

I.

Jsou velmi četní lidé, i mezi těmi, kdož upřímně milují a ctí poesii a umění a zajímají se o tvorbu básnickou a uměleckou, jimž každý — *ism* jest nejen k smrti lhostejný, nýbrž přímo odporný. Každý literární směr, každá literární skupina nebo dokonce škola budí nejen jejich posměch, ale pokládá ji přímo za cosi nebezpečného a zhoubného, co ničí talent svých stoupenců, členů nebo učňů, mají-li jaký. Nejen u nás, ale všude na světě převládá dnes názor, že poesie a umění jsou svobodné a čím svobodnější, tím lepší. Všecka populární umělecká filosofie vrcholí dnes ohromnou většinou v těchto několika záporech: umělec nebo básník spekuluj a mluv co nejméně o svém umění; zpívej, jak ti zobák narostl; vyzpívej, co bůh nebo příroda vložila ti do hrudi a úst — o ostatní se nestarej. Život, společnost, mrav, veřejné i soukromé hospodářství, ty ovšem musí býti řízeny a spravovány určitými a pevnými zásadami a zákony; ale poesii nebo umění není jich třeba; *sila* jejich, domnívají se lidé, jest v tom, že není jim jich třeba. A tak proti umělým a záměrným dílům lidského ducha, jako jest věda, společnost, mrav a konvence, staví se poesie a umění jako cosi přírodně volného, divokého, ryze bezděčného a bezzáměrného. Genius nebo talent tvůrčí jest nebeský dar nebo přírodní vloha a síla, jejichž jest básník nebo umělec jen jakýmsi prostředníkem, opatrovatelem a nositelem; tím lépe si vede, čím méně je znásilňuje různými teoriemi, spekulacemi a vlivy; tvoř naivně, bez předpokladů, volá se na umělce; čti co nejméně knih, utec záhy učitelům, chod záhy za

školu, pozoruj přírodu a sebe a zachováš si tak svou individualitu neporušenou — takové rady slyšíme i dnes v různých parafrázích a obměnách s větší menší zřetelností a jasností.

Že tento názor na tvorbu a dílo básnické není nic kladného a vědecky platného, nýbrž pohodlná a velmi pochybná negativnost, ví málokdo; a ještě méně jest těch, kdož znají, že zde hovoří z lidí zcela určitý historický ideál a postulát, který si vytvořil o básníkovi a jeho tvorbě literární program z druhé polovice osmnáctého a z devatenáctého století — ovšem rozplizlý již, beztvářý a zploštělý, jak děje se vždycky literárním programům a thesím, když vniknou do širokých polovzdělaných vrstev.

Co nám dnešní vědecké poznání tvůrčího děje praví a k jakým závěrům nás opravňuje, jest něco zcela, zcela jiného. Můžeme dnes dobrým právem říci, že umělecké dílo jest výsledkem velmi vytrvalé a úsilné práce myšlenkové, a to práce methodické; že práce ta jest jiná svým rázem než práce vědní, ale právě ve své methodičnosti má s ní mnohou obdobu; že ovšem *sama* uvědomělá práce myšlenková nedovede stvořit díla uměleckého — musí zde býti hlubší volní a mravní činitelé a vzpružiny —, ale že jest nezbytným nástrojem a prostředkem činnosti tvůrčí.

Dnes víme, že *kladná* původnost (a jen ta má cenu) jest možna jen tam, kde básník nebo umělec zná co nejlépe své předchůdce a že jest pak jen jiným slovem pro *smysl tradiční*. Nemusím snad ujišťovat, že nevěřím, že by někdo mohl se stát umělcem nebo básníkem, prochází-li galerie nebo studuje-li díla krásného písemnictví v knihovnách nebo čte-li různé estetiky a poetiky nebo dějiny malířství a theoretické úvahy o malbě; doba „poetického trychtýře“ minula a minula navždy. Jde o něco podstatně jiného: jde o methodickou myšlenkovou práci, která nemůže být nikdy dost poučena a která nemůže býti nikdy dost orientována na dílech minulosti, ani dost sílena spoluprací svých druhů, nemá-li zbloudit nebo má-li si ušetřit mnohé marné okliky. Díla básnická, není pochyby o tom, jsou nejprve výtvořeny obraznosti, ale obraznost není planá a blábolivá fantastika: obraznost jest vysoká theoretická síla duševní, která má svou zákonnou

metodu; a metoda ta mimo jiné eliminací směřuje k největší ryzosti a vytríbenosti.

Po tomto úvodě mohu promluvit o pojmu, jehož jméno jsem nadepsal těmto řádkům, bez bázně, že mně bude špatně rozuměno. Novoklasicismus jest něco více než pouhá literární nebo výtvarná móda; novoklasicismus jest hnutí uměleckého dneška, které chce vrátiti racionalismu ten podíl, který mu v básnické nebo umělecké tvorbě náleží — tomu racionalismu, který bezespořně podceňovala naše bezprostřední naturalistická nebo novoromantická minulost. Znova kladou se na básníkovo a umělcovo myšlení požadavky, které se snad zdají dnešku upřílišené a příkře tvrdé nebo abstraktní, ale nad nimiž se nepozastavoval a které naplňoval běžně umělec i v době renesanční, i v době klasické nebo empirové.

Ve Francii jako v Německu ozývají se hlasy a nejen hlasy kritiků a theoretiků, nýbrž tvůrců velmi významných, které volají naléhavěji a naléhavěji po abstraktní stylové jednotě, po tradici, po myšlenkové kázni a logice; po velké vykvašené linii, jež by nerozdrobovala díla do barevných a světelných skvrn; po kultu energie a velikosti v poesii i ve výtvarném umění. A které odvracejí se od náládovosti, od vědeckého psychologismu jako od činitelů příliš libovolných, již rozkolísávají a rozrušují dílo a nedají vzejíti jednotě stylové; a nutí subjekt pod neosobní formu, již unesou, aniž by jí byli rozdraceni, opravdu jen jednotlivci nejsilnější.

Ve Francii jsou z tohoto tábora na př. nedávno zemřelý veliký lyrik Jean Moréas a žijící veliký prozatér Barrès vedle duchaplných kritiků jako Pierre Lasserre, v Německu vedle největších dramatických nadějí dnešního Německa, Pavla Ernsta a Viléma von Scholz, zemřelý kritik a filosof Samuel Lublinskí. Rozumí se, že novoklasicismus francouzský nekryje se s novoklasicismem německým; historické podmínky v obou případech jsou příliš různé a způsobují na př., že němečtí novoklasikové mají přímý kult filosofie Kantovy a jeho kategorického imperativu, kdežto Barrès nezná pro francouzskou duši horšího jedu nad něj.

18 Německý novoklasicismus jest útvar ryze estetický (ovšem se silným podkladem ethickým) a literární, francouzský novoklasicismus jest zabarven silně politicky, cítí tradičnost i nacionálně a má proto živé sympatie k monarchismu a imperialismu. Ale z dostatečného odstupu vynikají přes to poslední široké obrysy oběma společné: estetika a poetika do značného stupně racionalistická; kult velikosti a energie a vůle; kult tradice a tím jakýsi konservatism; reakce proti minulosti naturalistické a romantické, příklon ke staršímu umění méně osobnímu a méně individualistickému, ať jest to Schiller nebo Sofokles, Ronsard nebo Alfieri, Racine nebo Chénier.

Po čem touží a se snaží novoklasicismus, pochopíš nejlépe, uvědomíš-li si, co zavrhuje a ztrácuje v dnešní poesii. Samuel Lublinski vypořádal se s dnešním t. zv. moderním uměním (aby bylo jasno, co se tím zde rozumí, jmenuji jen jako jeho hlavní představitele básníky i u nás známé: Ibsena, Gerharta Hauptmanna a Huga von Hofmannsthal) v kritické knize rázu programového „Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition“ (Drážďany 1909). V této knize bezesporně velkého obzoru a značné intensity myšlenkové shrnuje na konec všechno, co vytýká „moderně“, ve dva body. „Moderna trpí dvojím dědičným hříchem“, praví zde, „nebo lépe dvojí dětskou nemocí, kterou musí odložit, poněvadž by ji mohla usmrtit.“ *Nejprve* prý dětinsky pomátla si vědu s uměním; zpracovávala prý i ducha, duši a vůli lidskou podle domněle vědecké metody a podrobovala je zákonům hmoty. Vykládala, vysvětlovala a omlouvala obšírně slabého a churavého člověka tam, kde měla tvořit člověka silného a velkého; zamilovala si hypersensitivní slabochy, kteří byli vydáni na milost nemilost prostředí; sensualistická mystika vtrhuje do literatury, ale ani jí nedovede moderní poesie stvořiti adekvátní formy. Nejhorší spousty způsobila tato zvrácenost v dramatech; vtrhla v ně lyrika, nálada a milieu a stlačily je na nižší prý úroveň. „Úkol, energii volní a jasnost rozumovou zasnoubiti s moderní intimitou, nikdo neviděl a nikdo ho nechápal“; pouze některé výrazové prostředky byly zjemněny — v struktuře a tek-

tonice nic. A toto zjemnění, rozumí se, plynulo jen z přemíry citlivosti a slabé vůle a ne ze síly a vnitřního bohatství. A *po druhé* stonala moderna jakýmsi revolučním anachronismem; s velikými gesty bořila tam, kde měla stavět. Revoluce francouzská a její osvobozující dílo není ovšem ve střední Evropě posud dokonáno, ale hlavní bitvy jsou již rozhodnuty; dnes již ze starého světa nezůstává nic opravdu velkého a monumentálního, co by mohli dnešní revolucionáři rozbořit. Proto nadouvaly se do velikých rozměrů různé nepatrné otázky a problémy. Ale *veliký kladný kulturní cíl* dnešní doby mýjela moderna slepě: stvořiti kulturu, jež by spočívala na celkovosti lidské povahy, měla ráz synthetický a nebyla ani jen sociologická, ani jen romantická, ani jen mystická, ani jen racionalistická — tedy nadlidský úkol, jak jej řešila řecká antika a třinácté století ve středověku. To předpokládá ovšem jedno: *víru v lidskou velikost*. Moderně tato víra scházela, a proto prý se ztroskotala.

Není pochyby, že ve vývodech i závěrech Lublinského jest mnoho pravdy, ačkoliv v této všeobecnosti držeti se nedají. Umění nepoškodila na příklad věda, nýbrž spíše pseudověda a pseudovědecká fantastika jako u Zoly. A poškodila jen slabé organismy; Flaubertovi na příklad neuškodila: kdo zná jeho dílo a jeho ráz, ví, že se poesie s vědou u něho velmi dobře snášely a víc, že vědecká exaktnost byla tu korektivem romantiky a přispěla podstatně k vytvoření románu jako uměleckého útvaru a uzavřené soustředěné formy slovesné. Také odsudek moderního dramatu není možno podepsat doslovně. Neplatí na příklad pro Ibsena; zde alespoň ve dvou hrách objevila se přírodovědná a deterministická inspirace naopak tvůrkyni zvláštního silného pathosu, který se blíží svou důslednou krutostí až pathosu antickému. Jsme mu jen posud příliš blízcí, abychom jej cítili jako vyhraněnou species sui generis. Také proti druhému obvinění dá se leccos namítnouti: kulturu stvořiti nestačí samojediná poesie nebo samojediné umění — naopak: tyto útvary *předpokládají* kulturu celkovou, mají-li býti čímsi jiným než záležitostmi soukromou a knižní. A pravda jest jen tolik, že není v moderní době

20 spolupráce všech činitelů, kteří dávají teprve kulturu; není vyšší kulturní organizace. Jindy obstarávalo ji náboženství; v moderní době čekalo se to a čeká, posud marně, od vědy.

II.

Německý novoklasicismus soustředil své theoretické i praktické úsilí na dva žánry, které pokládá — vedle poesie lyrické — za jediné ryze a plně umělecké formy básnické: na tragedii a novelu. Jim věnováno jest mnoho theoretických úvah Viléma von Scholz, jim všechny literárně estetické stati a studie Pavla Ernsta sebrané v knihu „Der Weg zur Form“. A většina básnického díla obou těchto autorů i Samuela Lublinského jest dramatická. Pavel Ernst napsal několik hodnotných tragedií, ne ovšem stejné úrovně, ani zcela posud vyrovnaných, ale nesených snahou po přísné uzavřené abstraktní kráse, „Demetria“, „Brunhildu“, „Ninon de l'Enclos“; od Viléma von Scholz jsou „Žid kostnický“ a „Meroe“, díla, která jsou již mnohem více než sliby, od Lublinského „Petr Ruský“ a „Gunther a Brunhilda“.

Jsou-li kde výsledky novoklasicismu potěšitelné, jest to v oboru poesie tragické. Naturalism a novoromantika natropily právě zde největších škod. Naturalism, který cítil a podával člověka vázaného jen nejprostší hmotnou odvislostí, nezmohl se vůbec na tragedii; za ni podával jen scénované obrazy společenské. A novoromantism v podstatě vedl si stejně, jenže za přírodovědní determinism a sociologické prostředí kladl náladu a nervově mystické dráždidlo, jako činí na př. Hofmannsthal ve svém „Oidipovi“ a „Elektře“. Vlastní tragické ethos, tektonická logika a jedinečný charakter tragédie vymykaly se jedném i druhým. Pavlu Ernstovi prvnímu náleží zásluha, že energicky ohradil se proti takovým padělkům, byť se zdály sebepoetičtější a byť se dotýkaly sebedřívějšími přesycených nervů moderního diváka. Ernst žádal proto, aby bylo dramatu nejprve dáno, což jeho jest: dramatický styl; žádal logickou stavbu, soustředěný děj, jasný, určitou linií vedený konflikt volní. Analysoval mistrně řadu an-

tických i moderních dramat a ukázal povýšenost antického dramatu klasického — Sofoklova — nad moderními. Upozornil zcela správně na to, nač zapomínala moderní doba ve svém falešném demokratismu a špatně chápavém egalitářství: že jsou hodnotné rozdíly v látce a že ne každá, nýbrž jen opravdu vzácná a zvláštní látka připouští dramatickou formu; dovodil, jak velké umění žádá nejprve velkých lidí, mohutných reků obdařených zvláště silnou vůlí; ukázal, že není tragiky bez mravního absolutismu, který hodnotí pevným abstraktním kriteriem. „Nejhorší nepřítel každé tragičnosti“, píše ve své studii „Drama a moderní názor světový“, „jest názor o relativnosti vši mravnosti. Když Euripides postavil thesi, že totéž jednání může býti dobré nebo zlé podle osoby a okolností, bylo veta po řecké tragedii. Neboť není-li objektivních, všeobecných a za všech okolností platných pravidel mravnosti, byť byly i volným výtvozem jednotlivých vysokých druhů, není již mravního konfliktu; pak jest jen pochopení všeho. Sofisté rozložili antické drama svým učním o relativnosti všech pojmů; naturalistické drama našich dnů, které není dramatem, jest velmi význačně v nejužším spojení s tažením sociologickým a positivistickým; moderní pozitivisté jsou vlastní potomci starých sofistů a sami upozorňují na toto spříznění jako Laas ve své obraně Protagory.“

Pavel Ernst postřehl velmi bystře, že antická tragičnost jest v osudu a ne v charakteru rekově; v tom jest jeho stylová pevnost, rozhodnost a jednotnost proti moderní rozkolísanosti a psychologické povolnosti i libovůli. Na Antigoně vykládá, jak tragédie ta vzniká křížením dvojí nutnosti. Na jedné straně příkaz vlastenecký, který zakazuje pohřbít občana, jenž bojoval proti rodné obci; na druhé straně příkaz náboženský, příkaz piety příbuzenské, jenž káže pohřbít mrtvého příbuzného. „Na křížovatce stojí rek“ — v tomto případě Antigona — „a obojí nutnost jeví se mu v psychologické perspektivě jako jeho duševní konflikt, který musí rozřešit; v této úloze rozvíjí nejvyšší síly tím, že sleduje jednu nutnost a jest zničen nutností druhou.“ Antickému pojmu osudu přispíval na pomoc antický polytheism,

22 který pro každý směr, pro každou mravní tendenci stavěl patrona a ochránce v některém božstvu.

Shakespeare položil za osud charakter a touto branou vtrhuje rozklad do tragédie; jeho „Othello“ a „Král Lear“ jsou tragédie charakterové, a proto — měřeny měřítkem antické tragédie klasické — rozkolísané a libovolné: „každé jednání, které vzniká pouze z charakteru, ne z nutnosti objektivné situace, do níž se může dostat *každý* charakter, jest konec konců libovolné“. Rozumí se samo sebou, že Ernst nedotýká se nijak těmito vývody osobní geniality a tvůrčí síly Shakespearovy; právě naopak jeho herecký a básnický genius musil být nadobyčejný, aby zakryl druhořadými invencemi a sugescemi základní pochyby tektonické. Příčinu této tektonické uvolněnosti sluší hledat v době básníkův, která mu nepodávala posledních bezesporných jistot, o něž by se mohl opřít. Dramata Shakespearova jsou vlastně epická a psychologická; jejich axioma jest axioma romantické, že osudem člověkovým jest jeho charakter, totéž axioma, na němž stavějí Goethe a Novalis své filosoficko-životní romány „Wilhelm Meister“ a „Heinricha von Ofterdingen“.

Schiller nalezl v kantovském rigorismu ethickém podklad své dramatické tvorby a směr k tomu abstraktnímu odhmotnění, které musí býti cílem každé poesie a všeho umění; zdají-li se nám dnes dramata jeho cizí, jest to tím, že moderní doba přešla přes ethický absolutismus Kantův a dobrala se relativismu. Pozdější autoři většinou podléhají Shakespearovi a stavějí svá dramata jako dramata charakterová, poněvadž nejsou však ani zdaleka tak velcí básníci a nevládnou takovým bohatstvím životním, zabírají často v schematičnost; figury jejich obyčejně samy nějak se analysojí a dovozují divákovi, že jednají, jak jednati musí. Nebo upadají ve zvůli ještě větší a nahrazují dramatický ethos motivy patologickými a nervově mystickými stimulanty všeho druhu. Tak vede si na příklad Hofmannsthal, který stará sofoklovská arcidila dramatické architektiky přenáší a překládá do barevně neklidného a hypnoticky dekoračního pseudostylu známé literární marky.

23 Proti těmto literárním apartnostem a proti tomuto literárnímu snobismu vystoupil velmi příkře Pavel Ernst a ukázal na nečisté prameny této pochybné módy a tohoto pochybného vkusu; otevřel zrak lidem pro přísnou logickou krásu tektonickou a ukázal, jak souvisí s dynamickým životním rytmem přítomnosti, zásluha, za niž není možno býti mu dosti vděčný. V dnešní moderní kultuře vidí podmínky, které umožní vznik přísné tragédie ve smyslu antickém; nalézá je tam, kde by jich ovšem nikdy nehledal literární snob: v moderním peněžním hospodářství. Toto hospodářství zapjalo a spojilo v nejtěsnější síti všechny lidi a musí se jeviti jednotlivci jako slepý nadosobní osud. Naturalismus byl estetickým výrazem této osudové odvislosti a Hauptmannovi „Tkalcí“ ukazují alespoň cesty, kudy možno dospěti k moderní tragedii; tragedií ovšem nejsou, poněvadž podávají jen „neúprosný osud a rozdrčení člověkovu, ale ne konflikt a povznesení člověkovu, jen nutnost, ale ne svobodu“. Nedostatek jejich jest v látce, která jest čerpána z kruhů lidí sociálně spoutaných; jsou naprosto nesvobodní jako zvíře před pluhem, mohou budit jen soucit, ale ne cit tragický. Moderní tragédie může vzniknouti, až si oběře za reky osoby na vrcholu sociálního řebříku; neboť, praví Ernst, čím „výše člověk stojí, tím častěji vidí se na rozcestí mezi četnějšími a četnějšími nutnostmi“. Takový člověk netrpí pouze, nýbrž *jedná* také, a tak vedle soudu a rozdrčení jest zde i konflikt a povznesení a tedy možnost tragédie, jejíž specifikon, jak krásně praví Ernst, jest, že „vzniká z nejhlubšího utrpení a přitakává přesto životu s nejvyšším výskotem.“

Taková jest v nejstručnější sumě Ernstova tragická theorie. Není pochyby, že jest dobrým, byť ne zcela novým poselstvím a že vnáší ne-li lék a uzdravení do dnešní bíd, alespoň světlo do pološera různých pseudouměleckých artismů a snobismů.

Zdůrazňuje předně *nutnost* jako styl tragický a to jest její veliký zisk. Vysvobozuje drama z rozkladné roztříštěnosti, v níž je zavedli a již je odmocnili v cosi dřimotně malátného, hašišově dráždivého a opiově mlžného. Chce velikou jednotnou linii, zájem

všeobecně a typicky lidský; žádá neústupnou a absolutní *motivaci elhickou* a vrací tak tragedii její jádro, sílu i zájem, neboť mravní napětí divákovo může se vyvinouti jen tam, kde vysoký a vyspělý charakterní duch bojuje opravdový boj na život a na smrt.

Žádá zcela ryzi tragické motivy a nutí tak umělce k výběru nejúzkostlivějšímu; a styl toť právě výběr. Zvolil-li si básník motiv historický, musí jej osvoboditi od všeho časného, nahodilého, látkově podmíněného: musí jej svěsti v *uměleckou abstrakci*, v kánon formový, který prochvívá a nese jeho celé dílo. Tím nás vysvobozuje z pouhého historického empirismu, který může ukojit zájem naukový, ale ne básnický. Básník musí dovést podat jen velké obrysy, jen ryze lidskou stránku toho kterého historického dějství.

Drama vrací se tu své vlastní básnické úloze. Vysvobozuje se z příšeří různých pseudomoderních rafinovaností nervových, z perversit a jiných neuměleckých dráždivel právě jako z vědeckého diletantismu. Stává se podobenstvím silného zápasícího ducha, ohrožovaného odevšad nebezpečími životními a vítězíciho nad nimi mravně, byť i jim fysicky podlehl; a dobývá si tak nejvnitřnějšího nitra divákova, toho mravního orgánu, kterým sám žije a bojuje a váží a hodnotí životní bolest i radost, rozpor i smír.

III.

V epické próze jest to *umění vypravovatelské*, na něž skoro výlučně soustřeďuje se obrodné úsilí novoklasické a v němž dospělo také nejlepších výsledků. A zde, opravdu, nouze byla nejvyšší a úpadek nejhlubší, když se objevil novoklasicism, vyvolán byv jako reakce proti naprosté protiformové anarchii a naprostému amorfismu, v něž zavlkl umění prozatérské naturalism.

Goethovská „Lust zu fabuliren“ vymizela skoro úplně z literatur evropských v druhé polovině devatenáctého století; umění vypravovatelské a jeho dobré tradice upadly v zapomenutí a místo jeho zaujaly snahy a tendence jistě dobře miněné, ale

nebásnické, ne-li přímo protibásnické a tedy nemístné a škodlivé: snahy popisovati, líčiti, analysovat; snahy vzdělávati a poučovat, tendence osvětářské a propagační nebo jiné intence naukové a popularisačně vědecké. Byl to zejména mladý, nový a proto málo posud zkonsolidovaný a vyhraněný útvar *románu*, který stal se povolným orgánem těchto snah naukově didaktických. Představ si na jedné straně laxní román Gutzkowův nebo jiného spisovatele mladoněmeckého, jenž zneužíval umění vypravovatelského jako služby pro cíle osvětářsky revoluční, k propagandě různých politických i společenských postulátů časových, k domnělé a velmi pochybné revoluci v časových mravních názorech, na druhé straně pseudovědecký román Zolův nebo Bourgetův, v němž románová fabule není ničím než jakýmsi hrubě a nakvap sbitým lešením pro demonstraci přírodozpytného pozitivismu à la Claude Bernard, descendenčních teorií nebo psychologických rozborů a moralistních závěrů — a polož vedle nich při vši vázanosti formové tak rozkošně jiskrné a kouzelně hravé umění slavných velikých mistrů-vypravovatelů, jako byli Boccaccio nebo Cervantes nebo moderních básníků a stavitelů prózou, jako jsou Flaubert, Mérimée nebo Heinrich von Kleist, a změříš celý úpadek modernistů typu Gutzkova nebo Zolova a Bourgetova. Naprostá libovůle a rozpoutanost formová jest prvním smutným znakem tohoto moderního pseudoumění; prostředky v jádře neuměleckými a velmi pohodlnými, jako jsou popis, líčení a přímá analyza, vykládá se zde jistá these nauková nebo kritická, již by mnohem lépe podala čtenáři úvaha nebo pojednání vědecké nebo článku časopisecký. V románech tohoto druhu a způsobu jest rozrušena všechna umělecká svézákonnost a její logika; jsou zpřevraceny všechny meze a čirá libovůle znásilňuje barbarsky výrazové prostředky k cílům, kterým se přiči i svým původem, i svým určením a rázem.

Záslouhou novoklasicismu zůstane, že bojoval soustavně proti tomuto amorfismu a že ukázal na veliké vzory a příklady umění vypravovatelského v minulosti. Paul Ernst studoval podrobně zejména starou renesanční novelistiku italskou a vybral z ní asi

před desíti roky dva svazečky, kde podal několik přísně tvořených a z jednoho motivu vyvíjených ukázek umění fabulačního; ve své theoretické knize „Der Weg zur Form“ demonstroval kritikou některých novelistických motivů a srovnáním jejich starého a moderního zpracování některé ze základních postulátů, jaké musí plniti dobrá novelistická tvorba. Díky úsilí jeho a některých jiných theoretiků poetických chápe se dnes znova, že i epická próza může dostoupiti útvaru ryze a přísně uměleckého, ale ovšem jen za cenu vázanosti formové, která vylučuje všecko zbytečné, ať rázu naukového nebo fantastického, a soustřeďuje se na logické vyvinutí motivu z ducha obraznosti. *Obraznost* přichází znova ke cti, ale nejen to: chápe se i správněji, rozumí se její tvůrčí plastičnost a zákonnost a rozlišuje se velmi určitě od téžavé a libovolné fantastiky. Novela křísí se k novému životu a nutí k formové kázni a k formovému úsilí před tím neznámému, alespoň u německého prozátéra, neboť nezapomínejme, že ve Francii většina požadavků, propagovaných tak úsilně a s takovou theoretickou reží novoklasiky německými, jest a byla vždycky cosi samozřejmého, co naplňovala svým způsobem všechna dobrá próza francouzská, ať ji psali Stendhal nebo Flaubert, Balzac nebo Mérimée, Maupassant nebo Anatole France, Barbey d'Aurevilly nebo Barrès — francouzská literatura, jejíž forci jest dokonalá, vykvašená, přísná a ekonomická próza, neztratila nikdy úplně starou tradici vypravovatelskou a dovedla si ji vždycky vhodně a včasné uvědomiti. Pro Německo má však úsilí novoklasiků význam opravdu očištný a obrodný; úsilí to řadí se v tomto směru ke staré, dlouholeté a posud většinou marné snaze o stvoření umělecké prózy německé, mezi jejímiž průbojníky nalezeš duchy tak významné a různorodé, jako byli Heine, Schopenhauer a Nietzsche.

Ale novoklasicism přináší také nová nebezpečí, jež uvědomiti si bývají posud velmi málo naklonění jeho stoupenci a na něž chci zde proto zvláště upozorniti. Hlavní z nich vězí v tom, aby z *formy* nestala se *formule* a aby methodičnost, jiného ovšem rázu a způsobu než methodičnost naturalistická, nebyla na újmu

tvůrivosti a nepoškozovala ji, a aby vědecký duch, jiného ovšem způsobu než byl v naturalismu, nevplazil se znova do poesie, z níž byl právě tak pracně vypuzován. Dnes již zdá se mně, že novoklasikové bývají někdy povážlivě nakloněni přeceňovat formu a nedoceňovat *osobnost*, a přece není mně pochyby o tom, že forma jest konec konců vždycky jen výrazem osobnosti a mravním prostředkem jejího růstu — v tom jest mně její vlastní cíl a *raison d'être*. Proto, že bez ní není růstu a mohutnění tvůrčí osobnosti, jest v umění nutná a nepostradatelná; malé osobnosti obcházejí její jho a zdivočí a zpustnou, velké osobnosti podějmou se ho a jsou nuceny vyvinouti v této kázni a v tomto sebezapření poslední a nejhlubší své energie. Čím větší osobnost, čím násilnější a bezuzdnější od přírody, tím více získává jhem formy a k tím hlubšímu údivu tě nutí její poddanství; v tom jest kouzlo kulturní, jímž si nás podrobují na př. Goethe a Flaubert, kteří dovedli přeměnit všecko pochybné a nebezpečné věno přírodou jim dané v umělecký klad, zisk a dobrodiní. Ale ovšem jest možný i případ, že forma jest cosi negativního: slouží za masku a zbroj, pod níž utíká se slabost, která by si jinak nedobyla vůbec nároku na naši pozornost a místa na slunci — případ běžný ve všech generacích epigonských, které z formy tvůrců odvodili formuli a methodicky jí pracují.

Dnes na příklad není jistě třeba zvláštní síly tvůrčí k tomu, aby někdo napsal tak zv. *vzornou novelu* toho rázu, jak je podává třeba Paul Ernst ve své sbírce „Prinzessin des Ostens“. Methoda jest stanovena, stačí vybrati si starou zhuštěnou, dějově nasycenou látku a vyvinouti ji methodicky, t. j. *vyloučiti* nejprve všecko, co zakazuje theorie. Takové práci nebudeš moci snad nic vytknout, bude *správná a korektní* — ale jest správnost a korektnost kriterion básnický tvůrčí? Mnohá práce snad méně správná a puristická, proti níž theoretik novoklasický bude míti mnohé námitky, může býti básnický mnohem cennější, protože za ní stojí a v ní vře a žije, sténá a úpí větší, byť temnější a méně vykvašená osobnost.

Novoklasicism jest hnutí *puristické* a jako takové má svůj vý-

znam a může naší době, která jest opravdu v uměleckých věcech velmi málo čistotná, prokázati nejednou dobrou službu. Ale v tom jsou i jeho meze, a kdyby se chtěl stávat dogmatem, poškodil by snad víc, než by prospěl. Kdyby negoval *všecko*, co nedá se v umění *racionalisticky* prokázat a zdůvodnit, tvořil by nové velké nebezpečí a vyvolal by nutně reakci a protesty zcela oprávněné. Novoklasicism musí zůstat korektivem, nesmí státi se scholastikou — v tom jest úskalí, o něž by se roztříštil. Dnes již jest nebezpečí to patrné. Novoklasicism na příklad podceňuje nejen román špatný, ale i román nejlepší — román sám jako žánr jest mu cosi nedokonalého a polovičního. „Halbkunst“ říkají němečtí novoklasikové. Touto kletbou stíhají i Flaubertovu „Citovou výchovu“ i Dostojevského „Idiota“, kdežto některé próze Conrada Ferd. Meyera neb Theodora Storma byli by snad ochotni přiznati čestný titul umění celého a úplného. Zde vyčuhuje již dogmatické kopyto. Třebas nedovedu úplně racionalisticky vyložit sílu a velikost románu Dostojevského nebo Flaubertova, Balzacova nebo Gončarovova, není mně přece pochyby, že svými energickými a dynamickými složkami stojí nad vykrouženou a důvtipně rovnovážnou a vyváženou prací některého tak zvaného klasického novelisty.

Novoklasicism slovem musí se varovati, aby nám nedoporučoval za jedině samospasitelný nápoj destilovanou vodu vlastní výroby. Není pochyby, že destilovaná voda jest po všech chemických zárukách úplně čistá, ale přesto se k pití nehodí — jest sice zcela dokonalá a korektní, ale přesto — zvláštní ironií náhody — bez chuti. Tím nepravím ovšem, že máme pít kalnou vodu říčnou nebo špatnou vodu studničnou, jakož činili naši otcové. Ne: rozumný člověk bude pít dobrou vodu pramenitou. Ale ta není destilát.

Georg Brandes

(K jeho sedmdesátým narozeninám dne 4. února t. r.)

Pamatuji se jasně na první návštěvu Klementinské knihovny jako čerstvě zapsaný posluchač universitní. Po prvé vkročil jsem do pochmurné síně lehce rozechvřen a vzrušen; po prvé volil jsem si zde sám svou četbu. A nebyl jsem ani na vteřinu na vahách, o co požádat; byly to Brandesovy „Hlavní proudy v literatuře devatenáctého století“. Za nimi jsem sem přišel; za knihou, o níž jsem jako gymnasista jen slýchal a která v mé obraznosti žila jako summum vši duševní síly a statečnosti. Později opatřil jsem si sám její exemplář a položil jej vedle jiné knihy Brandesových studií literárních, „Moderních duchů“, abych je měl neustále po ruce. Poměr můj k Brandesovi byl tehdy — na konci let osmdesátých — do jakéhosi stupně typický: se stejným pocitem úcty vzhlížela k němu tehdy probudilá část literární mládeže nejen české, ale i německé. Brandes byl tehdy mládeži středoevropské velkým osvoboditelem, emancipátorem: osvobozoval od staré, uzavřené a ztuhlé tradice domácí; otevíral nové obzory kulturní i literární, estetické i sociální; prostředkoval západní positivism a naturalism myšlenkový i básnický; propagoval myšlenkový empirism, metafysickou skepsi, náboženský i ethický liberalism. Byl bouřlivákem tehdejší literární revoluce, která hledala „železný zákon moderní doby“, abych mluvil s tehdejšími Bleibtreuem, a domnívala se, že nalezla jej předpověděný v Zolově „Germinalu“ a naplněný v Ibsenových „Příšerách“.

Můj původní enthusiasm pro Brandesa neodolal ovšem hlubšímu studiu problémů estetických, literárních i společenských;