

OLEG SUS

DEBUT ČESKÉ DUCHOVĚDNÉ ESTETIKY: F. X. ŠALDA, T. G. MASARYK A NĚMECKÉ MYŠLENÍ

V prvním jubilejním šaldovském sborníku *F. X. Šaldovi k padesátinám* (Praha 1918) povýšil Ferdinand Pujman velkého českého kritika, myslitelského „odbojníka“ na první postavu protiněmecké revolvy v dějinách českého estetického myšlení XIX. století. Učinil tak s expresivní nadsázkou, o to méně verifikovatelnou, oč je zapálenější a oč strojí velkolepější konstrukce, porovnávající debutujícího kritika dokonce s italským Benedetto Croce: „Tento čtyřiařicetiletý myslitelský odbojník, rudé, leč vznětlivé románské krve, zlomil naráz německé jho, pod nímž oddaně a trpělivě hrbila se česká estetika [...]

Je-li třeba srovnávati: Šaldou vyvstal estetice český Croce.“ (*Zrodový okamžik*, l. c.)

Opusťme však takového českého Croceho, vykresleného před padesáti lety. Představa je to totiž těžko ověřitelná. A naopak, při bližší srovnávací analýze přihlížející k textovým pramenům se ukáže, že již raný Šaldův symbolistický debut s jeho kratičkou prehistorií — tedy vlastně léta 1891—1892 — nestojí vůbec tak jednoznačně a jen a jen pod hvězdou Francie, jak by se zdálo (a zdálo se tak dlouho, zdá se tak asi i dnes). Na pozadí obrazu Šaldy - Gala neustále prosvítá přítomnost německé filosofie a estetiky z jejich klasických let prvních desetiletí devatenáctého století, a ovšem i s iniciátorem Kantem v čele, s Kantem, z něhož si Šalda četl po svém. Ale nejen to: důležitý impuls z české estetiky vychází pro mladého teoretika uměleckého syntetismu právě z útlé práce T. G. Masaryka, vyšlé roku 1884, jež nesla skromný titul *O studiu děl básnických*. A právě ona také — mimo jiné — zprostředkovala Šaldovi nový postoj k věcem uměleckým vůbec — ne tedy jen ke „směru“ symbolickému — ona mu nabídl platformu pro reakci na herbartovský formalismus, nechť již byl u Josefa Durdíka „abstraktní“, a u Otakara Hostinského zase „konkrétní“, ona mu také zprostředkovala (ovšem vůbec ne sama) první obecné aspoň poznatky o německých koncepcích uměleckého poznání, jež jsouc přímým a bezprostředním, liší se toto genere od poznání vědeckého, a představuje vůbec vrchol poznání lidského. Bohužel, pozdější interpretové zapomínali na obě, i na specifické sloučení francouzských podnětů s tradicí „antiracionalistického“ myšlení v Německu i na zprostředkování mezi estetickou koncepcí Masarykovou z roku 1884 a slavným kritickým debutem Šaldovým, jeho *Synthetismem v novém umění*, který vychází na počátku roku 1892.

Nepřekvapuje proto také, že i kulturnímu historikovi ovládajícímu znamenitě

„petits faits“ ušly tyto souvislosti, nebo byly aspoň naznačeny částečně. Tak právě Zdeněk Nejedlý věnoval hlubší pozornost i Masarykově práci *O studiu děl básnických*; svědčí o tom i zvláštní pasáž ve čtvrtém svazku jeho monumentálně založené — leč nedokončené — masarykovské monografie z roku 1937 (T. G. Masaryk IV, První výboje, IX. kapitola: Menší práce I, oddíl B. O studiu děl básnických). Po vydání Masarykovy poetiky v Lumíru 1884 a separátního otisku z téhož roku nebylo prý žádného ohlasu, tak to formuluje Nejedlý a sahá k Vodákovi, aby uvedl doklad až z roku 1910 o pozornosti věnované této práci: „Kritiky spisku nebyly, po jeho vyjití, žádné. Hlavní, kdo obrátil ke spisku pozornost, byl až Jindřich Vodák, Stará knížka Masarykova, T. G. Masarykovi k 60. narozeninám 1910, 154 a d.“ Stranou, nezaznamenána, zůstala tak nanejvýš pozitivní reakce mladého Šaldy z prosince roku 1891, jejímž markantním výrazem je stať *Zasláno*, otiskovaná počátkem roku 1892 v časopise Literární listy. Z uvedeného Masarykova eseje, jak jej Šalda nazývá, mu nejen jednotlivé věty, ale i celé paragrafy „podporují“ jeho symbolickou metodu. Tento vztah Nejedlému ušel; prohlásil sice Masarykovi studii z roku 1884 za znamení nové, moderní doby českého myšlení literárního, ušel mu však její přímý vliv při zrodu moderní české kritiky právě na F. X. Šaldu. Při bližší textové komparaci mezi Masarykem z roku 1884 a Šaldou z let 1891—1892 však toto pojetí neobstojí a musí být tudíž opraveno.

Vztah mladého Šaldy — teoretika syntetismu (symbolismu v užším smyslu) k německému myšlení zůstává tedy dodnes otevřeným problémem; vyjádříme-li to jinak a přesněji, je v podstatě zasut globálními představami o výsostně rozhodující, iniciátorské roli kriticko-uměleckého myšlení francouzského na sklonku XIX. století. Nadvláda těchto obecných představ vedla a vede k přehlížení pramenů, tj. vlastních Šaldových textů z počátku 90. let.

Bude proto záhodno poukázat zprvu na některé důležité pasáže z textů předcházejících těsně *Synthetismu v novém umění* i na výmluvná místa z něho samého. (V této souvislosti zde i dále navazujeme na základní zjištění ze studie publikované ve sborníku F. X. Šalda 1867—1937—1967, Praha 1968 — srov. Oleg Sus, *Založen Šaldova symbolismu ve vztahu k německým duchovnějším teoriím* [Z prehistorie strukturalismu], I. c., str. 51—60.)

Po otištění Šaldovy povídky *Analysa* v časopise Vesna (září 1891) došlo k první kontroverzi mezi mladým debutantem a pražským deníkem Čas, jenž téhož měsíce napadl převrácené „manýry“, kritické „diletanty“ a vůbec „nemoc duše“, již přiřkl také autorovi prózy. F. X. Šalda se vzápětí ozval: poslal redakci Času dopis. Ten však byl publikován jen ve výtahu. (Výtah z dopisu Času je přetištěn v knize F. X. Šalda, *Kritické projevy 1, 1892—1893*, ed. Jiří Pistorius, Praha 1949). Hned jeho první věta začíná manifestačním přiznáním k „vykladačům“ nové školy — mimochodem, redakční poznámka uvádí podle Šaldova dopisu, že autor povídky vědomě a záměrně zahajuje nový směr, novou uměleckou metodu. Šalda se tady hlásí k symbolistům ze Západu: k Bourgetovi, Rodovi, Mauricovi, Wyzewovi, Picovi a Hennequinovi: „A co píši, jen z nich je složeno“ (Čas, roč. 5, 1891). Tatáž jména pak uvádí šaldovská monografie Františka Götze z roku 1937, již neušel, ještě před „Synthetismem“, první kritický a estetický projev F. X. Šaldy na sklonku roku 1891 (František Götz, F. X. Šal-

da, 1937). S uvedenými jmény se Götz spokojil, přidal ještě Flauberta. Zdálo by se, že francouzská provenience českého zahajovatele nového směru a nové umělecké metody je prostě absolutní, ryzí, že ji nelze uvést v jiný kontext — a dodejme hned, že ne v německý. Jedno místo textu Šaldova dopisu však takový názor poopraví ihned, druhé obsahuje aspoň náznak zprostředkování přes německé vlivy (důležitý je tu najmě Richard Wagner, působící silně na francouzský symbolismus):

„Moje kredo: Řekli a říkají ti umělci [totiž citovaní již autoři, od Bourgeta po Hennequina], že nestačí v umění podati takový *určitý, obmezený* jev nebo soubor jevů, tedy něco *částecného*. V tom že je neúplnost a nespokojenost těch ostatních jevů potlačených, protože opomenutých. V tom že není ani celost, ani jednota, ani radost (*a je tu viděti větší menší příbuznost s tím oním metafyzickým učením německým*) [v originále není podtrženo].“

Na druhém místě se objevuje uprostřed citátu z italského kritika Vittoria Pica Richard Wagner:

„A umění ideální — praví — [...] bude to, jež stvoří celý život a nejen život smyslů neb jen rozumu nebo jen srdce. To bude to umění *složitě*, které exaltuje ducha lidského v stav *jasnovidného snu*, o němž mluví Wagner ve veledůležitém svém listě k Willotovi z r. 1864.“

V listopadu 1891 pak otiskl Čas ve dvou číslech nepodepsanou úvahu o francouzském symbolismu s názvem *O škole symbolistů*. Kriticky se zmiňovala nejen o tzv. francouzské škole, nýbrž i o českém směru, přičemž Šaldova povídka *Analýsa* posloužila „realistům“ z listu k odmítnutí „mysticismu“. Nadto Čas zamontoval do této stati výňatky z dopisů, jež Šalda mezitím redakci poslal a které reagovaly jak na kritiku povídky, tak na antisymbolismus hlásaný realistickým Časem. Dopisy byly dva; text druhého dopisu — pro nás důležitý — zachoval se také jenom v torzech, tak jak je představují tři pasáže ve třech částech článku (přetisk v uvedených Šaldových *Kritických projevech 1*, 1892—1893). Zajímavá je první pasáž, která koriguje úzce „školské“ pojetí symbolismu a proměňuje jej vlastně v jistý obecný, univerzální směr, přičemž padnou jména Goetha a Heina.

Je tedy v roce 1891 nejranější Šaldovo pojetí symbolismu daleko univerzálnější, než by se zdálo, nemíní se nijak rigorózně vázat na předlohu francouzského směru — což lze konstatovat ještě před vyjitím pověstné studie *Synthetism v novém umění*. A nejen to: sám „Synthetism“ publikovaný v revui Literární listy ve třináctém ročníku (od čísla 1 z prosince 1891 po číslo 8 z dubna 1892) je doprovázen rozsáhlejší výkladovou i obrannou statí, již tiskne týž časopis mezi prvním lednem a prvním únorem roku 1892 (číslo 2, 3, 4). Šalda tu vystoupil jako polemik a interpret, jeho polemická reakce odpovídající na článek Času (*O škole symbolistů*) připravovala půdu pro zbrojný manifest. Tuto jeho stať s názvem *Zasláno* považuje Götz za „doprovod“ k vlastní studii o syntetismu. Rozhodně však oba texty — jak *Zasláno*, tak *Synthetism v novém umění* — tvoří organický celek spojený nadto ještě jednotou času a jednotou místa, totiž časopisu, v němž vyšly. To, co je v dopisech z Času jen nadhozeno, dostává v *Zaslánu* systematictější výklad; Šalda zde také pregnantně diferencuje, uvádí ve vztah své myšlenky a cizí názory, dovede se distancovat, prostě chce poskytnout lepší znalost „předmětu“, o němž Čas dezinformoval. Může být tudíž *Zasláno* čteno docela dobře a koneckonců musí se číst jediné z perspektivy současně

vycházejícího „Synthetismu“: vysvětlující polemika nejen doprovází programový esej, ale doplňuje jej někde také — o jména, souvislosti, pojmy. Zbývá již jenom doložit ona místa, kde se Šalda výslovně opírá i o estetickou teorii německou, o německou filosofii, metafyziku, poetiku.

Hned v druhém odstavci *Zaslána* rozptyluje F. X. Šalda představy pražských odpůrců symbolismu z Času: geneze symbolismu jakožto hnutí uměleckého i teoretického není jedinou záležitostí Paříže fin de siècle:

„Hnutí symbolické *není* původu francouzského. Je známo, že veliká část francouzských symbolistů není ani rodem francouzská — tak kupř. hned Moréas sám je Řek. *A více: stojí pod přímým vlivem filosofie, metafysiky, estetiky, poetiky anglické a německé* [v originále nepodtrženo].“

Vliv německého myšlení je tedy výslovně potvrzen samotným Šaldou, vedle poukazu na filiace jiné; francouzským vlivům je pak vymezeno pevné místo. („*Theorie různých francouzských symbolistů nejsou mými teoriemi*. Ukazují na to jednou provždy a kategoricky. Je patrné však, že tím nijak ještě neodsuzují formule francouzského estetismu symbolického.“) O co se však Šalda opírá konkrétně, dovolává-li se Německa 19. století — a jakého Německa vlastně? Polemické *Zasláno* umožňuje na několika místech, abychom se přesvědčili o těchto výběravých příbuznostech. Sledují se zásady linie estetického intuitivismu, teorie svěbytného uměleckého poznání vyloženého jednou více goethovsky jako „konkrétní fantazie“, podruhé spíše romanticky jako „nazíravost“ neboli „intuice“, přičemž se všechny tři základní pojmy ztotožňují. Mladý Šalda se odvolává nejen na práci T. G. Masaryka *O studiu děl básnických*, jež mu byla doslova oporou, ba i modelem pro některé složky symbolistní poetiky (s tím, že Masaryk sám zde recipoval také německou estetiku „intelektuálního nazírání“ schellingovské provenience), ale v důležitých partiích gnoseologických vidí oporu u Goetha, u Kanta (toho si ovšem vykládá po svém), u estetiků Fr. Th. Vischera a Maxe Schaslera. Nemůže pak být silnějšího argumentu pro toto „položení“ teorie syntetismu, děje-li se tak ihned při rozboru ústřední kategorie, totiž symbolu:

„Kdy máme symbol? Vždycky, kdykoli *pomocí hmotných obrazů* vyjadřujeme něco, co náleží světu ideovému. (Již Kant pověděl, že pokud představování je poznání, všechno naše poznání o Bohu je symbolické [Kritik der Urteilkraft § 59]. *Objektivní realitu idejí*, je patrné, že *„nazíratí“ nelze: kontradiktivnost je tu přece zřejma.*) *A symbol v tomto smyslu je dán, položen, obsažen v Goethově exaktné, smyslné fantasii*. Je přece známo, že v Goethovi tato smyslová fantazie je současně *„zírání“ vnějška jako nitra* předmětu, tj. žádá, aby básník od vnějška (prostředkem a v spojení obrazů hmotných) vedl nás ke středu, centru, ztajenému jádru. To je všem patrné: *německá estetika, která tu přejímá pojmání Goethovo* [v originálu nepodtrženo], nejednou ukazuje, že slovo „nazíráni“, „Anschauung“ *není dosti vhodné, poněvadž vyjadřuje jednostranně jen vnější postřehování, a chtěla by místo slova toho raději užívati „intuice“, které obojí moment vystihuje.* (Tak kupř. Schasler: „Upozorňuji, že nesmí se při výrazu „nazíráni“ jednostranně mysliti na činnost duševní k zevnějšku směřující, *poněvadž v něm vnější a vnitřní jedno jest, že činnost jeho právě tak a stále zároveň k nitru se obrací. Snad odpovídal by tomuto pojmu lépe výraz „intuice“, který po etymologickém významu totéž praví přesněji, poněvadž tu přízvuk se klade na směr k nitru.*) Obojí musí zároveň vystihnouti a tímto způsobem úplným, zcelujícím,

hotovým a právě proto výjimečným a novým věc poznati. A toto poznání umělecké liší se stejně od induktivního poznání vědeckého, jako od psychofysické percepce zrakové. *A stejně tak dovozuje a ukazuje prof. Masaryk.*“

Masarykovým „studiem“ děl básnických právě zde Šalda začíná, poukazem na ně končí (tato studie vyšla v pražské revui Lumír, roč. XII; Šalda cituje ze separátního otisku). Vyvolává na tomto místě T. G. Masaryka hned dvakrát (a jinde ještě vícekrát), aby tak pro nás vlastně jen ještě intenzivněji potvrdil působením „německé estetiky“, a to dokonce při explikaci jedné z výchozích kategorií syntetismu-symbolismu, totiž symbolu samého. Prolegomena v *Zaslánu* jsou současně proložena dalšími citáty, například z Kanta, ujasněna vyzdvižením „antiracionální“ linie německého filosofování — a to v těchže Literárních listech, jež tisknou *Synthetism v novém umění*. (Ocitované pasáže ze „Synthetismu“ to pak potvrdí docela očividně.) Působí tedy nejen Němci na Šaldu tam, kde se jich přímo dovolává, ale ještě jednou, ne-li silněji, po zprostředkování v Masarykově práci o poetice. Šalda si je čte a interpretuje po svém, Goethe s Kantem se zajisté nedají tak docela dobře sjednotit v pojetí „symbolismu“, stejně tak goethovská exaktní fantazie není jen sama bezprostředním pramenem pro koncepcce estetického intuitivismu, jež ostatně zakládá velkolepě právě německá filosofie i estetika — stačí uvést třeba jen jméno Schellingovo.

Není pak také divu, že Šalda spojiv exaktní fantazii s noetickou funkcí poznání podstaty, klade „obsah“ velkých děl uměleckých jednou v náboženství (pro doby staré), podruhé v to, čemu říká metafyzika nebo metafyzické sny (pro dobu moderní) — přičemž pořád jde o něco substanciálního. („Metafyzika“ tu znamená pojmově protiklad k vědě pozitivní, lépe pozitivistické: ta se nestará o „podstaty“, je jen jevoslovná, kdežto „metafyzické“ splývá mladému Šaldovi s „podstatným“, s „jádem věcí“ s „prvními příčinami“.) A tak se dostává do těsné blízkosti německých teorií, jež ve věku nastupujícího pozitivního ducha restituovaly estetickou funkci mytických symbolů, přecházejíce od původní mytologie náboženské (zažívané kdysi „realiter“, tj. se spontánní vírou) k nové, suplující „mytologii“ umělecké, pojímané z hlediska estetického. Činil tak již Fr. Th. Vischer ve svých *Kritische Gänge*, tímto problémem se zabýval Johannes Volkelt, ale také Richard Wagner zde řekl své. A Wagner Šaldovi neušel:

„Co se řeklo o metafysice, platí stejně o *náboženství vůbec*. Jak Wagner tu vytvořil, náleží Umění zachrániti duši náboženství, vlastní a věčnou jeho podstatu, tím, že zjedná cenu figurovanou mytickým symbolům, které náboženství bere doslovně jako fakta daná a skutečná, tj. že obrátí se ne k rozumu, nýbrž, chtě-li, k citu.

Správně se poznamenalo, že symbolismus sblízuje umění s náboženstvím (a vědou, tj. metafysikou).“ (*Zasláno*, l. c.)

Ale nedosti na tom: F. X. Šalda si bere na pomoc dokonce i „klasickou metafyzickou estetiku německou“ — jak ji nazývá, z ní pak na prvním místě Friedricha Theodora Vischera, ba přímo jeho velké dílo systematické, hegelizující, totiž *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1847—1858 (po Vischerovi pak argumentuje, podruhé již, Maxem Schaslerem). Polemizuje totiž s Časem, který znevažujícím způsobem traktoval kategorii „šera“ jako cosi mystického: „Toto slovo je p. pisateli Času vůbec mystickou nějakou mocí, v churavém jeho mozku mění se každou chvíli v jinou nestvůru, evoluje v nejsmělejší a nejnesmyslnější metafory, fascinuje a opíjí ho úplně.“ Mladý Šalda poučen v teorii i v dějinách

estetiky právem upozorňuje na to, že nejde o žádnou magii nebo mysticismus, nýbrž že výrok „krása je podmíněna šerem“ odkazuje ke zvláštní kvalitě krásna, o níž přemýšlela evropská estetika a která zasáhla i do tvorby básnické (ba do „celých period“ poezie). Může tedy Šalda citovat Vischera, a nejen to, nýbrž i rozvést tuto kategorii „šera“ z hlediska moderní psychologické estetiky, a to v pojetí sugestivní funkce výrazové, která operuje nepřímými prostředky, zná náznak, neukončenost, skicu, alegorii atd., vyúsťuje tedy ve svéráznou mnohoznačnost estetické komunikace, v její nepřímou znakovost. Což je jistě poznotek docela dobový, moderní par excellence.

Přecházíme nyní k vlastnímu *Synthetismu* v novém umění (1892), jenž je — mimochodem docela vhodně k účelům srovnávacím — přímo vyzbrojen podčarovým aparátem, odkazy na cizí texty a autory, authority. Argumentační linie naznačená v předcházejících dopisech Času a doložená pro polemiku v *Zaslánu* se teď dostává do vyšší souvislosti, je vpisována do manifestu - exprese, lze-li to tak nazvat. Odtud také nadmíru prolamovaný, jakoby barokizující postup, ona „namáhavá šíře odůvodňovací“, o níž mluví Václav Černý ve své úvaze věnované speciálně „Synthetismu“ (*Šaldův kritický debut a povaha Šaldova vztahu k Francii*, Kritický měsíčník, roč. 3, 1940). Kritický jazyk je „neoblomený“, pojmosloví „nezvyklé“ a „nezavedené“ — Šaldova první studie je současně studií nejtěžší (Černý). Což lze z druhé strany docela dobře nepřímě potvrdit právě tím, co z velkolepého projektu konkrétního symbolismu neboli syntetismu uniklo pozdějším vykladačům, co preferovali a co z bohatě rozvrstveného textu ponořili do stínu, neboť jim unikl smysl. I speciální analýza Václava Černého — nanejvýš poučeného romanisty — vetkala „Synthetism“ do vývojové tradice francouzského ducha, francouzského po výtce, a co se jeho náplně týká, tak do proudu jeho tradice romantické s jejími principy filosofickými, uměleckými i kulturními.

Rozhodně není třeba tuto iniciátorskou roli „jedné“ Francie popírat, ale aby ony impulsy tzv. romantického proudu francouzského myšlení mohly působit, musila jim být také připravena půda na pozadí ducha německého, také Šaldovi známého, k němu pronikajícího, jím prostředkovaného — a nezapomeňme na ono domácí, přitom však silné zprostředkování poetikou Masarykovou. K jaké myslitelské linii v německé filosofii 19. století se tudíž hlásí autor *Synthetismu v novém umění?* — a to docela ústojně s tím, jak se bezpochyby opírá o své modely „metafyzického“ syntetismu u Francouzů (hned na prvním řádku „Synthetismu“ padne jméno Hippolyta Taina, pak následuje celá plejáda, mimochodem se lvím podílem Charlese Morice při ražbě pojmosloví). Je to zase ona linie, jež by se mohla provizorně označit za „romantickou“, a v ní a skrze ni se také jeví zcela podstatná afinita k oné romantické Francii, k níž Václav Černý přidružil Šaldu. A toto sepětí „popředí“ (Francie) s „pozadím“ (Německo) lze jistě považovat za přirozené. A tak si Šaldův „Synthetism“ hned v třetí a věru dlouhé poznámce rozděluje německé teorie filosofické a estetické na dva proudy, na „antiracionální“ a „racionální“, přičemž se zdůrazňuje samostatnost, svébytnost německých myslitelů, jejich nezávislost na hnutí anglických a francouzských.

Šalda je si tedy ve své koncepci vědom toho, že se v německé filosofii 19. století střetávají dva myšlenkové proudy. Svůj nástupní estetický program pak vidí v těsné blízkosti tradice „protiracionální“, jež klade důraz na intuici proti poznání diskursivnímu a hieraticky posvěcuje zvláštní ráz umělecké tvorby jakožto

paradigmatu splynutí subjektu a objektu. Mladému Šaldovi je německý filosof Hegel příliš „logicistou“. Rozhodně ho však neznal tehdy, počátkem devadesátých let, z autopsie. Náhledy o Hegelovi má zprostředkovány četbou jiných autorů a tak se mu najednou stane, že vlastně v rozporu s vlastní koncepcí syntetismu vmontovává Hegelovu estetiku do toho, co si sám označil za „klasickou estetiku německou“ a co mu vytvořilo zvláštní kompozitum hlavně kvůli Wagnerovi. V něm totiž, že wagnerovských názorech o umění prý mělo vyústit německé estetické myšlení Lessingem a Herderem počínajíc, Goethem a Hegelem končíc. To je však představa příliš globální, spojující násilně například klasicistní teorii nebo hegelianismus s wagnerianismem. Zcela se pak Šalda mylí tam, kde přebírá z druhé ruky, totiž Edouarda Roda, neudržitelnou tezi o tom, že by řecké umění mělo stát níže než orientální symbolismus, tezi připisanou Rodem Hegelovi z důvodů dosti nepochopitelných. (Orientální symbolismus znamená v Hegelově uměleckém vývojesloví předstupeň klasického „prozařování“ ideje smyslovým tvarem, jakési „předumění“ zatížené abstraktností.) „Četl“ tudíž F. X. Šalda svého Hegela skrze Roda i s evidentními omyly, i jiné německé teorie dostával na rozmezí let 1891/1892 v této „translatuře“, v podstatě francouzské, ale i přes všechny tyto mediace nelze popřít existující, trvajíc kontakt „Synthetismu“ s filosofií a estetikou německou. Jak si nyní představuje Šalda sloučení Lessing+Herder+Goethe+Wagner? V podání Rodově . . . :

„Poněvadž R. Wagnera v nejedné příčině lze pojeti jako nejmocnější inkarnaci synthetických tendencí a i theoretickými konstrukcemi a zdůvodněním jich nejplněji zaujat byl, lze na něm také nejlépe demonstrovati poměr jeho speciálné estetiky ke klasické estetice německé a ukázati zřejmě, že jeho *theorie* jsou jen *realisací, výslednicí všech velikých německých teorií estetikých: Lessinga, Herdera, Goetha, Hegela*. To přímo dovozuje Edouard Rod v *Études sur le XIX^e siècle: R. Wagner a německá estetika*.“

To, co předznamenaly dopisy Času a *Zasláno*, je nyní v „Synthetismu“ hojně dokumentováno, krátce a hutně ve vlastním textu, podrobně v poznámkovém aparátu — přičemž se rozumí, že mladistvý „žák“ Goethův (za něhož se Šalda označil roku 1925) nemohl vynechat opěrné body německého myšlení, jež napořád doprovázely jeho orientaci na symbolisty a syntetisty francouzské — nemluvím-li o vlivu tvorby anglické, případně ruské, zde ovšem ne in theoria. Znovu se vynořují, opakují se, delšími citáty jsou doloženi Kant, vyvolaný krátce připomenutím § 59 *Kritiky soudnosti v Zaslánu*, znovu a na více místech přichází ke slovu Wagner, podruhé je reprodukována teze Schaslerova (dohromady tedy již třetí zmínka o něm), ve vypjatém finále Šaldova kritického debutu pak zaznívá jméno Goethovo. Nemůže tedy jít o nějaké vedlejší „připomínky“, když tu lze vskutku prokázat záměrně vybudovanou linii kontaktů s německými mysliteli, v nichž Šalda hledá — jednou více právem, podruhé méně zdůvodněně — genetické předpoklady uměleckého univerzalizmu (Wagner), esteticky fungující religiozity (týž Wagner), procesů hypotyzovace-symbolizace (Kant), ideální umělecké integrity překonávající roztříštění, torzovitost světa, slučující „jedno“ se „všem“ (Goethe).

Vyvoláním jména Hippolyta Taina jakožto proklamátora metafyzického syntetismu v nové poezii začíná slavný kritický debut Šaldův z r. 1892; končí pak patetickým vyznáním pod patronací Johanna Wolfganga Goetha, evokací umění jedineho, celého, integrálního. Mezi vstupem do *Synthetismu v novém umění* a zá-

věrem stati jsou navrstveny celé rozsáhlé pasáže citátů, kolony jmen autorů a jejich děl, k nimž mladý kritik odkazuje. Masaryk tu chybí, jeho poetika se již nepřipomíná. Ovšem jenom proto, že si také jejím prostřednictvím Šalda připravil předem cestu pro svůj nástupní, programový esej a že si svá detailní odvolávání na Masaryka již zafixoval v rozsáhlém polemickém komentáři, v článku *Zasláno*, který ostatně vychází, jak víme, současně se „Synthetismem“ v Lite-rárních listech. Proto se Šalda také nemusil opakovat. Pro dějiny moderní české estetiky a pro genezi její duchovědné linie je však důležité, že se Šalda z let 1891–1892 — tedy doslova uprostřed budování své syntetické koncepce, *in medias res* — odvolává výslovně na názory Masarykovy formulované roku 1884. Svou „lekturu“ eseje *O studiu děl básnických* datuje v prosinci 1891 do doby „před pěti, šesti lety“, tj. zhruba do období 1886–1887; druhé, důkladné a přímo komparativní čtení probíhalo zřejmě roku 1891, předcházelo jak *Zaslánu*, tak „Synthetismu“. Napřed tedy odkázal Šalda ve své polemice s pražským Časem k „hlubokým“ větám z Masarykovy studie, aby dopomohl k snazšímu pochopení vlastních názorů — tak byla afinita mezi oběma naznačena. Mimochodem: Z dopisu zasláního Šaldou Času, vmontovala redakce výňatek do nepodepsaného článku *O škole symbolistů*, který vyšel nadvakrát, 14. a 28. listopadu 1891. Zde, v tomto dopise, již Šalda objevuje nejednu pochopením širokou a vystiže-ním pronikavou větu „Studia děl básnických“. (Srov. přetisk v Šaldových *Kritických projevech 1*, 1892–1893, l. c.) To bylo zprvu konstatování „stop“, jež zůstavila četba Masaryka při prvním setkání s ním. Podruhé si již Šalda uvědo-muje určité markantní shody v estetické koncepci Masarykově a v teorii svého syntetismu-symbolismu, aniž ovšem souhlasí se všemi výsledky, k nimž Masaryk dospěl, neboť jeho generalizace prý byly dosti jednostranné, a ne empirické, tedy nebyly opřeny o celistvý materiál umělecký — tak si čtyřiařadacetiletý debutant opravuje svou „podporu“. Ale podpora to v každém případě byla. Masarykovo pojetí básnického umění si hned vzápětí Šalda interpretuje pro sebe, včleňuje si je srovnáváním do své rané estetiky konkrétního symbolismu: „Dnes však, kdy znova pročítám tuto essay, pravím přímo: nejednu theorii nebo spíše zvláštní smysl theorie symbolické lze i odtud *podepřít*, a to *nejen jednotlivými větami, ale celými paragrafy*.“ (*Zasláno*, l. c.)

To je naprosto jednoznačně konstatování o vztahu mezi původní Masaryko-vou poetikou, respektive schematicky načrtnutou estetikou a symbolistickou teorií Šaldovou, která signalizuje nejen generační nástup moderny v období fin de siècle, nýbrž také zásadní vývojový obrat v českém estetickém myšlení, v němž se chýlí vláda korigovaného herbartismu českého „vydání“ ke konci. Přitom je Šalda ve výkladu tohoto vztahu velmi přesný: nemluví o totožnosti názorů, neproměňuje Masaryka v jediný myšlenkový impuls, nevysvětluje jím celý symbolismus, nejde mu o povrchní shody formulací, ale v podstatě o určité paralely mezi vlastním teoretickým úsilím, jeho smyslem, a mezi tím, co hlavněho, zásadního znamenají teze Masarykovy.

„Ale i v jiném směru nemohu Času dosti připomenouti *skutečné* studium této essaye. Zejména bych si přál, aby často a mnoho uvažoval o větě z předmluvy na str. 5: ‚Empirik (estetický) *nepředpisuje umělcům. Pohlíží na díla umělecká jako vědec na jevy přírodní*.‘ To je stanovisko *skutečné* moderní kritiky. To je stanovisko *Tainovo* a skoro doslova stejně vyjádřeno jím v jeho *Philosophie de l'art*: ‚Moje kritika je druhem botaniky užité ne na rostliny, ale na díla lidská;

nepředpisuje ani neodpouští; konstatuje a vykládá: 'V tom je také Spinozovo nec lacessere sed intelligere a vše, co jsem citoval z jeho Ethiky v prvním listě na konci odstavce v Čase tištěného (č. 39)' (F. X. Šalda, *Zasláno, l. c.*).

Tak se mladý Šalda-symbolista přihlašuje k východiskům objektivní estetiky, která je předtím ústy Masarykovými označena za empirickou, vědeckou, ne normativní, nýbrž induktivní a analytickou. Dodejme však ihned, že jde o empirismus zvláštní povahy, nepřevoditelný na pojetí estetické zkušenosti, které tvoří významnou součást učení českého konkrétního formalismu v díle Otakara Hostinského a jež tedy musíme typologicky odlišit od vývojově jiné, nově zakládané koncepce Masarykovy a Šaldovy, vznikající v období let 1884—1892. Vliv Herbartův (a přirozeně i Kantův) přivádí Hostinského k tezi, že naši zkušenosti jsou „určitě“ dány estetické soudy, z nichž prý musí estetika jakožto empirická věda vyjít. To, co se nám líbí, tedy estetický předmět, funguje z tohoto hlediska jako podnět estetického soudu. A protože naše nazírání estetické podle Hostinského jediné hodnotí — leč vskutku nepoznává — pak teorie o něm neboli estetika zkoumá hodnotu estetických předmětů; jejím pramenem má být pouze forma neboli poměr, jinými slovy jednoduché i složité vztahy, jimiž je určitý materiál se svými prvky a složkami organizován, uspořádán. Vytváří tudíž Hostinský příznačnou disjunkci mezi nazíráním teoretickým (vědeckým) — to skýtá poznání o věcech samých, postupujíc od prvního povrchního zdání k tomu, čím skutečně jsou — a mezi nazíráním estetickým: v tom si zase naopak uvědomujeme hodnotu dojmů, jimiž jisté předměty na nás působí, takže prostě nedocházíme k „poznání pravé podstaty předmětu“. V obou případech sice vycházíme ze zkušenosti, v nazírání estetickém se prý však spokojujeme pouze hodnocením krásy jakožto efektu. A tento efekt je jediné v nás — vykládá Hostinský — nepřekračujeme tedy hranici světa jevového, fenomenálního, toho, jak se nám věci „zdají“. Odtud posledním slovem tohoto fenomenalismu — s východiskem vlastně kantovským, s formulacemi a výkladem ovšem spíše empiricko-pozitivistickými — je pojem estetické vidiny: „Esthetické nazírání a tudíž i esthetické bádání jakožto vědecký jeho výraz vychází tedy ze zkušenosti, běře však její zjevy i beze změny tak, jak se nám samy podávají, přestává na pouhém názoru smyslovém a na dojmech z něho plynoucích čili na vidině a jejich účincích“ (*Otakara Hostinského Esthetika I*, napsal Zdeněk Nejedlý, Praha 1921). Jinou cestou diskredituje poznávací funkci v estetické reakci i v uměleckém díle abstraktní formalista Josef Durdík. Ten klidně prohlásil teorie založené na zdůraznění obsahového („významového“) momentu za mystické, ve svém protihegelovském zaměření odmítl koncepci „krásného předmětu“ jakožto symbolu ideje — nesnášeje vůbec významové intencionality — a pokusil se navíc jakákoli významová určení rozložit, rozpustit v samých „poměrech“ (i obsah mu byl — pouhou formou). Není divu, že kritizoval německé teorie o estetické intuici, najmě u Schellinga, jež mu příliš spekuloval, ba blouznil ve svém učení — „v pěkném vytržení jako orakulum“ — a Hegel prý jen tato básnická zvěstování svého předchůdce převedel ve střízlivou podobu... (Josef Durdík, *Všeobecná aesthetika*, Praha 1875).

Nuže, Masaryk spolu se Šaldou opouštějí tuto antispekulativní a zároveň i protiobsahovou tradici české formální školy, také její původní herbartovská východiska, byť jakkoli transformovaná, zvláště u Hostinského. Vracejí se naopak v jakési dějinné „kličce“ k opomenutým tradicím jednak uměleckého myšlení u velkých tvůrců německé kultury — pokud se zde omezujeme na tyto

souvislosti česko-německé — hlavně ke Goethovi, dále pak sahají, v první řadě Šalda, k obecnému dědictví velkého idealismu od Schellinga po Schopenhauera, to jest de facto k některým fundamentálním kategoriím romantické estetiky. Na tomto pozadí se pak provádí u debutujícího proklamátora uměleckého i teoretického syntetismu F. X. Šaldy překvapující a u nás vůbec první syntéza západního, převážně francouzského symbolismu (avšak nejen toho) s německým estetickým intuitivismem a učením o symbolu. V tom ovšem šel Šalda dále a hlouběji než Masaryk a v této syntéze je zcela svůj, originální i přes všechny tzv. vlivy, synkreze . . .

Programový estetický empirismus u Masaryka z roku 1884 a Šaldův příklon k objektivnímu, nepředpojatému, nedogmatickému zkoumání děl-objektů (à la „přírodověda“) jsou vlastně ambivalentní. Chtějí být ovšem vědeckými, procházejí ke svému užítku školením v duchu dobové vědeckosti, jenž se napájí z rozmachu induktivních metod, empirických analýz a exaktních disciplín. Ani T. G. Masaryk, ani F. X. Šalda tak neunikají plodné lázni myšlení empiricko-positivního, ba pozitivistického, jíž procházejí, do níž jsou doslova ponořeni. Zároveň však na toto myšlení v oblasti estetiky a uměnovědné reagují, v první řadě preferováním noetiky vůbec ne pozitivistické, totiž tak, že vyzdvihují proti vědě zvláštní a nenahraditelné poznání umělecké, jež je substanciální, a nejen epifenomenální, pouze vztahové, abstraktní. A právě zde — ještě za působení Hostinského a Durdíka — zauzluje se vývojová linie moderní české estetiky, objevuje se významný obrat, vývojový posun v jejích dějinách, neoddisputovatelný i při své duchovědné motivaci. Tak se staví proti estetickému „zdaní“ vnitřní podstaty; proti smyslovému recipování pouhé jevovosti bezprostřední, intuitivní proniknutí do posledních „záhad“ světa a života; proti opovržení nad spekulací stojí filosofie ztotožněná u Masaryka i Šaldy výslovně s metafyzikou; proti teorii izolovaných poměrů odečtených jedině ze struktury krásného objektu se klade psychologická analýza tvůrčího pochodu (Masaryk), u něhož jde poté u Šaldy o organicky zformovaný význam — ne o holý, naturální „fakt“ — a zároveň s tím o strukturu esteticky produktivního „psychismu“, vždyť významovost, znakovost, symbolizace se stávají psychologickými znaky, takže se ruší umělý dualismus „výrazu“ („významu“) a „formy“ (F. X. Šalda v „Synthetismu“). Tomu nijak neodporuje silný důraz kladený neustále na tvarovou skladbu díla, na organizaci uměleckého materiálu, důraz, jež si již mladičkový Šalda chválí na Masarykově studii o básnických dílech. Tady oba, Masaryk i Šalda, nelikvidují výdobytky českého formalismu, spíše chtějí některé integrovat a přirozeně pokročit nad ně. (Pozdější vykladače, slepé k vnitřní příbuznosti mezi raným Šaldou 30. let a Masarykem z roku 1884, mohl zřejmě mýlit jeden výrok v práci *O studiu děl básnických*: „a tu ne o formě, ale více o obsahu díla uměleckého budeme rozumovati“. Přitom však prostě zapoměli na paragrafy téže práce, v nichž se T. G. Masaryk věnuje minuciózně rozboru básnického jazyka, „formálních“ kvalit; nevšimli si také ohlasu české formální školy v definici estetického empirismu, jenž vychází podle Masaryka z estetických citů pojících se s estetickou zálibou, přičemž pátrá po „prvkách, z nichž složitější jevy estetické se skládají, a neusiluje, aby podstatu krásna vystihnul jednou nějakou formulou; spokojuje se, když našel některé podmínky záliby estetické“ — což by Durdík s Hostinským klidně podepsali! — ne však asi již bezprostředně následující

konkluzi, že psychologický rozbor je nejvydatnějším prostředkem empirické estetiky.)

Zbývá nyní doložit, oč se konkrétně opírá Šalda, když odkazuje své kritiky z pražského Času na Masarykovu práci *O studiu děl básnických* a když dokonce hledí podepřít „zvláštní smysl“ své symbolistické estetiky právě odtud. (Odkaz na *smysl* znamená, že Šaldovi nešlo o shody doslovné, nýbrž o srovnání jistých obdobných myšlenkových linií v jejich celkovém smyslu, ne v detailech.) Přesvědčivé doklady jsou po ruce v polemické Šaldově stati *Zasláno*, která tvoří, jak jsme již poznali, jakási souběžná prolegomena k *Synthetismu v novém umění*.

Šalda se hlásí k Masarykovi přímo v uzlových bodech esteticko-kritického myšlení. v noetice, v názoru na vztah vědy a umění, ve vyzdvížení umělecké formy, v koncepci básnického jazyka, v postoji k napodobení a v kritice realismu. Není možné považovat toto zjevné hledání vnitřních souvislostí právě na nejdůležitějších místech estetického programu za něco vedlejšího, náhodného nebo podléhajícího jen subjektivní Šaldově interpretaci. Vnitřní afinita mezi T. G. Masarykem z roku 1884 a F. X. Šaldou z období 1891—1892 je tedy prokazatelná. Napřed ovšem v pravém těžišti koncepce, v noetice:

Zprvu se Šalda dovolává Masaryka tam, kde při výkladu uměleckého poznání jakožto poznání intuitivního, smyslově fantazijního, symbolického („zírání“ vnějšku jak nitra objektu) poukazuje na diferenciaci, provedenou již v Masarykově eseji: „*A stejně tak dovozuje a ukazuje prof. Masaryk. Lišit poznání umělecké: 1. od indukčního poznání vědeckého ve větech, které Čas ilusorně citoval proti mně v § 3 Studia děl básn. 2. od pouhé percepce psychofysické, která je aktem zrovna tak složitým a právě proto necelým, otažitým jako rozumování a při němž účastní se nejvyšší schopnosti, asociace idejí a paměť. [...] Není tedy způsob poznávání uměleckého ani o sobě poznání rozumové, ani o sobě pocit smyslový či psychofysický — oboje příliš složité, rozptylné, abstraktní — ale třetího cosi: symbol synthetický, jednotný, celý, absolutný.*“ Takový smysl si Šalda vložil do goethovské kategorie exaktní fantazie; tady ovšem již rozvíjel svou symbolickou interpretaci, používaje Masaryka jen jako východiska a překračuje jeho určení „smyslné fantazie“, jež ve studii o dílech básnických nevyústilo v teorii symbolu. Zato se kryje Masarykovo ztotožnění filosofie a metafyziky s Šaldovým a u obou najdeme absolutizaci uměleckého poznání, jež se jim dopíná nejvyšších regionů lidského ducha, prorážejíc k podstatám. Svým předmětem se věda a umělecká tvorba stýkají, avšak v základě, vnitřním svým ustrojením se rozcházejí. Proto má podle Šaldy exaktní fantazie — intuitivně symbolizující — „*proniknouti, vyjati, vyceliti nejvlastnější nitro věci: to je její cíl. Sama sebou směřuje k podstatě věci, tj. právě k tomu, k čemu sny metafysické (ne věda pozitivná: ta nestará se o podstatu, prvou příčinu, jádro věci). Povahou, základem se od sebe liší, cílem se stýkají.*“ Což sám Šalda dotvrdí citáty z Masaryka, jež kupí jeden za druhým:

„Zcela jako praví prof. Masaryk v § 12 ‚Filosofie a poesie‘: ‚Umělec básník svým způsobem poznává svět neposkytuje nám věrný obraz světa objektivního, ale *poznatky jeho jsouce zbarveny subjektivností* jeho jsou ten materiál, ze kterého skládá svět svůj...‘ ‚Protože básník a filosof (že filosofem rozuměti tu metafyzika, vykládá sám prof. Masaryk o něco níže) týž mají veliký předmět poznání *svému* — celý svět a protože oba téhož výraziva užívají — řeči, a protože konečně oba odpověděti chtějí k *týmž záhadám světovým, díla jejich veli-*

kou mají podobnost co do obsahu; ale básník liší se typičností svých idejí a formou slovesnou. Jest veliká příbuznost abstraktných, všeobecných pojmů filozofických a typů poetických, umělých: Platonovy ideje i *logickými* i *uměleckými* jsou pojmy; a mnohá básnická díla chovají v sobě mnoho prosy vědecké, čímž přesné rozlišování poesie a prosy stává se velmi nesnadným. 'A to již často řečeno bylo, že metafysikové obrazotvorněji jako básníkové, vždyť prý filosofie není než románem myslitelův.' Nic jiného netvrdím ani já, než že *obsahem* poesie staly se a ještě více stanou se metafysické meditace."

Za druhé se Šalda hlásí k Masarykovi tam, kde poukazuje na jeho „nejvyšší uznání“ splácené „těžké a veledůležité formové práci“. Za třetí jsou mu vyslovené sympatické názory Masarykovy o významné funkci básnického jazyka, tohoto vlastního materiálu poezie, již dokonce esej z roku 1884 považuje za umění výtvarné (řeč je pro básníka totéž, co malířovi barvy a figury). Šalda žádá maximální subjektivizaci řeči, její zkonkretizování, a je přesvědčen, že se zde shoduje s T. G. Masarykem a s jeho požadavkem, aby se právě v básnickém jazyku vyjádřilo vše, co je záměrem tvůrčovým („*musíť on tak mistrovati řeč, aby v ní samé bylo patrné, co se děje*“). Šalda chce vrátit jazyku význam smyslový a citový; vyzvedává jeho sugestivnost, náznakovost, ostatně také obdobně s Masarykovou studií. V důrazu na „umění slova“ souhlasí s Masarykem a připomíná jeho slova na adresu kritikům z Času: „Zejména však soudím, že umění slova není nepatrnost, jak myslí Čas, ač přeče prof. Masaryk ve Studiu píše na str. 23: „že básník *slovy* (podtrhuje sám prof. Masaryk) vnikati může nejhloběji i do přírody i do duše lidské, a na str. 18 vykládá, „jak velikého přemítání potřebí jest někdy pro *slovičko*, pro maličkost, která obyčejnému člověku ani nenapadá.“ Za čtvrté polemizuje Šalda spolu s Masarykem proti povrchní mimetické teorii, odmítá spatřovat význam tvorby ve zpodobovací, „*naturální*“ funkci, a proto také nesouhlasí s projevem tehdejšího panrealismu. Stanovisko takového dogmatického realismu, jenž chce být nekriticky „objektivní“, snaže se opřít o „*vnější pravdu*“ (formule Zolova) a představovat pravou náplň umění, je podle Šaldy prostě iluzorní, neboť nebylo vůbec podroběno noetické kritice. Oporou je mu zde zase — Masaryk: „Ostatně odpírá realistickému, „*vědeckému*“ objektivismu velmi určitě a zcela patrně prof. Masaryk ve Studiu děl básn.; tak hned na str. 11 doslova: „Není-li umění napodobováním přírody, není podstatou jeho realism. Dnes arci mnozí hlásají, že realism je ta pravá esence umění, avšak nemenším právem může se hlásati, že idealism podstatou jest umění. Nám z toho, co jsme pověděli, asi takto věc se jeví: je-li umělecké poznání skutečně poznání světa, *je-li postřehování bezprostředně nazírání, tvoření*, pak je nerealistické právě tak, jak věda je nerealistická.“ Na str. 33 na konci a jinde v též smysl píše.“

Tak se při srovnání estetických koncepcí a programů T. G. Masaryka a F. X. Šaldy na přelomu mezi léty osmdesátými a devadesátými objevují nejen nové souvislosti, doposud vlastně zasuté, ale koriguje se, restituuje se i obraz „*po-francouzštělého*“ debutujícího symbolisty Šaldy, i obraz estetika Masaryka, jehož esej o studiu básnických děl rozhodně nemůže být označen za teoretický výraz uměleckého realismu a tradiční obsahové estetiky. A nadto znamená Masaryk oporu mladému Šaldovi i tam, kde mu nabízí v českém kontextu teorii estetické intuice, svébytného uměleckého poznání, konkrétně fantazijského, bezprostředně nazíravého (teorii ne novou, nýbrž dávno předtím již produkovanou německými učenými romantickými). Teprve později položí T. G. Masaryk hlavní

důraz na racionalizující, ideologizující, prostě obsahové momenty tohoto „poznání“, takže do stínu pak zapadne jeho *původní* určení exaktní fantazie z roku 1884. Ale tento „druhý“ Masaryk in aestheticis se nekryje naprosto a beze zbytku s oním, jehož se dovolával ve své polemické obraně proti dogmatickým českým realistům symbolista Šalda. K němu měl tehdy Masaryk rozhodně blíže — v estetice — než ke svým ideologickým stoupencům v Čase. Taková je historická skutečnost, takový je historický paradox.

OLEG SUS

EIN DEBÜT DER TSCHECHISCHEN GEISTESWISSENSCHAFTLICHEN ÄSTHETIK: F. X. ŠALDA, T. G. MASARYK UND DAS DEUTSCHE DENKEN

T. G. Masaryk gemeinsam mit F. X. Šalda verlassen in den achtziger und neunziger Jahren die antispekulative und inhaltsfeindliche Tradition der tschechischen formalen Schule sowie ihre ursprünglichen, wie immer auch, vornehmlich bei Hostinský, transformierten Herbartschen Ausgangspunkte. Sie kehren im Gegenteil in Form eines historischen Umweges einerseits zu den vergessenen Traditionen des künstlerischen Denkens der großen Schöpfer der deutschen Kultur — soweit wir uns hier auf diese tschechisch-deutschen Zusammenhänge beschränken — hauptsächlich zu Goethe zurück, andererseits greifen sie, vor allem Šalda, auf das allgemeine Erbe des großen deutschen Idealismus von Schelling bis Schopenhauer, das heißt de facto auf einige fundamentale Kategorien der romantischen Ästhetik, zurück. Auf diesem Hintergrunde wird von dem debütierenden Verkünder des künstlerischen und theoretischen Synthetismus, F. X. Šalda, eine überraschende und bei uns überhaupt erste Synthese des westlichen, vorwiegend französischen (jedoch nicht nur dieses) Symbolismus mit dem deutschen ästhetischen Intuitivismus und der Symbollehre (vgl. Šaldas kritisches Debüt *Der Synthetismus in der neuen Kunst* sowie Briefe und Texte aus den Jahren 1891—1892) durchgeführt. Hierin ging Šalda freilich weiter und tiefer als Masaryk und in dieser Integration Frankreichs mit Deutschland besteht — allen Einwirkungen sogenannter Einflüsse zum Trotz — seine Originalität.

Masaryks programmatischer ästhetischer Empirismus aus dem Jahr 1884 (*Über das Studium poetischer Werke*) und Šaldas Hinwendung zu einer objektiven, unvoreingenommenen, undogmatischen Untersuchung von Werken-Objekten (à la „Naturwissenschaft“) sind eigentlich zweideutig. Sie wollen selbstverständlich wissenschaftlich sein, gehen zu ihrem Vorteil durch eine Schule im Geiste der zeitgenössischen Wissenschaftlichkeit, der aus einer Fülle induktiver Methoden, empirischer Analysen und der Expansion exakter Wissenschaftszweige gespeist wird. Weder T. G. Masaryk noch F. X. Šalda bleiben dem fruchtbaren Läuterungsprozeß des empirisch-positiven, ja positivistischen Denkens fern. Gleichzeitig reagieren sie auf dieses Denken im ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Bereich kritisch, in erster Reihe durch Bevorzugung einer ganz und gar nicht positivistischen Noetik, nämlich so, daß sie gegenüber der Wissenschaft die besondere und unersetzbare künstlerische Erkenntnis hervorheben, die substantiell, und nicht bloß phänomenal oder relativ („abstrakt“) ist. Und gerade hier verknötet sich — noch zu Hostinskýs und Durdíks Lebzeiten — die Entwicklungslinie der modernen tschechischen Ästhetik, zeigt sich eine bedeutsame Wende, ein in ihrer Geschichte auch bei geisteswissenschaftlicher Motivierung unabdingbarer Entwicklungsfortschritt. So wird gegen den ästhetischen „Schein“ das innere Wesen, gegen die Sinneswahrnehmung einer bloßen Phänomenalität ein unmittelbares, intuitives Eindringen in die letzten „Geheimnisse“ der Welt und des Lebens gestellt; gegen die Mißachtung der Spekulationen steht bei Masaryk und Šalda eine ausdrücklich mit der Metaphysik identifizierte Philosophie, der Theorie der isolierten, lediglich am Strukturverhältnis des schönen Objekts abgelesenen Verhältnisse wird die psychologische Analyse des schöpferischen Vorgangs entgegengesetzt (Masaryk). Šalda geht es in diesem Zusammenhang um eine organisch formierte Bedeutung — nicht um ein nacktes, natürliches „Faktum“ — und in diesem Kontext um die

Struktur eines ästhetisch produktiven „Psychismus“, zumal Bedeutungswechsel, „Zeichenhaftigkeit“ und Symbolisierung für ihn zu psychologischen Merkmalen werden, sodaß der künstliche Dualismus von „Ausdruck“ („Bedeutung“) und „Form“ aufgehoben wird (F. X. Šalda in: „Synthetismus“). Dem widerspricht keineswegs der starke Akzent, der ohne Unterlaß auf die formale Zusammensetzung (Komposition) des Werkes, auf die Organisation des künstlerischen Materials gelegt wird, ein Akzent, den schon der junge Šalda an Masaryks Studie über poetische Werke so rühmlich findet. Hier werden von beiden, Masaryk und Šalda, die Errungenschaften des tschechischen Formalismus keineswegs zur Gänze liquidiert. (Die späteren, gegen die innere Verwandtschaft zwischen dem frühen Šalda der neunziger Jahre und Masaryk vom Jahre 1884, blinden Interpreten mochte offensichtlich der Ausspruch: „und hier werden wir nicht über die Form, sondern mehr über den Inhalt des Kunstwerkes rasonieren“ aus der Arbeit *Über das Studium poetischer Werke* irreführt haben. Dabei ließen sie jedoch einfach jene Paragraphen derselben Arbeit unbeachtet, die T. G. Masaryk einer ausführlichen Analyse der dichterischen Sprache, den sogenannten „formalen“ Qualitäten widmet.)

So treten beim Vergleich der ästhetischen Auffassungen und Programme T. G. Masaryks und F. X. Šaldas an der Wende der achtziger und neunziger Jahre nicht nur neue, bisher so gut wie verschüttete, Zusammenhänge zutage, sondern wird auch sowohl das Bild des debütierenden „französisierenden“ Symbolisten Šalda als auch das Bild des Ästhetikers Masaryk korrigiert und restituiert, dessen früher Traktat *Über das Studium poetischer Werke* auf keinen Fall als theoretischer Ausdruck des künstlerischen Realismus und der traditionellen Gehaltsästhetik bezeichnet werden kann. Zudem ist Masaryk dem jungen Šalda auch dort eine Stütze, wo er ihm im tschechischen Kontext die Theorie der ästhetischen Intuition, der eigenständigen, auf konkreter Phantasie beruhenden, unmittelbar anschaulichen (intuitiven) Erkenntnis (übrigens eine keinesfalls neue, sondern bereits lange vorher von den deutschen romantischen Lehren hervorgebrachte Theorie) bietet.

Übersetzt von O. S.