V strašné nahotě a prostotě, v konsekventní střízlivosti a přímosti jsou tu ohledávány a šetřeny rány duše jako nikde předtím ještě. Uměním měkkým, plným, pružným, přitom světelně jasným — tím střízlivým světlem velikých oken operačních sálů — je odkrývána tato duše záhyb po záhybu, nit po niti, vlákno po vláknu.

A řešení? Léčení?

Turgeněv neřeší. Naznačuje jen a hluboce napovídá.

Oprostiti se.

Ale Neždanovu se nepodařilo. A snad ani nesnažil se o to opravdově. Každým způsobem nedává mu k tomu Turgeněv ani dosti času. Když věc počíná býti nejzajímavější, když bychom musili vidět, kam se hne duše Neždanova, po krisi, kam by jej vedla ryze vnitřní jeho dynamika, je lapen sběhem okolností v slepou uličku, z níž není východu než sebevražda.

Oprostiti se. Ale zde navazují na něho již Tolstoj a Dostojevský. Sem náleží již Levin z Anny Kareniny a jeho hovor s mužíkem, jeho osvícení mužíkem. A více ještě než Tolstoj, jenž „podcenil lid ruský", jak praví Dostojevský, jehož pán zůstává prý stále pánem, ať si přistrojuje i kočár a oře, on sám, autor nejdůslednějšího a nejpřímějšího bezosobení sebe . . .

Tam ovšem Turgeněv není, tomu je daleko. Mnoho racionalistického pesimismu, mnoho západního individualismu, mnoho positivismu je v něm. Proto smrt Neždanova zdá se mi být spíše řádu přírodního než mravního. Je to jev v první řadě přírodní a osudný jako skon zrůdného exempláře. A není zde ještě jiného klíče ke smrti té, než tento přírodní fatalismus.

Renesance — čeho?

Renesance . . . obrození. Renesance . . . to slovo zní, zpívá a šumí v plavé své hudbě stále víc kolem našich utýraných a unavených hlav. Jsou již i u nás mezi mladšími nebo nejmladšími, kdo vyslovují je s tajnou a radostnou jistotou, jako zaklínadlo, jako talisman, v němž je skryta divotvorná síla. Co si při tom myslí? Zdá se mi, že ne mnoho a nic určitého. Kdo je překládá a parafrazuje, řekne: Mám dost tmy, bídy, nemoci, strachu, hrůzy, děsu, mlhy, vlhka a šera v literatuře. Chci slunce, chci jasno, chci zdraví, chci sílu. A snad je si i vědom trochu takový překladatel svého postavení v světové situaci a konstelaci velikých ideových problémů. Snad si vzpomíná při tom na *Hauptmannova* mistra Jindřicha z Potopeného zvonu, jenž syt služby údolí chce stoupat vysoko na hory a tam tvořit díla nového rázu, ze síly jasna a světla vlnícího se a kypícího tam jako ambrosie hodů, z veliké volnosti a síly nového života nad zavrženým starým stísněným, vychladlým a plným kazů. Snad jako on sní o zvonech, které by zněly vysoko na horách a hlásaly „do světa světla nové zrození". Snad jako on sní o chrámech, které by objaly do vzdušných, šíře rozstouplých ramen svých celé omlazené a obšťastněné lidstvo.

Snad jsou jiní, kterým visí v duši obraz *Nietzscheho* stojícího o polednách duše na čistých nadlidských horách. Snad sní o lidech silnějších, tvrdou sebekázní na tvrdých příkazech vychovaných, kteří by dovedli sklenout harmonii i tam, kam nedovedou staré víry a kulty nadechnout ani duhu naděje. Snad přemítají o umění života, které by učilo brát každý život jako materiál široké hry, odehrát jej s heroismem experimentu, který se přijímá pro radost kuriosity a opouští bez bolesti po nezdaru. Snad sní o umění zralé a vonné krásy, která má

svou morálku v sobě, která vykvétá ze síly a útisku, která je na nich nutně vystavěna jako nejvyšší hrady na skalách podložených pod ně. A snad proto — z estetické rafinovanosti — vylučují, chtějí vylučovat nemoc, bolest, utrpení . . . chudokrevnou melancholii . . . lítostné teskno a sensitivní rozrušenost. Snad chtějí formovat své reky podle typu silné vůle, snad vracejí se k typu starého aristokrata, mužného vůdce svého rodu, jemuž slabost, kleslost, deprese je plebejská. Snad bojí se citovosti i proto, že je to ferment masy, hromady a davu, jež proniká, jimiž se prolíná, jež zaplavuje v endemické nákaze.

A snad jsou jiní, kteří vzpomínají na *Goetha*, na něho, „posledního renesančního člověka", na něho, který dovedl ozdravět z romantických chorob hypersensitivismu i z barbarských nehorázností a nevkusností titanismu, který došel k řádu a harmonii, řecké eurytmii ne pedantickým schematem, ale vyžitím života a jemuž nebylo nakonec rozporu mezi subjektem a objektem, vlastní duší a vesmírovou, jenž dovedl odlišit, zestupňovat, odstínit a zapjat ten sporný chaos jako nikdo druhý po něm, přetvořit se do každého osudu a každého charakteru, hovořit, hledat a radovat se v druhých a cizích. Snad přemítají, jak překonati analytický individualism subjektivního sebehledání, sebepoznávání a sebemučení, celou tu rozryvnou činnost pod úzkou klenbou jednoho malinkého živůtka, pouhé jiskry, pouhé hasnoucí vlny v požáru a hladině vesmírového a lidského celku. Snad sní o umění lidštějším, širším, „obecnějším", „objektivnějším" a snad si připomínají Goetha jako nejdokonalejší typ tohoto způsobu. Snad četli nebo čtou jeho napomenutí: „Pokud básník vyslovuje jen *svých několik málo* subjektivných pocitů, nesmí se jím ještě zváti; teprve když dovede si *svět* přisvojit a vyslovit, je básníkem; a pak je nevyčerpatelný a může býti stále novým, kdežto subjektivní povaha svou vnitřní trochu brzy vypověděla a naposledy hyne v manýře." Snad chtějí toto širší, životu bližší umění, neodkrojené od něho scholastickým ceremonářem nejsubjektivnější a nahé dojmovosti dekadentní . . . a snad při té své snaze, snad při tom citu svém vzpomínají si na slovo: renesance.

Ale snad jsou jiní, kteří nejdou tak hluboko a tak daleko. Snad chytili větry své touhy blíže, snad ze sousední vsi, za humny . . . nešli si jich snad poslechnout do dalekých tmavých lesů. Snad jsou, kdo slyšeli, že v cizině prostě tytéž a podobné snahy berou vrch. Snad slyšeli o nich, nebo potkali sami v Paříži nějakého zástupce t. zv. *školy románské*, která hlásá válku na nůž mlžnému a chaotickému prý severnímu symbolismu, která v něm vidí poslední výhonek shnilého kmene, romantismu a naturalismu, jejž je nutno již jednou vytít z kořene. Musí se prý již jednou bojovat proti barbarskému stylu, vyvrácené, násilné, rozplizlé nefrancouzské a nečlenité skladbě, perversitě myšlenek a citů, nezdravé chorobě, exotismu a roztříštěné vznětlivosti, jež dovede stvořit jen zlomkovité výkřiky, ale ne jednotné, jasně učleněné, promyšleně vystavené a vystupňované dílo, proti tupému, vlámskému, ryze krevnímu a hmotnému mysticismu a pesimismu (škola tato útočí neobyčejně prudce hlavně proti naturalistovi-dekadentovi i u nás známému *J. K. Huysmansovi*). Umění musí prý se z podvědomých, subjektivně temných a chaotických bažin dostati na povrch, na zdravý suchý vzduch do světla *racionalismu*. Dílo umělecké má podávat, jak tomu chtěli již *klasikové*, ne úzký subjekt jedince, nýbrž lidstvo, a to v rysech nejvšeobecnějších, nejzdravějších, nejvykvašenějších . . . A všecko se tu dokládá Helladou, tou Helladou, jejíž kolonie stály kdysi na jihu francouzském a za jejíž dědice pokládají se tito básníci většinou jižního původu.

Tedy renesance klasicismu? . . .

A jak je tomu dávno, kdy se hovořilo a články psaly a tiskly o renesanci romantismu proti naturalismu, kdy se rozkládalo o novoromantismu, o novoromantické reakci? A dnes *novoklasicismus?* Zdá se již, že je tomu tak.

A všimněte si, že ku všem motivům a ku všem hlasům, jež volají po jeho obrození, přistupují jiné, snad nejupřímnější a přitom nejprimitivnější. Jsou to věčně živí a věčně neobyčejně četní ctitelé umění lehkého, veselého, čiperného, úměrného . . . zástupcové mládeže a obecenstva, které snad na chvíli podrobovalo se módě, právě vládnoucímu směru, na chvíli snad tvářilo se z konvence a slušnosti, že gutiruje umění složité, problematické, bolestné, tmavé a zrazené, přitom

však v jádře duše cítilo stále, to že mu nevyhovuje, to že není ten pravý jeho živel, v kterém by se mu dobře žilo a tylo. Tedy poslední skupina těch, kdož volají po renesanci, nemyslí si pod ní nic než to, co říká stará trias „víno, zpěv a žena" . . . docela primitivní a animální požitkářství.

A tyto hlasy mísí se, matou a splývají.

Jaké zajímavé divadlo! Jak, přesně vzato, úzce a blízko se přece jen sešli aspiranti nejvyšších uměleckých vrcholů s nejprimitivnějšími potřebami a pudy nejběžnějšího obecenstva! Není v tom něco podivného, něco, co má hlubší význam?

Uvažte, jak dlouho se zápasilo o to, aby nic z toho, co je v *životě*, v jeho plné nekonečnosti, nebylo vylučováno z *umění*. Jaké dlouhé, dlouhé boje vedly se o to, aby všecko, co je v objektivně dané realitě, mohlo býti podáno, zpracováno také v umění. Jak dlouho trval ten boj, který měl zjednat rovné občanské právo v umění všem jevům života, buďtež si jevy ty sebe odpornější, sebe řidší a výjimečnější, sebe bizarnější a hnusnější, sebe děsivější a chorobnější. Jak dlouho bojovalo se o to, aby umění nebylo obmezováno na exempláře zdravé, dokonalé, normální, stejnoměrné vyvinuté. Aby neměly do něho přístupu pouze jevy krásné, úměrné, dokonalé, ušlechtilé . . . ale i všecko mrzáctví, všecka choroba, všecka nemoc, všechen nedostatek a všechna bída světa a lidstva . . . všechno, co hyne a klesá, co je zrazeno a rozleptáno, co úpí a sténá, co uhnívá z nitra a boří se od základů. Kdo zná postup tohoto procesu, dovede jediný změřit jeho význam, význam snah celých generací, které všecky byly neseny jednou, myslím, v podstatě *demokratickou*, *sociálnou* ideou: *rozšiřovat* stále okres, obzor, obor umění, jeho říši a panství. Rozšířit ji tak, aby objala *celé* lidství, jeho *kořeny* nejdříve, jeho nejnižší a nejrozlehlejší vrstvy *spodní*, všecko temné, lidové, bezvědomé, chaotické a bolestné.

Romantismus byl první útok v tomto směru proti uzavřené bílé, úzké, v ztrnulých mramorových zrcadlech ušlechtilé rozumovosti se zrcadlící Akropoli umění klasického. Přišli romantikové a žádali pro *šerednost* stejné právo v městě uměleckém jako pro krásu. Vedle harmonického klasicismu malujícího lidstvo v rysech jeho nejvšeobecnějších a nejabstraktnějších staví romantismus požadavek umění *personelního, individuálného, pohyblivého, rozvíjejícího se*. Romantické výtvory byly důsledně malebné, hybné, rozhárané, mlžné, nesouměrné protivou ke klasické úměrnosti, světelné její průhlednosti, logickému seřetězení. Klasicismus byl útvar po výtce *racionalistický*. K slovu měly přijít v klasickém umění osoby hlavně vyspělého a nadprůměrného rozumu, rozumové schopnosti, tedy vesměs prvky jasné, vědoucí, co chtí, abstrakce schopné. Bylo to umění jasně organisovaných vrstev vyšších; lid, všecko nevědomé, pudové, temné a *podvědomé* v psychologickém i sociologickém smyslu přišlo tu zkrátka. Klasicismus jevil se romantikům jako suchá titěrnost a uhlazená povrchnost, normální logika dobře dresované tradice. Proti úzkému kruhu představ, dojmů, citů, pomyslů, idejí, jimiž vládne romantismus a jejž charakterisuje všude normální *střední rozumná poloha*, staví romantismus daleko širší a rozbouřenější klaviaturu: zachmuřenou titánskou nehoráznost, rozervanou velikolepost, pravdu hrůzy, děsu, choroby, rozkladu. Romantismus zahloubává se rád také do člověka jedince, odloučeného od společnosti, postaveného mimo ni a proti ní, do člověka nepravidelného, výjimečného, strašidelného. Protivou ke klasikům, kteří milují pravidelnost, poutá romantiky rozpor, výjimka, zrůdnost a beztvarost nebo mnohotvarost života. Klasicismus znal lidi, právě jako přírodu, jen kultivované, vypěstované ve společenském skleníku. Proti němu má romantismus poslání rozhodně širší. Chce, aby umění místo skleníku a parků stalo se celou krajinou — ovšem divokou, horskou, bizarně stylisovanou krajinou. Má důležitou sociální misi, které si ne dost dnes nebo docela nic neuvědomujeme: zjednat v umění práva všemu nenormálnímu, podvědomému, temnému, osudnému, protilogickému. Nemoc, choroba, vnitřní rozvrat vstupují s ním současně do umění jako lid, vrstvy široké a neučleněné, spodní kořeny společnosti a národa.

Romantismus tedy de facto velice rozšiřuje umění, víc než je v praxi své vlastní zúžuje tím, že ztrne skoro výlučně na krajnostech a monstrositách a obchází se zase sám úplně skoro bez poloh středních.

Naturalismus, jenž přejal dědictví romantismu, nestál k němu, jak

se často mylně soudí, v zásadném odporu. Naopak: v tomto *principielním* směru sociologickém, o nějž nám zde jde, je jen jeho pokračovatelem a pracuje důsledně v prvotních intencích opuštěných záhy romantiky nebo nedodržených jimi v celé důsledkové šíři. Člověk žasne dnes nad blízkostí a pojmovou totožností revolučních programů Hugových a Zolových ku příkladu. Slovník je jiný, pravda, kritická a estetická frazeologie také, ale postuláty a principy pro toho, kdo je dovede vyjmouti a svésti v abstraktní složky pojmové, tytéž. Základní motiv všech předmluv, programů a manifestů romantických i naturalistických, ať již otevřených nebo zakuklených do úvah a studií literárně historických a kritických, motiv, který tvoří ideový střed všech snah a bojů Hugových, Gautierových a Baudelairových na jedné, Flaubertových, Goncourtových a Zolových na druhé straně, je myšlenka o *indiferentnosti, lhostejnosti látky v umění.* Je to nesčíslná variace této jedné hlavní ideje: nesmíte obmezovat umělce ve volbě látky, ve volbě osob, věcí, předmětů, kruhů společenských, pocitů, představ, snah, idejí, náklonností! Látka, děj, námět, ústředí, svět fysický, společenský i mravní v jeho díle jsou docela a výlučně věcí jeho. Smí si je volit docela neobmezeně, smí je zpracovat docela volně, užít k estetickým účinkům, jež chce vyvolat, všech prostředků, všech látkových předpokladů a podmínek. V tomto směru můžeme mezi romantismus a naturalismus položit logické rovnítko. Oběma jde podstatně o to, aby *obor umění byl rozšířen*, aby celá řada představ, pomyslů, osob, kruhů společenských, věcí, sensací, jež dosud byly dány v klatbu a z umění vyloučeny jako ohyzdné, surové, směšné, necudné, každým způsobem *nedůstojné* — aby to všecko bylo do umění vpuštěno, aby smělo a mohlo být umělecky formováno a tradováno, aby všecko *eo ipso*, že *to existuje*, prostým faktem své jsoucnosti mělo právo již na přístup do ideálního světa a života uměleckého a básnického. Říši umění a říši poesie chtějí stoupenci těchto dvou směrů rozšířit principielně stejným způsobem, o stejnou oblast. Říše *všech jevů*, všeho *existujícího* je jim co do *objemu* již říší umění. Říši umění rozšiřují na říši jevů životních vůbec.

Romantikové přeskakují užší klaviaturu starého krásna klasického a klasicistického, krásna úměrného, klidného, ušlechtile velebného, společensky aristokratického a světle logického, rozšiřují starý klavír krásy o nové oktávy pocitové a představové, o dojmy nehorázné síly, rozhárané chorobné exaltace, bizarnosti, hrůzy, děsu a ošklivosti, neladu fysického, mravního a společenského. Všecko, co si člověk klasicistický, člověk osmnáctého věku, hnusil, čeho se bál a děsil, a co by se neodvážil žádný básník a umělec rehabilitovat a stylisovat umělecky, všecko to uvádí romantismus do umění, posvěcuje novým stylem, užívá za prostředky zvláštních, nových, nezvyklých posud sensací, dojmů a nálad uměleckých. Umění romantické je celé stavěno na širokých disonancích, rozervaných kontradikcích, jimiž by se byl neodvážil pracovat klasik starého stylu. Romantikové volají stejně po „pravdě života" jako později naturalisté, a „pravdou" je jim právě to, co později naturalistům: šíře a rozvířenost života *jevového*, rozšíření a neobmezenost látková v umění, volnost mísení všech prvků a složek života, naprostá látková indiferentnost, neutrálnost, objektivismus. Umělec může malovati a podávati ve svém umění, co chce, všecky jevy: ošklivé, šeredné, chorobné, zvrhlé za jednou podmínkou: když z nich dovede vykouzliti, vyssáti, vystylisovati nové dojmy estetické, nové sensace umělecké . . . ne již „krásné" a „zdravé", jak žádali klasikové, ale „silné", „drtivé" . . .

To jest umělecký objektivismus nebo indiferentismus, absolutní *l'art pour l'art*, umění pro umění. Estetické dojmy, umělecké sensace . . . nové . . . nové . . . stále a nekonečně . . . Odtud nutnost naprostého rozšíření látkového, úplné volnosti předmětné. Všecka kriteria nejen ethická, hygienická, „utilitární", jak se říkalo, ale i ideová, rozumová, synthetická jsou tu pojmově a v jádře popírána. Každý jev života má právo na uměleckou realisaci, na uměleckou formaci, nesmí být zanedbán, potlačen, [utopen] ve vyšším svém pojmovém obraze a ideové synthesi. Naopak: umělec ho musí studovat neúnavně, s všemožnou láskou a pílí a učit se ho vystihovat v celé jevové plnosti, složitosti, rozlitém roztříštění . . .

Romantismus v praxi ovšem brzy zradil tyto postuláty programové, nepodal tu jevovou šíři a látkovou objektivitu a indiferentnost,

naopak zabředl v krajní a úzkou výlučnost jistých velice apartních a výjimečných sensací. Podával místo širé objektivity jevové docela specielně pointovaný a vykrojený výsek života: sensace hrůzy, bizarních chorob, děsu a zvědavosti, tmy a zrůdnosti, dobrodružné exaltace a monotonního visionářství. Zradil brzy sám své postuláty a principy a scvrkl se v šablonovitý exklusivismus a výlučnou apartnost. Místo celé jevové a hutné plnosti a tísně počal podávati vypočtené vzorky šablonovitě bizarní a kontradikční stavby. Místo celého moře bijícího mezi dvěma nekonečnými póly pouhé dva krajní výlučné body obojího, kladného i trpného, zámezí.

A odtud počíná proti němu boj *naturalismu*, boj, který vlastně byl bojován pod odloženými principovými prapory romantismu. Naturalismus je vlastně jen vynesl z historické haraburdny, oprášil a nanejvýše jen sešil a vyspravil. Naturalismus musil se dovolávat proti romantismu — vlastní jeho minulosti, jeho programů, manifestů, postulátů. Naturalismus chtěl v jádře a principu uměleckém totéž, co romantismus, který pouze nedodržel v praxi své ideové postuláty. Naturalismus musil mu dokázati, že se vzdálil de facto té životní a jevové objektivity, že ztrnul v šabloně apartnosti, že dostal strach před pravým *středem (a prostředím) života*, před *průměrným lidstvím*, hloupými a malými a srdečnými a kolísavě dobrými i kolísavě zlými šosáky a středocestníky. Honil se za bizarní, nezvyklou, násilnou a siláckou krajností a odstředností a bál se průměrné nicotnosti a šedé střízlivosti, prosté normálnosti a počestné malosti. Ale to je, dokazoval naturalismus, ne nelidské nebo nerozumné, nýbrž prostě *neumělecké*, neboť z umění nemá býti nic vyloučeno, látka je naprosto lhostejna, a nicotnost myšlenková a mravní je vlastně pro umělce velmi krutý oříšek. Neví, jak se jich zmocnit, bojí se triviality; takovému chudáku, běžnému průměrnému básníčkovi svědčí prý ovšem mnohem lépe sujety básnické, „poetické"; jsou pro něho pohodlnější. Pravý umělec neleká se prý *právě* takových nepřístupných látek, takových vzdorných a nepoddajných a beztvarých látek . . . nýbrž právě na ně podniká útok . . . právě *je* bere za terč své umělecké snahy . . . právě *je* bude hledět umělecky formovat a stylisovat.

Naturalisté žádají slovem, aby se to s tou hlásanou objektivitou a indiferentností uměleckou vzalo doslova, a zakládají na tom novou poetiku, tím, že i z látek nicotných, pustých, bezideových, nerozumných a rozbředlých, opomíjených dosud i romantiky, jimž i tito se vyhýbali, s nimiž ani tito nedovedli nic počít — z lidí roztříštěných, chorobných, zvrhlých, průměrných a maličkých v hříchu i ctnosti, beztvare šedých a průměrných — dovedou vystylisovati nové, zvláštní, silné a jímavé efekty umělecké, sensace poetické, nový druh básnické sugestivnosti a náladovosti, nový typ t. zv. „poetického krásna".

Jak vidět, není *principielního* středového rozdílu mezi romantismem a naturalismem. Obě jsou charakterisovány v poslední příčině: indiferentismem a objektivismem látkovým . . . Běží jim oběma jen o nekonečně pružnou, volnou a novou *sensaci* uměleckou, dojem podstatně a výlučně estetický. Jsou to typické a v krajnost vyhnané případy *statického* nazírání na umění, právě pasivné a výlučné sensace umělecké, *požitkově* umělecké. Jde tu jen o nové dojmové a pocitové elementy, o získání nových teritorií a oblastí na pevnině rozkoše a požitku, o nejvyšší možné rozmnožení a vystupňování světa smyslů a čití, postřehu a pozoru. Naturalismus jako romantismus je pojmově *trpný, pasivný*. Nesmí nás klamat dobrodružnost a dějová pohnutost romantismu. Je jen zdánlivá, vnější. Psychologicky znamená to všecko jen nejvyšší expansi za požitkem, právě smyslovou plnost a novost pocitů a sensací. Rekové jsou sensitivní a sentimentální subjekty, jež odrážejí a zažívají jen plnost a hutnost objektu, jeho pružnost a sílu, jeho temnou chaotickou beztvarost, která je nese a v níž tonou. Jejich dobrodružnost je právě chorobná sensitivnost, je nejvýš stupňovaná smyslovost a pasivnost. Objekt podává si je jako míč z ruky do ruky, jev za jevem je houpe a odráží, nese a utápí ve své plnosti. Psychologicky vzato, je to pouze rub sensitivní pasivity, bezvolná a bezplánovitá hazardnost, jaká bývá vlastní právě často trpným exaltovaným typům otráveným vnitřní horečkou.

Ideové synthesi, což je právě v umění duševní *aktivnost výběru, třídění a hodnotnému cenění* látky jsou oba tyto směry, obě tyto formy nazírání estetického pojmově nepřátelské. Jsou ryzí *umění pro*

umění, pocit pro pocit, v jádře trpné a dojmové (impresionistní).

Zajímavo a pro nás svrchovaně významno jest uvědomiti si, že mezi naturalismem a romantismem není ani podstatného rozdílu, pokud jde o vystižení a podání *okolí* a *vnějších vztahů*, do nichž je postavena figura a jimiž je určována. To, co naturalismus zahrnuje přírodopisně a positivisticky zabarveným postulátem věrně, sytě a pečlivě vyšetřeného a podaného *ústředí, prostředí (milieu)*, zná v jádře a podstatě již romantismus, jehož předním příkazem bylo podati *místní barvu* a *malebnou barvu (couleur local a couleur pittoresque)* scény, na které se hraje děj. Již romantikové žádali, aby figura, rek, osoba dramatu nebo románu byla pevně zakotvena do půdy zcela určité a konkretné, aby byla postavena do vztahů a poměrů určitě a přesně studovaných a podrobně malířsky malovaných a vystihovaných, aby v jednom náladovém akordu splynuly určitý tón, vůně a barva kraje, okolí, scény i psychické disposice člověka do nich postaveného.

Požadavek tento stavěli zcela vědomě a účelně proti *klasicismu*, který podával člověka jen v liniích *nejhrubších, nejvšeobecnějších, nejabstraktnějších* — jako bytost pouze *rodovou*, a ne jako individuum a konkretum. Klasicismus byl v podstatě své *ideový* a *abstraktní*. Pracoval logikou, zevšeobecňováním, zákony, typy. Nešlo mu o člověka určitého, obmezeného, pobitého a roztříštěného životem, samou tříšť a trhlinu, samou ránu a samé stigma určitých, tvrdých a surových srážek a nárazů na určitá ostrá a surová fakta, názory, instituce, lidi a okolnosti té které určité doby a toho kterého určitého útvaru společenského. Neznal člověka opravdu a skutečně reálného, t. j. *jevového*. Neznal člověka nestálého a přemetného, bytost zrůdnou, utištěnou a přechodnou, jejíž rozum kolísá a hasne každou chvíli v nárazech proudů vykypělých z podvědomého a beztvarého fysiologického dna lidské bytosti, v těžkých mračnech pudového a představového života. Klasicismus nepracoval pudy a představami, nýbrž převahou jen *pojmy*. Logická abstrakce, typické zjednodušení, operace abstraktní a jednotné — to jest jeho umělecká methoda. Z nekonečně měnné a přemetné směsi těch prvků, jež ustavují bytost

člověka, podává klasicismus vykrystalisovaný, ztrnulý a pevný styl určité abstrakce, útvar tedy po výtce rozumový a synthetický, typický a ideový. Lidé klasicismu jsou lidství v liniích nejvšeobecnějších a nejideovějších, ne *fakt* a *jev* lidství, ale jeho *postulát* a *ideál*. Člověk klasicismu je ne reálný *jev*, ale *pomysl myslitele*. Ne člověk, jaký *jest*, ale jaký *býti má*. Z toho plyne podstatný charakter klasicismu: je to umění v nejvyšší míře *tendenční*, tendenční pojmově již samou methodou své tvorby.

Již tím holým faktem, že opomíjelo a mlčky přecházelo všecku nemoc, chorobu, slabost, kolísavost, vratkost, roztříštěnost a přemetnost života a podávalo a připouštělo z něho do své tvorby pouze harmonickou vyrovnanost a typickou dokonalost, již těmito prostými skutečnostmi jest umění klasické po výtce tendenční, třeba nehlásalo, nekázalo, nepředpisovalo otevřeně nic. Čtenář nebo divák neviděl a neslyšel nic, než dokonalost a vyrovnanost, zladěnou a abstraktní rodovost, jen ty zaujaly a podmanily, jen ty pouze *mohly* si podmaniti jeho představivost a obraznost a determinovati tak — pokud umění vůbec může determinovati — jeho cítění, chtění a snažení.

Neštěstí bylo v tom, že tato logická, ideová, generalisační činnost klasicismu byla *jednostranně úzká* a *scholastická*, že generalisace její byla vedena stále týmž uzoučkým a jednostranným, předzjednaným plánem. Tak stihl jej neobyčejně brzy osud, který hrozí ostatně každému typismu, každému umění ideovému: typy zvrhly se v šablony, dokonalost v průměrnost a plochost, harmonie v středocestnost a normálnost, rozumovost v střízlivost, zdraví v počestnou obmezenost a chudokrevnost. Klasicismus propadl úžasně brzy prozaickému racionalismu a osvětářské šablonovitosti — a zde přestává nutně každé umění a začíná senilnost a marasmus. A proto byla nutna reakce romantismu a klasicismu, proto byly nutny postuláty jevové alogičnosti a temné osudné tísně, přemetné plnosti a chorobné rozvrácenosti . . . což všecko charakterisuje skutečně romantismus i naturalismus a staví je do jedné linie ve vývoji principielných názorů na umění. — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ale nové umění roste dnes, o němž každý soudný a literárních

i uměleckých dějin a rozvojových peripetií znalý pozorovatel musí říci, že ničemu není vzdálenější než principům a postulátům naturalismu a romantismu. Umění toto, které se etiketuje obyčejně *idealistickou renesancí* a k němuž náběhy postavil jsem v čelo tohoto článku, zavrhuje docela jasně nepřebranou a chaotickou jevovou plnost života, protiví se zcela rozhodně ztotožňování říše umění beze všeho dalšího s říší života, odpírá pouhé pasivné dojmovosti a ryze smyslovému sensitivismu, jímž byly vedeny i romantism i naturalism. Znova volá se po *výběru, třídění, hodnocení* jevů života, znova touží se po *ideovosti*, po *synthese* linií, po tom, aby jevy byly vyluštěny ve svou *esenci ideovou, rozumové abstraktum*. Znova uznává se nutnost *generalisace*, nutnost zjednodušení a zevšeobecnění, nutnost podstatného, pojmového zákonného v umění. Ne za konkretností, ale za *typičností* žene se nové renesanční umění. Ne za fenomenálnou, jevovou statikou, ale za *ideovou dynamikou*. Ne za pocitovou a dojmovou trpností, za překypující náhodnou hutností a chaotickou přemetností jevů, nýbrž za *napjatou architekturní stylisací*, za aktivností a *bojovností*, za napětím nového odkrývání a hodnocení života. Znova živě se cítí, že podávati v umění život zmrzačený, rozvrácený, chorobný, nízce pudový znamená *ochuzovati* umění, znamená odcizovati ho vlastnímu účelu jeho, jenž je: *povznášeti*. Znova se chce, aby umění bylo zachováno jen životu krásnému, zdravému, vypjatému, silnému, jen takovým jeho jevům, které jsou krystalisací, typickou representací ostatních nedokonalých a chatrných, jen takovým jevům, jež znamenají *vrcholy lidství*. Jen krásné, dokonalé a vybrané exempláře lidství mají míti nadále občanské právo v umění. Jak patrno, leží v tomto momentu onen *aristokratismus* nového umění, o němž se tolik mnoho a tolik nesprávného a nepochopeného napsalo a stále ještě píše. Je skutečně a chce býti toto nové renesanční umění po této stránce protivou starého romantismu a naturalismu, jež pojmově byly *demokratické*, poněvadž pracovaly v poslední příčině k rozšíření objemu říše umění. Dílo Viktora Huga celé skoro směřuje i vědomě k těmto cílům; napsal-li „rehabilitoval jsem nevěstku, galejníka, lokaje, šaška, všecky zatracence lidské", není to pouhá

fráze, je to sama *sociálně-politická reformnost*, jíž romantismus nebyl nijak prost, jak se často mylně soudí. Aristokratismu nového umění musí se ovšem rozumět jinak, než jako zpupnému opovrhování lidem a davem. Jemu naopak právě půjde podstatně a pojmově o to, aby je *povznášelo*, aby je *vychovávalo* k vyššímu a lepšímu životu, aby je *zapalovalo* a *rozvroucňovalo* na těchto povýšených exemplářích nejryzejšího a nejplnějšího lidství, jež reprodukuje a staví mu před oči.

Aristokratismus nového umění bude tedy ne aristokratismus absolutní, statický, nýbrž aristokratismus cíle, dynamický, aristokratismus jako *sociální ideál a ethický postulát*.

— —

Ano, nové umění, renesanční umění roste, které chce být *množitelem* a *stupňovatelem* života a které chce působit *kladnou* a *přímou* sugescí své obsahové hodnoty. Chce být dynamickou složkou života, chce pomáhat stavět z dnešního chaosu a bažin bídy, nemoci a smrti nový, vyšší, slunnější a lepší svět... a proto nechce tento chaos a tuto bídu, tuto tmu a tento alogismus, tento pouze jevový, ale ne hodnotný a rozumný svět *množit*... ani ne pouhou *reprodukcí*, neboť ta je jen zdánlivě marná, de facto je *posílením*, poněvadž *přijetím* bídného stavu dnešního světa. Nové umění chce býti, je to zcela jasné, v podstatě *pedagogické* a *tendenční*. Nelekej se nikdo starých slov. Znamenají-li starým lidem věc špatnou, mohou novým znamenat věc novou a dobrou. Mohou znamenati a zde mají znamenati výchovu člověka pro život a svět nový a lepší. Ne kázáním, ne sermony, ne mravokárnými příběhy — žádnou takovou prázdnou ubohou námahou, která znamená pojmově smrt všeho umění — nýbrž samou *mlčelivou existencí* vysokého, slavného, silného a krásného díla, pouhou prostou sugescí této existence. Neboť výška k sobě povznáší, sláva k sobě láká, síla svádí k napodobení, krása se sděluje, a všecky, třeba podány ve fikci, stupňují, množí, zalidňují, dobývají již opravdu a vskutku — jako *krásný čin tvůrce* — novou zemi, vlast naší touhy, suchou, slunnou a čistou zemi Budoucnosti. Toto nové umění *samo*, již pouhou koncepcí svou, pouhou stavbou a existencí svou, je již kus nové říše svatého ducha, třetí lepší říše, o níž snili všichni visionáři

a hloubavci včerejška i předvčerejška, a jejíž sen křísí se zase na večer dneška, v sklon dnešního věku.

Tak musí se rozuměti ideovosti, rozumovosti, tendenčnosti, pedagogičnosti nového umění. Stará slova, ale užita *v novém, ryzím, duchovém* smyslu. Nové umění chce být něčím víc, než sensací, pocitem, dojmem, náladou. Sní o tom být činem, hodnotou, životem, užitkem. Toto nové umění nebude pasivnou reprodukcí všeho jevového, všeho existujícího, bude v první řadě tříděním, výběrem, *kritikou* stávajícího — a již tím osvobozujícím činem a povznášející výchovou. Je to v jádře stará koncepce poslední doby Goethovy tvorby, kdy snil o ideaci celého světa, o vyzpívání vší tmy a přetvoření všeho jevového světa v symbolické písmo vesmíru a věčnosti.

Toto nové umění, nová jeho Renesance, které se tak málo a tak špatně rozumí dosud, souvisí podstatně a pojmově samými *principy*, jakými zírá na *úkol* umění, a *methodou*, jakou je tvoří, se starým, dávno zapomenutým a mnoho posmívaným směrem — klasicismem. Je to vlastně, ať se komu líbí nebo ne, renesance — *klasicismu*. Ovšem ne klasicismu jako konkretního útvaru v rozvoji literárních dějin, nýbrž pouze jeho *východiska*, jeho *ideálu*, jeho *postulátu*. Klasicismus se nenarodil posud, a doba, které se tak říká v literárních dějinách, jmenuje se tak jen proto, jak již se často stává, že klasicismus zradila, dříve než se mohl narodit, dříve než mohl být stvořen a žít. Klasicismus žil snad jako idea v mozku několika lidí. Světlo světa spatřil jen jako několik náběhů a pokusů — ostatní bylo nepochopení a zlepochopení. Místo typičnosti podávali šablonovitost, místo dokonalosti průměrnost, místo zákonů pravidla a etiketu, místo rozumovosti počestnou střízlivost a plochost, místo zdraví chudokrevnost, místo množitele a stupňovatele života jeho ochuzovatele a rozřeďovatele. Bude dnes, *tentokráte* lépe? To je právě problém naší touhy a její muka. Dnes nelze k tomu ještě mnoho odpovědět. Ale každým způsobem charakterisuje to člověka, jenž umí myslit, naši dobu tisíckrát více, než všechno ostatní, řekne-li se, že v ní již jsou duše a že duše ty rostou, jež sní zase týž veliký, pyšný, nade vše odvážný a nebezpečný, ale také nade vše slavný sen.

Otokar Březina: Větry od Pólů

Zavřel jsem se na několik dnů do samoty s novou knihou p. Březinovou. Svět hmoty, barev a tvarů ležel před zdí, pod závojem mlhy. Jiný, svět světla a hodnot, vstával, rostl, rozevíral se před duší. Nejprve bylo mi, jako bych se octnul mezi mraky, mezi letícími, padajícími a rozevírajícími se jich oponami. Na chvíli kus perspektivy, kus jasna, ale hned pohlceno novými oblaky, novými, jimi utvořenými perspektivami. Pozvolna vyzpívávala se mlha ve světlo. Neříkám, že se vyzpívala všecka. Zůstala, zbyla mně svinutá její klubka, visí jako nerozpustné stíny v rozplynulém, žhavém, světelném moři oblohy a slunce. Ale nepřekážejí mi, abych řekl pravdu. A víc ještě: jsou mi vítány. Pomáhají mi při diferenciaci světla, napomáhají mi přehledu, rozdělují mi básně, jichž bych snad, přiznávám se k tomu, jinak neobsáhl.

Jedno vidím jasně: p. Březina v nové knize více, myslím, než v předešlých ještě je básníkem světa úzce a těsně seřetězeného, sepjatého vzájemně, stylisovaného, k jednomu Principu obráceného. Ukazuje stále, jak nic není osamoceného, uzavřeného, hotového ve světě. Každá nejskrytější myšlenka naše je předána nám duchovýma rukama tisíci bytostí mrtvých, a my vlastně nejsme nic jiného než most, okamžikový most zklenutý ze tmy do tmy a zklenutý jen proto, aby ona jím přešla, aby ona jím projela jako vůz, jejž čekají a dále si podají jiné brány a řetězy Duší. Všecko ve světě je vlastně minulost a budoucnost, není přítomnosti. Hlasy naše jsou jen echa mrtvých, a když šeptáme sami k sobě o půlnoci, co je v nás nejčistšího a nejhlubšího a nejdůvěrnějšího, nejvíce *svého*, zpívá k tomu duchový