rozporu. Tento podstatně sekularizovaný, avšak velmi celostný mýtus je zdrojem životní dynamiky biedermeieru...

U Rubeše najdeme i komplikovanější obraz reality. Jeho Flamendr jistě nepředstavuje radostný pohled na bezdomovce předbřeznové doby, v Harfenici nebo v Obrázku ze života potkáme i výrazně záporné charaktery. To všechno je však vnímáno jakoby na okraj společnosti, která je v jádře dobrá. Rubešův člověk (viděli jsme to už v lyrice) je spíše individuální než nějaký obecný typ. Může být takový, protože je derivován ze společnosti, kde víceméně každý každého zná... Pokud je zlý, je odsouzen. Pokud je dobrý, stává se hodným soucitu. Model *soucitu a odsouzení*, z mravního hlediska archaicky naivní, je zdrojem Rubešovy sentimentality. Psychologickou sondu do ohniska individuální duše biedermeierovský raný realismus nezná. Nezná ji jednak proto, že k tomu nemá technické (specificky literární) prostředky, nezná ji však i proto, že relativizace dobra a zla je nad jeho (dětskou) zralostní úroveň...

Fr. Sekanina r. 1906 napsal: „Několik čísel sentimentálního a romantického sklonu, kterými básník náš splatil daň chorobným náklonnostem a vášním svého mládí, trčí z Rubšova díla ojediněle a cize." Uvědomíme-li si, co všechno stojí v (netematizovaném) pozadí sentimentálních historií, nebudou se nám slova jako „chorobné náklonnosti a vášně" jevit v souvislosti s biedermeierovskou bezelstností jako příliš přehnaná... V Sekaninově posudku se každopádně projevuje nadhled vyspělejšího čtenáře pozdější epochy, což je stejně nutné jako zkreslující. Sentimentální je totiž přirozeným živlem všedního dne podobně jako humor... Upadne-li někdo do bláta, mohu se této triviální příhodě smát nebo postiženého litovat: obojí je přirozená reakce. Vztah mezi humorným, sentimentálním a triviálním je patrně hlubší.

Triviální rytířská historie nepředstavuje u Rubeše jednoduchý „pád do fabule". Všechny prózy tohoto typu patří do cyklu Povídky, obrazy ze života, národní pohádky a báchorky (1847). Cerhenický vaz nese podtitul „Pověst" a má rámcovou kompozici, když rámec sám vytváří žánrový obrázek ze života venkovské mládeže. Podobně próza Pod hroby, vyprávějící o místě, k němuž se váže místní pověst a které smetla z povrchu země železnice... Rubešovy pohádky a báchorky (ze zamýšleného cyklu stačil napsat jen dvě) jdou už vědomě cestou sběratelství a jsou svého druhu mistrovským dílem. K autenticizujícímu, často bizarnímu grimmovskému stylu mají z našich pohádek patrně nejblíž.

Rubeš měl mimořádně vyvinutý cit pro příběhy na pomezí ústní slovesnosti a umělé literatury typu „čtiva". Uvědomíme-li si, že právě to tvoří základní slohotvorný princip jeho epiky, netrčí tyto příběhy z jeho díla „ojediněle a cize". Jsou vyprávěny pro totéž publikum jako humoresky, když také deklamovánky kamuflují mluvní charakter... Povídka Mstitel pak neobsahuje obscénní narážky mj. proto, že účastníky ústní slovesnosti bývají děti. Scéna tu nepřipomíná kulisu náhodou: povídka by mohla být velmi dobře uvedena jako pimprlové divadlo... *Občansky* sentimentální historie (Harfenice, Obrázek ze života) se v této perspektivě jeví jako přesah mentality, formované knížkami lidového čtení, do oblasti literatury s reálně mimetickými aspiracemi. Raný realismus v Čechách mohl mít už vzhledem k úrovni čtenářů jen těžko odlišný charakter. Úroveň měšťanského čtenářstva např. v německy mluvících zemích však nebyla vyšší...

Podíváme-li se na Rubešovo dílo *chronologicky*, vidíme, že sentimentální příběhy je uvozují a končí. Po juvenilní romanci Jaroslav a Jitka (1832) se obnovuje sentimentalita „těžké ráže" v Rubešově epice až ve čtyřicátých letech, kdy se u něj objevuje plicní choroba. Tuberkulóza je však v jeho rodině rodovou zátěží: pochmurný tón nemusel čekat, až se dostaví první symptomy... Je celkem přirozeně přítomen u vnímavého mladíka, v letech zralosti je potlačován: sentimentalita ustupuje do milostné lyriky... Humor má pro Rubeše patrně silný psychohygienický význam. Po propuknutí choroby pochmurný tón celkem logicky zbytní. Otázkou zůstává, proč právě do triviální podoby...

Upadne-li stařec do (naší „modelové") louže, budeme ho patrně litovat. Jaký pocit si však z místa nehody odneseme, záleží na tom, k jakému psychologickému typu patříme... Realista bere věc tak, že podobné pády patří k životu. Člověk s „metafyzickými sklony" však získá námět k dalekosáhlým úvahám o životě: triviální událost se stává metaforou... Rubeš patří zcela jistě k prvnímu typu, když by metafyzickou úvahu považoval za přemrštěnost. Proto se opakovaně utkává s máchovským konceptem tvorby: oxymóron je typem obrazu, který je mu bytostně cizí! Oxymóron je však (právě) vyzařováním slepé skvrny... Psychologický typ, k němuž

patříme (nebo nepatříme), je ovšem také dobově podmíněný: odtud Máchova vnitřní osamocenost…

Tam, kde autor *tematizuje* úzkost, může se jeho obzor otevřít dvojím směrem: vertikálním nebo horizontálním. V prvém případě vytváří „strmé metafory", jež narážejí na hranice světa a sahají daleko za ně, jako Mácha. Tak uvažuje a cítí baroko a romantismus. Jejich souřadnice jsou kosmické. Otevře-li se obzor anxiozity horizontálně, rozlévá se úzkost po lidech a dějích *tohoto* světa. Tak uvažuje a cítí osvícenství a biedermeier. Jejich souřadnice jsou sociální. Přirozený „model soucitu" však patrně není schopen *tvarově* zvládnout úzkostnou *křeč*: čím masivnější je psychický spouštěč, tím křečovitější je pak děj… V tomto smyslu je sentimentální fabule u Rubeše adekvátním výrazem určité životní situace konkrétního básnického typu.

Triviální fabuli můžeme považovat za derivát sentimentality, odpovídající svou *rozháraností* vnitřnímu stavu autora, který se *nemůže* vyjádřit oxymóricky. Oxymóricky se nemůže vyjádřit proto, že tomu neodpovídá jeho psychologický typ. Autorské vědomí nemá odpovídající (zralostní) úroveň: všechno zúzkostňující je promítáno na objekt. Jako temné tu není chápáno samo *bytí* ve svých hlubinách, nýbrž existence: ve svých *projevech*. Věc můžeme vnímat i z čistě literárního hlediska a říci, že Rubeš užívá standardních postupů lidové a pololidové literatury… Rubeš však není „lidový" proto, že těchto postupů užívá, nýbrž právě naopak: používá jich proto, že je psychologicky stejně nastaven… Tzv. „lidovost" je *vnitřní* fenomén. Triviální jev zůstane pro lidového autora triviálním jevem, podrží však určité souvislosti. Ty procházejí oblastí slepé skvrny a mají jistou *metafyzickou* rezonanci. Věcnost lidového přístupu má i svou heroičnost. K takovému typu tvůrce patří také Erben.

Vidíme-li problém sentimentality a triviality pod tímto zorným úhlem, můžeme říci, že se u Rubeše také úzkost sama *zintimňuje*. Je předmětem *narace* a jakožto dějově *zvěcnělá* i komunikabilní. Mácha naproti tomu ve své poezii vytvářel *symbol*: ten je jakožto monáda těžko komunikovatelný. Kdo jako dítě zažil strašidelná vyprávění, ví, o čem je řeč… „Horor" lidové narace je ovšem funkční: probouzí opatrnost vůči nebezpečím, jež koneckonců bývají triviálního rázu. Poznámka o možné pimprlové dramatizaci loupežnické historie Mstitel je pak víc než pouhá metafora: sémantické gesto Rubešovy triviální prózy je záměrně schematizující, jako jsou schematizující výrazové prostředky řezbáře loutek. Rubešovy postavy a postavičky jsou figurami a figurkami v původním smyslu, když programově ztělesňují nelomenost lidových představ. Zbytnělá úzkost se však ráda převrací ve svůj opak a stává se zdrojem šprýmů. Obojí je součástí přirozeného postoje a jako takové dodnes typické pro lidové vrstvy. Obojí také tvoří základní východisko loutkového divadla. Humoreska, sentimentální i triviální historie jsou plodem téhož psychologického nastavení.

Pro Rubeše je příznačné, že nesměšuje úrovně intimity: jen tak může být intimní zachováno, aniž by upadlo do samozřejmosti idyly nebo nesamozřejmosti odcizení... Viděli jsme, že „vyzařování slepé skvrny" intimní diády erotizovalo širší sociální celky. Dnešní doba je v jiné situaci, kterou bychom mohli rámcově označit Havlovým termínem „masová intimita"... Párově intimní téma se stává předmětem konzumu. Společnost se úměrně ke zveřejnění intimního sexualizuje a tím des-intimizuje... V takové situaci pak ztrácí rubešovský humor svůj smysl, neboť ztratil pozadí, na němž rezonoval. To se týká především dvojsmyslu, neboť: proč se vyjadřovat narážkou, když je to možné přímo? Je však přímá cesta vždy tou nejlepší? Hovoříme-li o intimitě, zní odpověď jednoznačně, že nikoli...

Extrém přitahuje extrém: člověk se v žádném z nich necítí dobře. Necítíme se dobře, jsme-li sevřeni puritánskou morálkou, ani pod tlakem zveřejnění toho, co má zůstat zastřené... Intimita je schopnost a jako taková odpovídá úrovni zralosti: extrémní stud a extrémní nestoudnost představují regres ad infantiam... Biedermeierovský literární model ztělesňuje první extrém. Není náhoda, že totéž „nevinné" (biedermeierovské) období znamená i nástup pornografického braku: infancie tu představuje chtěný, nikoli skutečný stav, který se ukrývá do stínu... Literatura období „sexuální revoluce" podlehla vábení extrému druhého: vystavuje intimní do plného světla. To, čemu říkáme „celý člověk", trpí tam jako tady. Klid a jas vědomí byl u Rubeše narušován temným neklidem toho, co zůstalo nevědomé, a proto se muselo vylít do triviálních historií... V naší době je tomu jinak: temnota lidského nitra našla dostatek projekčních ploch k tomu, aby ovládla vědomí. Projekce hlubinného fenoménu však neznamená jeho *zvládnutí*. Naše vědomí tak strádá nedostatkem klidu a jasu.

Významové pole, které neztratilo slepé skvrny tabu, není něčím, co bychom měli bez dalšího zvažování prostě odstranit: úplná ztráta mýtu znamená ztrátu životodárného jádra. Obrozenský člověk měl svůj univerzální mýtus... Máme odpovídající mýtus my? Sevřené významové pole biedermeieru nepatří jen Rubešovi a autorům jeho typu: je také *rezonančním* polem Máchovým. Něco podobného platí pro tzv. prokleté básnictví symbolistické epochy. Kde jsme „prokletí" jaksi všichni, stává se „nekonformita" banálním jevem. V takové situaci je současná literatura: neví už, čím upoutat... Upoutat však z principu nemůže, neboť kde se masově konzumuje intimní, stupňuje se jako ve spojených nádobách odcizení. Poezii však tvoří *obrazné* pojmenování... Úkolem a potřebou dnešní literatury by mohlo být nastolovat a kultivovat tabu, podobně jako bylo potřebou a úkolem moderny tabu rušit.

Milan Exner
Technická univerzita
Liberec