

S T U D I E  
K T E O R I I  
U M Ě N Í  
H E N R I H O  
F O C I L L O N A  
„ Ž I V O T  
F O R E M  
V Ž I T Ě M  
S V Ě T Ě “

Miloš Ševčík, Ludmila Dostálová (eds.)

Filosofický časopis,  
mimořádné číslo 3/2018

**Vydává Filosofický časopis a nakladatelství FILOSOFIA**  
**© Filosofický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.**  
**Praha 2018**





Mimořádné číslo  
Filosofického časopisu 3/2018

# **Studie k teorii umění Henriho Focillona. Život forem v žitém světě**

Sestaveno na základě příspěvků  
z odborného semináře Henri Focillon:  
Život forem v žitém světě  
pořádaného katedrou filosofie  
Západočeské univerzity  
v Plzni 4. května 2017

Editoři:  
Ludmila Dostálová  
a Miloš Ševčík

Praha 2018

Kniha vychází s podporou Akademie věd České republiky.

Stati prošly standardním recenzním řízením Filosofického časopisu.

Všechna práva vyhrazena.

Editors © Ludmila Dostálová, Miloš Ševčík

© Filosofický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., Praha 2018

Cover © Jan Dobeš, Designiq

© Filosofický časopis, mimořádné číslo 2018/3

ISSN 0015-1831 (Print)

ISSN 2570-9232 (Online)

© FILOSOFIA, 2018

ISBN 978-80-7007-550-0 (tištěná kniha)

ISBN 978-80-7007-717-7 (elektronická kniha)

DOI 10.47376/filosofia.2018.4

## Obsah

---

<i>L. Dostálová, M. Ševčík</i>	Úvodem	7
<i>V. Zuska</i>	Explozivní potenciál živých forem Henriho Focillona	11
<i>P. Michalovič</i>	Forma a sloh	21
<i>M. Zervan</i>	Pojmy priestor a architektúra v diele Henriho Focillona „Život foriem“	37
<i>M. Ševčík</i>	Trhlina a nesoulad: Focillonovo pojetí vztahu mezi uměním a prostředím	53
<i>H. Focillon</i>	Chvála ruky	69

# HENRI FOCILLON



SEMINÁŘE KFI

## Úvodem

Soubor studií, který tu předkládáme, vznikl na základě příspěvků přednesených na odborném semináři věnovaném myšlení francouzského historika a teoretika umění Henriho Focillona (1881–1943). Seminář se uskutečnil na půdě Katedry filozofie Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni 4. května 2017. Uspořádáním tohoto semináře i publikací tohoto souboru článků chceme upozornit na originalitu v dnešní době spíše pozapomenutého Focillonova myšlení a na jeho podnětnost ve vztahu k soudobé estetice a filosofii. Jeví se až jako překvapivé, že v českém a slovenském kontextu se jedná o první samostatnou publikaci věnovanou tomuto autorovi. Je však zapotřebí konstatovat, že podrobnější interpretační pokusy zaměřené na Focillonovo myšlení nejsou příliš obvyklé ani v mezinárodním měřítku, zejména mimo samotnou Francii.

V této souvislosti můžeme připomenout, že Focillonovo myšlení zasáhlo do celé řady oblastí. Kromě dominantního zaměření na dějiny evropského umění, od doby románské až po počátek 20. století, na dějiny východního umění, zejména buddhistického a japonského, na teorii umění, ve smyslu rozboru principů jeho vývoje a také ve smyslu úvah o jeho hodnotách, to byla ve významné míře i muzeologie, a dokonce i kulturní a politická teorie. Ze všech těchto oblastí, kterým se Focillon věnoval v četných publikacích, se studie shromážděné do tohoto souboru věnují souvislostem té dimenze jeho teoretických názorů na umění, ve kterých se probírá způsob vzniku uměleckých výtvorů, jejich vzájemná souvislost a také jejich souvislost s prostředím – duchovním, materiálním, mentálním, prostorovým a časovým –, v němž vznikají. Všechny shromážděné studie se tedy naprosto dominantně věnují impulzům Focillonova klíčového a nejslavnějšího pojednání, kterým je monografie *Život forem* (1934).

Přes svou stručnost zůstává dodnes tato monografie mimořádně pozoruhodným, pronikavým a inspirujícím textem. V prvé řadě samozřejmě nabízí velice originální vhlad do problematiky výtvarného umění. Zejména Focillonovo pojetí vývoje výtvarného umění, a koneckonců umění jako takového, v jistém smyslu význam-



ně překračuje nejlivnější přístupy závěru 19. a počátku 20. století. Na jedné straně je to přístup pozitivistický, zastoupený zejména sociologicky a biologicky zaměřenou teorií Hippolyta Taina, se kterou se ostatně Focillon v *Životě forem* výslovně kriticky vyrovnává. Na straně druhé můžeme poukázat i na odlišnost Focillonova formalistického přístupu od originálních přístupů takových autorit, jako jsou například Heinrich Wölfflin s jeho úvahami o formálních charakteristikách umělecké tvorby v různých obdobích nebo Alois Riegl s jeho koncepcí „uměleckého chtění“. Dá se říci, že Focillonova perspektiva zdůrazňující dynamismus formálního přerodu v uměleckém vývoji překračuje veškeré stabilizované distinkce předznačené těmito autory, tedy například rozdíl mezi renesančním a barokním uměním u Wölfflina, nebo haptickým a optickým uměním u Riegla. Zároveň však můžeme připomenout, že založení Focillonových úvah o výtvarném umění je velice hluboké, vychází z promyšlené samotné povahy života, které je samostatné, i když i samozřejmě inspirované myšlenkami dalších autorů, zejména filosofií Henriho Bergsona

Jednotlivé shromážděné studie se zabývají nejenom problematikou výtvarného umění, ale zejména otázkami obecnější teorie umění, ke kterým Focillonovo uvažování ukazuje cestu. Vzhledem k zaměření těchto studií se ukazuje jako zřejmé, že Focillonovo uvažování o výtvarném umění je součástí jeho široce zaměřených reflexí umění jako takového a jeho pozice ve vztazích k dalším tvořivým činnostem člověka, zejména s ohledem na téma vztahu člověka k jeho prostředí v širokém slova smyslu. Předložené studie se však zejména snaží ukázat až pozoruhodnou aktuálnost Focillonových úvah a jednotlivých konceptuálních segmentů jeho teorie, které jsou obvykle jen rychle, i když zároveň sugestivně načrtnuté. Důsledným sledováním těchto výrazných motivů Focillonových úvah se autoři jednotlivých studií pokusili poukázat na to, že Focillonovo uvažování v řadě ohledů předběhlo svou dobu, a jeho porovnání s koncepcemi řady pozdějších autorů se tedy jeví jako pozoruhodně plodné.

Celou řadu významných koncepcí, které se v 20. století zabývaly problematikou umění, vztahuje k vybraným motivům Focillonových úvah v úvodní studii Vlastimil Zuska. Všimá si však především vztahů Focillonova pojetí formálního života ke konceptům několika teorií zařazených do oblasti filosofie procesu, konkrétně k Bergsonově teorii intuice trvání, k Whiteheadově pojetí formy jako potenciality a k Deweyovým úvahám o dynamismu formy a jejích vztazích s univerzem. Sledování těchto vztahů přivádí Zusku až k přirovnání Focillonova pojetí „momentu“ ve vývoji forem k Lotmanovu pojetí „uzlu“ či „akordu“ ve vztahu vrstev kultury, nebo k „explozi“ jako nepředvídatelné změny ve vývoji.

Problematickou Focillonova pojetí vztahu vývoje uměleckých forem k originálním schopnostem umělce na straně jedné a k působení civilizace na straně druhé se ve své studii zabývá Peter Michalovič. Upozorňuje zejména na blízkost takto zaměřených Focillonových úvah k pojetí vztahu mezi „langue“ a „parole“, tedy mezi jazykovým systémem a jeho individuálním využitím v koncepci Ferdinanda de

Saussure. Civilizační síly působí na tvůrčí záměry umělce zejména prostřednictvím principu slohových sekvencí, ale také prostřednictvím materiálu (s jeho vnitřní formou) a nástrojů (s jejich specifickými možnostmi). Michalovič z tohoto důvodu dovozuje, že vývoj umění realizovaný ve vzniku událostí, kterými jsou jednotlivá umělecká díla, se dá pojmut jako „formace formy“, jako svébytný proces, ve kterém spolupůsobí „individuální vůle“ a „naindividuální normové systémy“.

Možnosti propojení formalistické a vitalistické interpretace Focillonových úvah ze *Života forem* si všímá studie Mariana Zervana. Zervan poukazuje na to, že toto propojení formalismu a vitalismu nebylo v době vzniku Focillonových úvah neobvyklé a že Focillonovu koncepci vzniku architektonického díla, která je na propojení formalismu a vitalismu založena, můžeme porovnat s některými jinými významnými koncepcemi ze stejného období, zejména s pojetím vztahu architektonického díla a prostoru u Lászla Moholy-Nagya a Heinricha Wölfflina. Zervan v této souvislosti nejprve rozebírá Focillonovu terminologii týkající se zachycení různých aspektů prostorovosti, přičemž se mu jako klíčový jeví termín „rozprostraněnost“, se kterým pracuje už Bergson. „Rozprostraněnost“ ve Focillonově pojetí označuje relační vztahy různých typů, a z toho důvodu se také hodí k zachycení dimenzí prostoru architektury.

Studie Miloše Ševčíka se zabývá Focillonovým pojetím vztahu mezi uměním a společenským a geografickým prostředím, tedy statusem trhliny a nesouladu, o kterých se Focillon zmiňuje. Ševčík ukazuje, že umění i prostředí má charakter formálního života, ve kterém je neustále přetvářen formální význam. Přes tuto shodu mezi uměním a prostředím, kterou se Ševčík pokouší přiblížit jak za pomoci úvah Derridových, tak i úvah Delleuze a Guattariho, panuje však mezi těmito oblastmi formálního života rozdíl. Tento rozdíl, který umožňuje Focillonovi hovořit o události v kontaktu mezi uměním a prostředím, charakterizuje Ševčík jako rozdíl mezi monochronním a isochronním trváním, tedy jako rozdíl mezi siluetami a proměnlivostí.

Dá se říci, že Focillonův esej *Chvála ruky* (1939), jehož překlad k výše zmíněným studiím připojujeme, z určitého hlediska rozvádí motivy *Života forem*. V *Životě forem* Focillon hovoří o vztahu nástroje a ruky jako součásti „akcí a reakcí“ formálního života. Konstatuje, že mezi rukama, materiálem a nástroji existuje zvláštní spjatost, kterou nemůže popsat ani katalog činností ruky, ani katalog nástrojů. Tyto „přejemné vztahy“ se nedají redukovat ani na vztahy zvykové, ani na vztahy mechanické. Mezi těmito složkami formálního života nepanují v žádném smyslu determinující vztahy, protože jakákoli tendence k determinaci určité složky jinými složkami je mařena vzpourou či odporem této složky. Tyto vzpory však nesměřují k popření toho, čemu odporují. Například vzpory ruky nechtějí zrušit samostatnost nástroje, ale směřují k ustavení nových základů vzájemného ovládnání, ve kterých se – můžeme doplnit – odehrávají události formálního vývoje. Focillon tu však také poukazuje na to, že umělec – na rozdíl od běžných lidí – pomocí ruky zápasí s formou. A to vždy, protože jeho ruka pracuje už v jeho duchu.

Právě na tuto ústřední roli ruky v interakci mezi duchem, hmotou a nástrojem Focillon důrazně upozorňuje také v *Chvále ruky*. Zároveň však v této studii perspektivu *Života forem* také významně překračuje, protože se tu zabývá tvořivou schopností ruky nejenom v souvislosti s uměním, ale i v kontextu života člověka jako individua i rodu. Ruka má v lidském životě pozici boha „v pěti osobách“, v pěti prstech, kterými je polidšťován nejenom svět, ale i samotný člověk. Umění už od samého počátku dosvědčuje význam manuálního kontaktu člověka se světem. Umění ho dokládá svým tvořivým přístupem k reprodukci skutečnosti, svým vytvářením nových univerz, a to až dodnes, tedy i v době narůstajícího množství technických zásahů do této reprodukce. Z Focillonova hlediska je umělecká tvorba, ale vlastně veškerá tvorba člověka, spojená s úsilím ruky, protože jedině v interakci ruky, nástroje a materiálu se – i díky nezbytnému podílu náhody – otevírají skutečně nové možnosti.

Doufáme, že předložený soubor studií odhaluje alespoň některé ze stránek pozoruhodného formálního myšlení a cítění, o kterém Focillon v souvislosti s uměním hovoří. Pomůže-li přitáhnout pozornost dalších zájemců k Focillonovu pojetí specifického charakteru tohoto formálního života a jeho vztahu k životům jiných typů, bude smysl tohoto souboru naplněn.

Ludmila Dostálová – Miloš Ševčík  
(hostující editoři)

# Explozivní potenciál živých forem Henriho Focillona

Vlastimil Zuska —

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

vlastimil.zuska@ff.cuni.cz

Útlé dílko francouzského historika umění Henriho Focillona *La Vie des formes* z roku 1934 bylo poměrně záhy, po dvou letech, přeloženo poprvé do cizího jazyka, a to češtiny.<sup>1</sup> Dánský překlad se zachoval pouze v rukopisu a knižně nevyšel. Proč česká kulturní obec (a SVU Mánes) reagovala tak prozíravě a předjímavě, bychom mohli zřejmě sledovat spolu s rezonancí výtvarných avantgard v našem prostředí i s původní domácí tvorbou. V této souvislosti zmíním jen poslední větu Focillonova textu: „V těchto imaginárních světech – jejichž je umělec geometrem a mechanikem, fyzikem a chemikem, psychologem a historikem – směřuje forma, prostřednictvím hry metamorfóz, bez ustání od své nutnosti ke své svobodě.“<sup>2</sup>

Nám ale aktuálně jde o překvapivě novátorské a z kontextu své doby se vymykající pojetí H. Focillona, které rozhodně nelze „odbyt“ jen konstataváním o použití biologické či vitalistické metafory „života forem“ nebo ho zařadit do již početného tábora formalistů navazujících ponejprv na Kanta a následně třeba na Bernarda Bosanqueta, Clive Bella, Rogera Frye a další. Focillonovo pojetí formy totiž neprezentuje tento pojem jako nadčasový, neměnný, ideální a statický útvar, ale chápe formu v její dynamice, což jinak řečeno znamená v její časové podstatě, a to nejen jako historický fenomén, ale i jako něco, co je inherentně časové, a tedy proměnlivé i, zdánlivě paradoxně, trvajících. Focillon říká: „Formy, v jejich různých stavech, nepochybně nejsou odložené do jakési abstraktní oblasti, která se vznáší nad zemí i nad člověkem. Tím, že převádějí do prostoru některé pohyby mysli, mísí se for-

---

1 Focillon, H., *Život tvarů*. Přel. V. Urbanová. Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936. Tento překlad však již nepokládám za aktuální, navíc je místy poněkud nepřesný, proto cituji s odvoláním na francouzský originál a citace překládám sám. Překlady pořizují dle vydání: Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*. 10<sup>e</sup> édition. Paris, Presses universitaires de France 2013.

2 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 97.

my se životem, ze kterého pocházejí.<sup>3</sup> V této expresi Focillonových názorů je zahrnuto jeho chápání dějin umění, pojetí uměleckého díla, estetické formy i estetického objektu. Focillon kritizuje pojetí dějin umění, které se snaží vysvětlit vývoj uměleckých forem výhradně vlivem vnějších, kontextuálních faktorů, k nimž náleží například známá trojice (doba, rasa, prostředí) H. Taina.<sup>4</sup> Na druhé straně ovšem vliv „vnějšku“ nepopírá a zahrnuje ho do své teorie. Umělecké dílo je tak neredukovatelné na soubor podmínek svého vzniku, můžeme tedy oprávněně říci, že jde o emergentní entitu, a vymyká se proto struktuře očekávání. Právě neočekávanost, „exploze“ v Lotmanově smyslu, trhlina v plynutí, je charakteristikou vstupu nové formy do stávající říše forem, jak ukážeme dále.

Focillon tak můžeme právem zpětně, retroaktivně označit za nového formalistu ve smyslu analýzy a odkazu Caroline Levinové, která o Derridovi a především o jeho knize *Diseminace*<sup>5</sup> napsala: „Derrida zde i jinde ukazuje, že nemůže existovat žádná přináležitost, žádné ‚uvnitř‘ bez ‚konstitutivního vnějšku‘. Řada badatelů pokračuje ve zkoumání ‚konstitutivního vně‘, vítá odpor vůči uvěznujícím politickým restrikcím a hranicím, včetně národních států, domovních zdí, vězeňských cel a spoutaných subjektů. Navzdory všem rozdílům souhlasí badatelé s tím, že možnost práva či emancipace spočívá v odmítnutí moci zahrnujících, zadržujících celků, ať už dekonstrukcí opozice vnitřku a vnějšku, nebo odporem vůči omezením, či jejich prolamováním. Dnešní oceňované literární texty nejsou dobře vypracovanými jednotami, ale jsou to texty, které zavádějí diskontinuity a narušování, aby vzdorovaly zahrnujícím formám. Dokonce i Susan Wolfsonová, zřejmě nejvlivnější z nových formalistů, tvrdí, že romantičtí básníci záměrně zpochybňovali a rozlamovali organickou formu a odmítali mytickou celkovost ve prospěch ‚puklin‘, diskontinuit a disonancí. Nový formalista tedy opakuje starý formalistický předpoklad, že celky tu jsou proto, aby zahrnovaly, ale současně prodlužuje dekonstruktivistickou tradici oslavy rezistence a prolamování.“<sup>6</sup>

Zdůrazněme dva faktory, kterým se stejného akcentu dostává i u Focillona – konstitutivní vnějšek, přesněji spolukonstitutivní s vnitřkem, a prolamování, ať už normy, kontinuálního plynutí a vývoje kulturních dimenzí či vrstev nebo chronologického časování. Ač Focillon zdůrazňuje vnitřní puzení forem ke změně a vývoji, v dobové opozici vůči externímu determinismu představitelů francouzské sociologické estetiky konce 19. století (Taine,

3 Tamtéž, s. 23.

4 Molotiu, A., Focillon's Bergsonian Rhetoric and the Possibility of Deconstruction. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, 2000, Issue 3: Time and the Work; [cit. 15. 4. 2018]. Dostupné na: [www: http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/molotiu.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/molotiu.htm)

5 Derrida, J., *La dissémination*. Paris, Seuil 1972.

6 Levine, C., *Forms. Wholes, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press 2015, s. 26.

Hennequin, Guyau) neopomíná zahrnout do svého výkladu i vnější faktory: „Povaha každého děje se řídí vlastním tempem, které je určované vnitřními požadavky, i vnějšími kontakty, jimiž je zpomalováno či zrychlováno. Nejenže jsou si jednotlivé děje nepodobné, ale nejsou ani vnitřně stejnorodé. Dějiny umění ukazují – v jediném okamžiku, položené vedle sebe – přežitky a anticipace, formy pomalé a opožděné a formy odvážné a rychlé.“<sup>7</sup>

Mohlo by se zdát, že vliv vnějšku se v tomto výměru omezuje pouze na ovlivnění rychlosti realizace impulsu, nikoli již směřování nebo případné modifikace. Musíme ale vzít v úvahu Focillonovo pojetí okamžiku a události v dějinách umění – života forem, které tvoří průsečíky různých „řádů jednání“, a tedy koincidence rytmů. V takovém případě je pak vliv „vnějších kontaktů“ na výsledný akord významnější. Druhou indicií k obsažení konstitutivního vnějšku ve Focillonově textu je jím zavedená dvojice typů prostoru – „prostor-prostředí“ (*l'espace-milieu*) a „prostor-hranice“ (*l'espace-limite*) v dynamické syntéze celkového objemu, v citovaném případě skulptury: „Konečně, je-li modelace interpretována jako skutečný život povrchů, pak různé plochy, které ji tvoří, nejsou zhmotněním prázdnoty, ale mnohem spíše spojením toho, co jsme donedávna nazývali ‚vnitřní hmotou‘, a prostoru. Osy, jestliže na ně pohlížíme jako na izolované, nám objasňují pohyby sochy, profily v mnohosti obrysů, proporce ve vztazích částí a modelace v topografii světla. Ale žádný z těchto prvků, vzatých jednotlivě nebo v souhrnu, nemůže nikdy nahradit úplný objem. Jedině když budeme mít toto na mysli, budeme schopni popsat, v mnohosti jejích aspektů, prostor a formu sochy.“

Snažili jsme se k tomu dospět tím, že jsme rozlišili prostor-hranici a prostor-prostředí. V prvním případě prostor na formu jakýmsi způsobem těžce doléhá a přísně omezuje její expanzi, forma se prostoru přizpůsobuje jako ruka položená naplocho na stůl nebo na tabuli skla. V druhém případě se prostor volně poddává expanzi objemů, které již neomezuje: ty se usazují v prostoru a rozprostírají do něho stejně, jako to činí formy života.<sup>8</sup>

Povšimněme si jednoho z mála míst ve Focillonově textu, kdy bere v potaz diváka a jeho recepční akty. Není proto náhoda, že v tomto případě, tedy rozlišení prostoru-hranice a prostoru-prostředí najdeme předchůdce v táboře psychologizující estetiky, konkrétně v teorii vcítění Theodora Lipse. Ten ve studii „Empatie a estetická libost“ (1906) sumarizuje svou dvousvazkovou *Estetiku* (1903, 1906)<sup>9</sup>: „Objekt, který mám uchopit nebo který stimuluje moji schopnost uchopovat, je sám o sobě vždy tím, čím je. Nicméně pro mne

7 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 84.

8 Tamtéž, s. 38.

9 Lipps, T., *Ästhetik. Psychologie des Schöne nud der Kunst*. Hamburg, Leopold Voss. Erste teil 1903, Zweite Teil 1906.

neexistuje jako to, co je, tedy jako něco úplného celistvého, aniž by docházelo k jeho pojmání jistým způsobem, k procházení hlediskem vnitřního oka a syntetizování do úhrnného celku. Ovšem jakmile se tento průběh a syntéza stanou součástí objektu, neurčují ho od té chvíle navždy, tak že bych mohl tuto „aperceptivní“ aktivitu, tj. aktivitu expanze a limitace vnitřní vize, zaměřit na jiné objekty, a tento objekt by pro mě přesto zůstal celistvým a úplným. Aby objekt zůstal právě tímto objektem, musí být aktivita expanze a limitace kontinuální a nepřetržitá.“<sup>10</sup>

Uvedená paralela je jednou z příčin dynamiky formy, a to jak u Focillona, tak i v případě estetického objektu jako mentálního konstruktů u Lippse. Je proto na čase obrátit pozornost ke klíčovému pojmu Focillonova díla – formě – a porovnat ho s dalšími „antistatickými“ pojetími u A. N. Whiteheada a Johna Deweye. Proč právě k těmto dvěma filosofům? Přes odlišnou „slovníkovou“ kategorizaci – Whitehead jako filosof procesu či „otec“ organizmické filosofie, Dewey jako jeden z „otců zakladatelů“ amerického pragmatismu – oba sdílejí jako předmět zásadních analýz jeden z klíčových pojmů veškerých dějin filosofie – zkušenost. Lidské zakoušení forem pak tvoří spojnicí mezi nimi a Focillonem. Vděčí-li Focillon nějakému filosofovi za, mírně řečeno, inspiraci, pak je to nesporně Henri Bergson, jehož přednášky v desátých a dvacátých letech 20. století navštěvoval, spolu třeba s T. S. Eliotem či Gabrielem Marcellem. V končízním shrnutí Gilla Deleuze se Bergson snažil ustavit filosofii jako „přesnou“ disciplínu metodou intuice. Rozlišil proto tři druhy aktů, jež určují pravidla metody intuice: nastolování a vytváření problémů, odhalování skutečných diferencí v povaze (tzn. rozdílu v druhu, nikoli ve stupni) a apreheze reálného času.<sup>11</sup> Pro všechny tyto akty najdeme odpovídající úvahy i u Focillona. Příklady si ponecháme na jindy, zde zdůrazníme uchování reálného času života forem právě v komparaci s výše zmíněnými filosofy.

Focillon, s lehkou ozvěnou kinematografického mechanismu myšlení ze závěru Bergsonova *Vývoje tvořivého*, ve vztahu izochronickému konceptu času uvádí: „Tento koncept má tendenci tvarovat lidský život v souladu s určenými rámci, a těmto rámcům dokonce udělovat aktivní hodnotu. Ale hluboko uvnitř nás samých víme, že čas je dění. S různou mírou úspěšnosti tedy uvádíme na pravou míru náš monumentální koncept fluidním časem a tvárným trváním.“<sup>12</sup> Právě takové chápání času pak umožňuje Focillonovi formulovat jeho pojetí formy a následně okamžik vstupu a vzniku nových forem ve

10 Lipps, T., *Einführung und ästhetischer Genuß*. In: Utitz, E. (Hrsg.), *Aesthetik*. Berlin, Pan-Verlag Rolf Heise 1935, s. 157.

11 Deleuze, G., *Bergsonismus*. Přel. J. Fulka. Praha, Garamond 2006, s. 9.

12 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 83.

vývoji umění. O formě proto může říci, že „Život je forma a forma je modalita života. Vztahy, které váží formy k sobě v přírodě, nemohou být čistě náhodné a to, čemu říkáme ‚přirozený život‘, je zapotřebí chápat jako nutný vztah mezi formami, bez něhož by tento život neexistoval. Totéž platí pro umění. Formální vztahy uvnitř uměleckého díla a mezi různými uměleckými díly vytvářejí řád a metaforu pro celý vesmír.“<sup>13</sup>

Uvidíme dále, nakolik je pojem vztahu v souvislosti s formou důležitý i pro Deweye, a to spolu s jistým náběhem k intertextualitě, která je dále implikována i ve Focillonově traktování okamžiku a události. Doplňme ale ještě další rozvinutí myšlenek z první kapitoly „Svět forem“: „Neboť forma je obklopena jistou aurou. Je vymezením prostoru, je však také náznakem jiných forem. Pokračuje a šíří se v imaginárnu. Nebo ji spíš chápeme jako jakýsi druh trhliny, kterou můžeme vstupovat do neurčité říše, který není ani říší objemu, ani říší myšlenek, ale spíš zástupem obrazů, které se chtějí zrodit.“<sup>14</sup> Pověsimně si oně zmíněné aury a také zpětného potvrzení výše sledované přítomnosti vnějšku v samém jádru vnitřního.

Značnou příbuznost v pojetí formy nacházíme v poslední monografické práci A. N. Whiteheada *Mody myšlení* (1938): „Každá forma ve své nejvnitřnější podstatě odkazuje k nějakému druhu realizace. Číslo, jako ‚pět‘ nebo ‚šest‘, odkazují ke konceptům věcí, které je mohou exemplifikovat. Formy tedy explicitně odkazují mimo sebe samy. Říše forem je říší potenciality a sám pojem potencialita má vnější význam. Odkazuje k životu a pohybu. Odkazuje k zahrnování a vylučování. Odkazuje k naději, strachu a záměru. Řečeno obecněji – odkazuje k žádostivosti. Odkazuje k vývoji aktuality, která realizuje formu, a přesto je více nežli forma. Odkazuje k minulosti, přítomnosti a budoucnosti.“<sup>15</sup> Whitehead zde shledává stejné faktory jako Focillon, zdůrazňuje inherentní potenciál každé formy pro budoucnost i pro změnu aktuality, souvislost formy a života a opět inherentní přesah vnitřku do vnějšku.

Další akcent, položený tentokrát na vztahy, najdeme u Johna Deweyho, jehož *Umění jako zkušenost* vyšlo v témže roce jako *Život forem*: „Forma byla definována na základě vztahů a estetická forma jako úplnost vztahů v daném médiu. Ale ‚vztah‘ je význačné slovo. Ve filosofickém diskurzu se užívá k označení spojení, situovaném v myšlení. Označuje pak něco nepřímého, něco čistě intelektuálního, dokonce logického. Ale vztah ve svém idiomatickém užití označuje něco přímého a aktivního, něco dynamického a energetického. Zaměřuje pozornost na způsob, kterým věci působí na sebe navzájem, jejich srážky a sjednocování, na způsob, jímž naplňují a zklamávají,

13 Tamtéž, s. 4–5.

14 Tamtéž, s. 34.

15 Whitehead, A. N., *Modes of Thought*. New York, The Free Press 1968, s. 69.



vyzdvihují a potlačují, vybuzují a tlumí jedna druhou.<sup>16</sup> Deweyho rozbor se týká, zdá se, jak formy jako takové, její vnitřní dynamiky (připomeňme prostor-hranici), tak vztahů k jiným formám a vposledu k životu a univerzu. Právě tento typ vztahů, inherentní a zároveň sebe přesahující dynamika formy, její potencialita, nás přivádí k poslední části příspěvku, onomu v názvu zmíněnému explozivnímu potenciálu (výtvárné) formy.

Připomeňme výše uvedený rys „nových formalistů“ – průlom (rupturu) a plastickou kvalitu trvání, jímž Focillon charakterizuje zvolenou perspektivu pohledu na anizotropický koncept času. Vymezuje, v závěru svého díla, dva zásadní časové koncepty – moment a událost: „Co přesně je moment? Již jsem ukázal, že historický čas je sekvenční, ale že nejde o čistou následnost. Moment není jednoduše jakýkoli bod na časové linii, je to spíše uzel, protuberance. Není pouhým součtem minulosti, naopak je průsečíkem několika forem přítomnosti. Existuje nicméně nějaký nutný akord mezi [...] momentem prostředí a momentem života? Snad inherentním rysem uměleckého díla je zachytit, ztvárnit a do jisté míry vyprovokovat takový akord.“<sup>17</sup> Pro porovnání s Lotmanovou koncepcí zdůrazněme „uzel“ a „akord“ několika vrstev kultury.

S takto vymezeným pojmem „moment“ může následně Focillon srovnat moment umění s momentem vkusu, což nám, na pozadí českého strukturalismu, snadno evokuje svár estetické normy a uměleckého díla: „Uvažujeme-li o skutečnosti, že moment umění není nutně momentem vkusu, pak můžeme lehce uznat, že historie vkusu věrně odráží sociologické okolnosti. Vkus může určovat sekundární rysy jistých uměleckých děl – jejich tón, vzhled, jejich vnější pravidla. A jistá díla určují vkus a hluboce ho poznamenávají. Tato shoda s momentem nebo spíš toto vytvoření momentu je někdy bezprostřední a spontánní, jindy zdoluhavá, nejasná a obtížná. Jsem v pokušení říci, že v prvním případě umělecké dílo náhle a panovačně vyhláší nutnou skutečnost, která se dlouho chabými pohyby sama hledala, a že v druhém případě dílo samo vyčkává na svou vlastní skutečnost a je takříkajíc před momentem vkusu napřed. Nicméně v obou případech je v samém okamžiku svého vzniku umělecké dílo jevem přeryvu. [...] to není záležitost pasivního zařazení do chronologie, ale urychlení momentu.“<sup>18</sup>

Pro srovnání a jako další doklad toho, jak Focillon předstihl svou dobu a tehdejší stav historie umění, uvedeme nyní do hry estonského sémiotika umění Jurije Lotmana a jeho poslední práci *Kultura a exploze* (1992). Ale předznamenání myšlenky průsečíku, uzlu, akordu, přeryvu a neočekávanos-

16 Dewey, J., *Art as Experience*. New York, Capricorn Books 1958, s. 134.

17 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 95.

18 Tamtéž, s. 96.

ti najdeme už v jeho klasické práci *Struktura uměleckého textu* (1971), v kapitole „Šum a umělecká informace“: „Umělecký text se řídí následujícím zákonem: čím větší počet pravidelných, opakujících se sérií se protíná v daném strukturním bodě, tím jedinečnější se text jeví.“<sup>19</sup> Na obecnější úrovni propracovává toto pojetí v uvedené poslední práci, kde mimo jiné souzní s již opakovaně naznačeným vztahem vnitřku a vnějšku, ale i vývoje vkusu a vývoje umění: „Postup vpřed se uskutečňuje dvojím způsobem. Naše smyslové orgány reagují na nevelké dávky vzruchů, které se na úrovni vědomí vnímají jako svého druhu nepřetržitý pohyb. V tomto smyslu je nepřerušenosť představitelná. Jejím protikladem je nepředvídatelnost, změna, která se realizuje jako exploze. [...] Nepřetržité a explozivní procesy, které se jeví jako antiteze, existují přitom pouze ve vztahu k sobě navzájem.“<sup>20</sup>

Nepředvídatelnost, přeryv, moment, rozvíjí Focillon v konceptu události: „K pojmu moment bychom měli doplnit pojem události, který pojem okamžiku koriguje a doplňuje. Co je událost? Je to, jak jsme již řekli, účinná náhlost. Tato náhlost může být relativní nebo absolutní, může být spojením nebo kontrastem dvou nestejných vývoju nebo změnou uvnitř jednoho z nich. Forma může nabýt nového a revolučního charakteru, aniž by sama o sobě byla událostí, může tohoto charakteru nabýt díky prostému faktu transportu z rychle se vyvíjejícího prostředí do prostředí vyvíjejícího se pomalu, nebo naopak.“<sup>21</sup> K tomu dodejme rezonující Lotmanův náhled: „Kultura jakožto složitý celek se skládá z vrstev o různé vývojové rychlosti, takže na jakémkoli synchronním řezu je patrná současná přítomnost jejích různých stadií. Exploze v jedněch vrstvách mohou být spojeny se sukcesivním vývojem v druhých. [...] Prolínání různě organizovaných struktur je zdrojem dynamiky. Umělecký text, který si pro auditorium uchovává aktivitu, je vlastně dynamický systém.“<sup>22</sup>

Zapamatujme si náhled, podle kterého je „prolínání různě organizovaných struktur zdrojem dynamiky“ i ve vztahu k nižší úroveň obecnosti, v tomto závěrečném případě ve vztahu k dílům architektury, včetně polární organizovanosti vnější – vnitřní, minulé – budoucí, prostředí – hranice. Focillon z pohledu života forem v prostoru vyzvedá architekturu na nejvyšší místo: „Ale nejhlubší originalita architektury jako takové spočívá zřejmě ve vnitřní hmotě. Tím, že architektura propůjčuje určitou formu absolutně prázdnému prostoru, vytváří svůj vlastní vesmír. Vnější objemy a jejich profily nepochybně vkládají nový a výhradně lidský prvek do horizontu přirozených forem,

19 Lotman, J., *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor, University of Michigan 1977, s. 77.

20 Lotman, J., *Kultura a exploze*. Přel. M. Zadražilová. Brno, Host 2013, s. 19.

21 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 96–97.

22 Lotman, J., *Kultura a exploze*, c.d., s. 19.

do kterého nejpečlivěji vypočítaný soulad a harmonie vždy přidávají něco neočekávaného.<sup>23</sup> Ovšem zamyslíme-li se, zjistíme, že největším zázrakem ze všech je způsob, jakým architektura pojímá a vytváří rub prostoru.<sup>24</sup> Lidský pohyb a jednání jsou vnější vůči čemukoli: člověk je vždy vně, a aby pronikl za povrchy, musí je prolomit. Unikátní postavení architektury – ať už se zabývá obytnými budovami, chrámy nebo lodmi – mezi všemi uměleckými druhy, nespočívá v tom, že poskytuje pohodlné prázdno, ale v tom, že vytváří vnitřní svět, v němž jsou prostor a světlo vyměřeny podle zákonitostí geometrie, mechaniky a optiky, které jsou sice součástí přírodního řádu, avšak příroda s nimi nepracuje.<sup>25</sup> I v tomto výměru je implikován v úvodu zmíněný pohyb forem, jejich vnitřní dynamika, a tedy i pohyb člověka skrze umění k expanzi horizontu možných zkušeností, pohyb ke svobodě jako centrální poselství Focillonova díla.

*Poděkování: Text vznikl za podpory grantového projektu GAČR16-13208S Proces a estetika: explicitní a implikovaná estetika v procesuální filozofii Alfreda North Whiteheada.*

## SUMMARY

### The Explosive Potential of the Living Forms of Henri Focillon

This study begins by presenting the writing *The Life of Forms* (*La vie des formes*) as the work of an author who, in today's context, we might characterize as a "new formalist", that is, as a historian of art who generalized his observation into a theory of forms, which was ahead of its time and which is far from exhausted in the apparent vitalistic metaphor of "living forms". Focillon understands form as a transfer of the movements of the mind into space, as a temporal shape which, in a work of art, acquires an emergent character and presents a fissure in the continuous flow of societal development, of the history of art and of individual experience. Focillon thus, as the study demonstrates, stresses in an anticipatory way, the "constitutive exterior"

23 Srov. Focillonovo pojetí okamžiku a události výše v této stati.

24 Zde se nabízí srovnání s Husserlovým rozlišením vnějšího a vnitřního horizontu percepce, kdy k přechodu mezi vnějším a vnitřním horizontem dochází například při pobytu v prostoru galerie jako vnějším horizontu a následném soustředění se na jediný obraz, který se otevírá jako vnitřní horizont. Srov. Husserl, E., *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg, Felix Meiner Verlag 1999, s. 171–174.

25 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 34.

and the breaking out of norms, of closed wholes and of chronological timing. The article presents the key concepts of Focillon's work – above all the space-environment and space-limit and the even more crucial concepts of the moment (in the development of forms) and of event. These concepts are compared with the conception of time, event, flow, duration and becoming in Bergson, Dewey and Whitehead, so that, in conclusion, a close parallel is demonstrated between the conception of explosion as the interpenetration of differently-organised structures, like rupture, connecting the layers of culture with varied developmental speed in Jurij Lotman with Focillon's moment and event, throwing light on the final movement of forms, the movement of thinking to freedom.

**Keywords:** Henri Focillon, Jurij Lotman, moment, event, form

### RÉSUMÉ

#### **Le potentiel explosif des formes vivantes de Henri Focillon**

La présente étude présente d'abord l'écrit *La vie des formes* comme l'œuvre d'un auteur que l'on pourrait désigner dans le contexte actuel comme un « nouveau formaliste », c'est-à-dire un historien de l'art qui a su généraliser ses observations dans une théorie des formes qui a devancé son époque et qui dépasse largement la seule métaphore vitaliste des « formes vivantes ». Focillon entend par forme la transposition des mouvements de l'esprit dans l'espace, une formation temporelle qui acquiert dans l'œuvre d'art un caractère émergent et représente une fissure dans le flux continu de l'évolution de la société, de l'histoire de l'art et de l'expérience individuelle. Comme le montre notre étude, Focillon met déjà l'accent sur le « dehors constitutif », la rupture des normes, des totalités closes et de la temporalisation chronologique. L'article présente les concepts clés de l'œuvre de Focillon, surtout l'espace-milieu et l'espace-limite, de même que les concepts encore plus influents tels que l'instant (dans l'évolution des formes) et l'événement. Ces concepts sont comparés avec les conceptions du temps, de l'événement, du flux, de la durée et du devenir chez Bergson, Dewey et Whitehead, pour conclure sur un parallèle étroit avec la conception de l'explosion comme interpénétration de structures organisées de différentes manières, comme rupture reliant les couches de la culture pourvues de différentes vitesses évolutives chez Jurij Lotman avec l'instant et l'événement de Focillon, expliquant le mouvement final des formes, le mouvement de la pensée vers la liberté.

**Mos clés :** Henri Focillon, Jurij Lotman, instant, événement, forme



## Forma a sloh

Peter Michalovič —

Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

peter.michalovic@uniba.sk

V roku 1983 časopis *Telos* publikoval pod názvom „Štrukturalizmus a postštrukturalizmus“ rozhovor Gérarda Rauleta s Michelom Foucaultom. Hneď v prvej otázke sa Raulet spýtal Foucaulta na pôvod všeobecného názvu „štrukturalizmus“ a Foucault v odpovedi okrem iného povedal: „Nie som si istý, či by bolo veľmi zaujímavé pokúsiť sa znovu definovať to, čo sa vtedy nazývalo štrukturalizmom. Zaujímavým sa mi však javí – a keby som mal voľný čas, rád by som to robil – štúdium toho, čím bolo formálne myslenie, aké rozličné druhy formalizmu prenikali v priebehu 20. storočia európskou kultúrou. Keď si uvedomíme, aký výnimočný osud mal formalizmus v maliarstve a formálne hľadania v hudbe, keď pomyslíme na význam formalizmu v analýzach folklóru a legiend, v architektúre, na jeho aplikácie, na niektoré jeho formy v teoretickom myslení, bude nám zrejmé, že formalizmus všeobecne bol asi jedným z najsilnejších a najdiferencovanejších prúdov v Európe 20. storočia.“<sup>1</sup> S týmto názorom možno len súhlasiť, pretože formalizmus nás priamo alebo nepriamo svojím vplyvom sprevádzal po celé 20. storočie a jeho presahy môžeme poľahky registrovať aj v našom začínajúcom sa storočí.

Ak metodicky odhliadneme od Immanuela Kanta a jeho *Kritiky súdnosti*,<sup>2</sup> tak potom môžeme povedať, že prvou veľkou iniciatívou na poli formalizmu bol formalizmus v estetike hudby Eduarda Hanslicka a ďalej treba spomenúť formalizmus vo vede o výtvarnom umení, ktorý reprezentujú také významné mená ako Adolf Hildebrandt, Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson, Lionello Venturi, Roger Fry, Clive Bell a Henri Focillon.

Do veľkých dejín formalistického myslenia o umení nesporne patrí ruský formalizmus v literárnej vede, veď bez iniciatívy ruského formalizmu by ne-

1 Foucault, M., Štrukturalizmus a postštrukturalizmus. In: Marcelli, M. (ed.) *Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory*. Prel. M. Marcelli. Bratislava, Kalligram 2000, s. 44.

2 Kant, I., *Kritika soudnosti*. Prel. V. Špalek – W. Hansel. Praha, Oikúmené 2015.

bolo možné napísať nielen dejiny literárnej vedy 20. storočia, ale aj niektoré významné kapitoly v dejinách lingvistiky alebo estetiky. Napriek tomu, že predstavitelia ruského formalizmu mohli relatívne slobodne rozvíjať svoje myslenie približne len jedno desaťročie, ich vplyv je dodnes obrovský a mená ako Viktor Šklovskij, Roman Jakobson, Jurij Tyňanov, Boris Ejchenbaum, Boris Tomaševskij, Lev Jakubinskij, Vladimír Propp, či Viktor Žirmunskij patria medzi svetovo uznávané autority literárnovedného myslenia. Bolo by však mylné alebo prinajmenšom príliš odvážne hľadať priamy súvis medzi výtvorným formalizmom prevažne nemeckej proveniencie a ruskou formálnou školou, pretože, ako poznamenáva Michail M. Bachtin v knihe *Formálna metóda v literárnej vede*, „z širší historické perspektivy je ruská formálna metóda pouze jednou z odnoží evropského formálného směru v uměnovědě.

Je pravda, že bezprostrední, prímá závislost našich formalistů [rozumee: ruských – doplnil P.M.] na západoevropských předchůdcích není prokazatelná. Bezprostřední genetické spojení zde zřejmě neexistovalo. Naši formalisté se vůbec o nikoho neopírají a na nikoho se neodvolávají, jedině na sebe.<sup>3</sup>

Ďalej treba spomenúť aj formalizmus v estetike, za všetkých spomenieme aspoň Konrada Fiedlera a významného českého estetika Otakara Hostinského. Samozrejme, v tejto enumerácii by sme mohli pokračovať ďalej, no nepovažujeme to za potrebné, pretože nepíšeme historickú štúdiu. Namiesto toho radšej upozorníme na fakt, že vplyv formalizmu možno identifikovať aj v štrukturalizme, veď napríklad silná domáca tradícia českej formalistickej estetiky a importovaný ruský formalizmus nepochybne patria medzi dôležité impulzy štrukturalistickej estetiky pražskej školy. Ďalej za časovo posunutú a myšlienkovu výrazne bohatšiu paralelu Proppovho formalistického výskumu ruskej čarodejnej rozprávky môžeme považovať brilantné štrukturalistické analýzy mýtu z pera Clauda Léviho-Straussa, učenie ruských formalistov o fabule a sujete naši odozvu v koncepciách štrukturalisticky orientovaných naratologických výskumov, a ak by sme chceli hľadať stopy formalizmu v postštrukturalizme, tak na ilustráciu stačí spomenúť aspoň kapitolu „Hladké a ryhované“ z knihy Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho *Tisíc plošín*.<sup>4</sup> V nej sa autori totiž explicitne odvolávajú hoci na dávne, ale ako sa ukázalo stále produktívne formalistické rozlíšenie haptického a optického videnia.

Život formalizmu vo vedách o umení priamo predžil otvoreným prihlásením sa k tradícii formalistického myslenia filmologický neoformalizmus

3 Bachtin, M. M., *Formální metoda v literární vědě*. Prel. J. Honzík. Praha, Lidové nakladatelství 1980, s. 57.

4 Pozri Deleuze, G. – Guattari, F., *Tisíc plošín. Kapitalizmus a schizofrenie II*. Prel. M. Caruccio Caporale. Praha, Herrmann & synové 2010, s. 542–573.

Davida Bordwella a Kristin Thompsonovej<sup>5</sup> vo filmovej vede. Zaiste by bolo možné spomenúť vplyv tej či onej varianty formalizmu aj v iných oblastiach výskumu umenia, ale zámerne to nerobíme, lebo by sme sa značne odklonili od našej témy. Z toho, čo bolo povedané, by sa mohlo zdať, že ide o homogénny štýl myslenia, predovšetkým myslenia o umení, ale nie je to tak. Každý z menovaných predstaviteľov je osobitý mysliteľ, a hoci je možné sledovať určité podobnosti, vždy treba mať na pamäti aj diferencie.

Jednou z najzaujímavejších postáv formálneho myslenia je Henri Focillon, a to aj napriek tomu, že nie je taký známy ako jeho nemeckí či ruskí kolegovia. Historik estetiky Guido Morpurgo-Tagliabue ho v knihe *Současná estetika* charakterizuje takto: „Postupuje ve svých pracích jasně a zřetelně; aniž se snaží příliš rozlišovat, přijímá a nikdy nic neodmítá, vyhýbá se všem neřešitelným otázkám a vždy šťastně diskutuje. A přece není eklektikem; je dokonce přesnější než mnoho jeho předchůdců. Využil velkého dědictví teorie ryzího vidění s takovou bystrotou a jistotou, že obvykle čtenář ani netuší inspirační zdroj jeho názorů. Focillon nikdy necituje své teoretické prameny ani autory, s nimiž souhlasí. Ten, kdo čte jeho práce, může věřit, že principy, jichž Focillon užívá, jsou výlučně jeho názory, které získal svou dlouholetou zkušeností historika umění. Focillon, profesor dějin architektury na Sorbonně, byl již velmi známý svými studiiemi jak o architektuře románské a gotické, tak i o současném malířství v době, kdy napsal malé dílo, které ho uvedlo do estetického světa – *La vie des formes*, 1934.“<sup>6</sup>

Je to veľmi presná charakteristika a dodávame, že už o dva roky spomínané rozsahom malé Focillonovo dielo vyšlo v českom preklade.<sup>7</sup> Toto dielo obsahuje pasáže, ktoré nič nestratili na aktuálnosti, avšak aj pasáže poplatné dobovým názorom, či dokonca aj značne zastaralé časti. Vzhľadom na túto disproporciu sa v našom príspevku hodláme zamerať iba na tie problémy, ktoré podľa nášho názoru nič nestratili na aktuálnosti a svojím spôsobom rezonujú s niektorými líniami súčasného estetického myslenia.

V úvodnej kapitole s identickým názvom ako titul knihy *Život tvarov*<sup>8</sup> sa píše: „Problémy, jež se vyskytují při výkladu uměleckého díla, jeví se ve světle rozporů skoro zárážejících. Umělecké dílo směřuje k jedinečnosti, uplatňuje se jako celek, jako absolutno a zároveň patří k soustavě složitých vztahů. Je výsledkem nezávislé činnosti, vyjadřuje svrchovaný a svobodný sen, ale

5 Pozri Bordwell, D. – Thompsonová, K., *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Prel. P. Dominiková – J. Hanzlík – V. Kofroň. Praha, Akademie múzických umění 2011.

6 Morpurgo-Tagliabue, G., *Současná estetika*. Prel. M. Jůzl – Z. Plošková. Praha, Odeon 1985, s. 131–132.

7 Focillon, H., *Život tvarů*. Prel. V. Urbanová. Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936.

8 V ostatných statiach tohto čísla autori uvádzajú inú podobu tohto titulu: *Život foriem*.



je patrne tiež, že se v ňom sbíhajú sily civilisácií. A posléz (abychom zachovali prozatím výrazy protikladu zcela zdánlivého) dílo je hmota a duch, je tvar a je obsah.<sup>9</sup> Ak tento citát čítame pozorne, môžeme si všimnúť, že Focillon sa pokúsil usúvzťažniť na prvý pohľad dve zásadne odlišné stránky umeleckého diela. Na jednej strane stojí originálne, singularne, na strane druhej civilizačné, univerzálne. Niečo podobné tvrdil v súvislosti s jazykom približne dvadsať rokov predtým Ferdinand de Saussure, keď celok reči (language) chápal ako jednotu jazyka (langue) a prehovoru (parole), pričom jazyk chápal „*jako normu všech ostatních manifestací řeči*“.<sup>10</sup> Naproti tomu prehovor je „individuální akt vůle a inteligence, a je v ní vhodné rozlišovat: 1) kombinace, jejichž prostřednictvím mluvčí užívá kódu jazyka k vyjádření své vlastní myšlenky; 2) psychicko fyziologický mechanismus, jenž mu umožňuje tyto kombinace navenek vyjádřit.“<sup>11</sup>

Prečo sme uviedli ako príklad Saussurovo rozlíšenie jazyk/prehovor? Nuž jednoducho preto, že aj Focillon dáva do opozície slobodný sen, čo implikuje niečo výsostne intímne a osobné, slobodnú vôľu niečo vyjadriť a sily civilizácie. Využijeme Focillonov termín „sila“ a dovoľíme si tvrdiť, že sen, slobodná vôľa sú niečo ako bachtinovská odstredivá sila a sily civilizácie sú zase ako dostredivá sila. Paralelu umenia a langue potvrdzuje aj Focillon, keď tvrdí, že umelecké dielo môžeme pochopiť „jako jedinečné i jako složku všeobecné lingvistiky“.<sup>12</sup> Slobodný sen sa vždy pokúša uniknúť z dosahu normových systémov, akými sú Saussurovo langue alebo Focillonove sily civilizácie, avšak v konečnom dôsledku nikdy nemôžu celkom uniknúť z dosahu dostredivých síl. Absolútne popretie jazykového systému v konštrukcii prehovoru by zákonite viedlo k strate zmyslu. V prípade umenia je síce možné poprieť vládnuću umeleckú tradíciu, normový systém estetických noriem, lenže iba za predpokladu, že je evidentné, čo sa popiera, a to, čo je popreté, potom funguje ako kontrastné pozadie, ktoré zvýrazňuje originalitu toho, čo je popierané. Možno povedať, že Focillon chápe vzťah medzi silami civilizácie a slobodným snom oveľa dynamickejšie než Saussure. Civilizačné sily v jeho chápaní nie sú so sebou totožné nadindividuálne normy, zrážajúce sa s inou silou v podobe slobodného sna. Slobodný sen pôsobí ako inovačný faktor, civilizačné sily ako stabilizačný faktor, a napätie medzi nimi energeticky dotuje vývoj umenia.

Okrem toho Saussure nechápe jazyk ako substanciu, ale ako formu, ako to, čo vtlačá hmlvine myslenia a fonickej substancii konkrétny tvar ich vzťahu,

9 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 7.

10 Saussure, F. de, *Kurz obecné lingvistiky*. Prel. F. Čermák. Praha, Academia 1996, s. 46.

11 Tamže, s. 50.

12 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 32.

a tak umožňuje vytvárať samostatné významové jednotky neoddeliteľne spojené s výrazovými jednotkami, povestný saussurovský malý člen – *articulus*.

Aj Focillon sa zaoberá výskumom foriem, konkrétne umeleckých foriem vo výtvarnom umení, a dá sa povedať, samozrejme s určitou dávkou vedecky prípustnej voľnosti, že úlohu podobnú saussurovskému *langue* v umení zohráva sloh – *le style*.<sup>13</sup> Obdobou slohu v reči, teda štýlom sa zaoberala aj ženevská škola, konkrétne Saussurov spolupracovník Charles Bally, lenže na rozdiel od Focillona nechápal štýl ako nadindividuálny normový systém, teda niečo podobné *langue*, ale ako individuálne používanie jazyka. Preto Bally štýl situoval na stranu parole.

Focillon je presvedčený, že sloh je síce absolútne, no zároveň je premenlivý. Na prvý pohľad sa môže zdať, že tieto dve určenia slohu sa vzájomne vylučujú, ale nie je to tak. „Slovo sloh se členem určitým značí svrchovanou vlastnosť uměleckého díla, vlastnost, jíž lze uniknout času, jakousi věčnou hodnotu. Sloh pojatý absolutně je příklad a stálost, je platný provždy, jeví se jako vrchol mezi oběma svahy, určuje výškovou čáru. Tímto pojmem vyjadřuje člověk svou potřebu poznávatí se ve své nejširší oblasti, v tom, co je v něm stálého a všeobecného, nad prouděním dějin, nad jevy místními a zvláštními. Sloh se členem neurčitým naopak zase je vývoj, souvislý soubor tvarů vzájemně shodných, ale jejichž harmonie se různě hledá, vytváří a rozkládá. Jsou jisté zastávky, ohyby a poklesy i ve slohech nejurčitějších.“<sup>14</sup> Inak povedané: ak je pojem sloh indexovaný určitým členom, môžeme ho chápať ako bod, avšak ak je ten istý pojem indexovaný neurčitým členom, môžeme ho chápať ako líniu vyznačenú jednotlivými bodmi.

Možno lepšie porozumieme týmto slovám vtedy, keď do hry vtiahneme ďalšiu charakteristiku. „Co vlastně tvoří sloh? Formální složky, které mají náznakovou hodnotu, která je jeho repertoárem, slovníkem a mnohdy i mocným nástrojem. Dále je to, ale ne tak patrně, řada vztahů, vazba.“<sup>15</sup> Z repertoára si umelec vyberá určité prvky, a tie vzťahmi, väzbami spája do celkov. Tvorí umelecké diela, ktoré sa vyznačujú kompozičným usporiadaním. Každé umelecké dielo je absolútne v tom zmysle, že predstavuje jedinečnú kombináciu prvkov vzájomne integrovaných vzťahmi do celku. Samozrejme, hľadanie optimálnej formy umeleckého diela nie je mechanický proces. Umelec

13 Česká překladatelka Věra Urbanová preložila francúzsky pojem „le style“ českým dobovým ekvivalentom „sloh“, čo sa zdá, ako nás na to upozornil Marián Zervan, šťastné riešenie, lebo sloh Focillon vyvodzuje z činnosti a sloh chápe ako prostredie súčinnosti druhov a tvarovanie presné. V českom preklade knihy Morpurga Tagliabueho *Současná estetika* v pasáži venovanej dielu Henriho Focillona prekladateľa Miloš Jůzl a Zdena Plošková používajú namiesto pojmu „sloh“ pojem „štýl“, napriek tomu sme sa rozhodli používať pojem „sloh“.

14 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 17.

15 Tamže, s. 18.

nielenže využíva jestvujúci repertoár prvkov a súbor vzťahov, ale v súlade so svojimi zámermi aj mení – a svojimi zmenami môže, ale nemusí meniť – tak repertoár, ako aj súbor vzťahov.

Sloh rozhodne nie je *ergon*, ale *energeia*, niečo, čo sa historicky mení, a v tomto bode sa už Focillon zásadne odlišuje od Saussura, konkrétne od jeho rigidne chápaného či aspoň niektorými francúzskymi mysliteľmi rigidne interpretovaného protikladu medzi synchroniou a diachroniou. Koniec koncov o Saussurovom vplyve môžeme len špekulovať, je však všeobecne známe, že Focillon sa inšpiroval vitalizmom Henriho Bergsona – a vitalizmus sa pokúsil v modifikovanej podobe preniesť aj na sféru umenia. Presvedčivo to dokazuje aj tento citát: „Tvary ve svých různých obdobích nevznášejí se ovšem v abstraktní oblasti nad zemí, nad člověkem. Splývají se životem, z něhož vyšly, vyjadřující v prostoru jisté pohyby ducha. Ale určitý sloh není jen obdobím života tvarů, nebo spíše tímto životem samým, je formálním jednotným prostředím, v němž člověk jedná a dýchá, prostředím, které se může v celém bloku přemístiti. Máme bloky gotické přenesené do severního Španělska, do Anglie, do Německa, kde žijí více méně důrazně, rytmem více méně rychlým, který brzo připouští tvary starší, jež se *lokalisovaly*, ale neodpovídají podstatě prostředí, brzo podporuje rychlá nebo předčasná hnutí. Ať jsou tato formální prostředí stála nebo stěhovavá, vytvářejí různé typy sociální struktury, životní sloh, slovník, veřejné mínění. Všeobecně pak život tvarů vytváří psychologické situace, bez nichž by byl *genius loci* temný a nepochopitelný pro všechny, kdož jsou v něm účastní.“<sup>16</sup>

Každý sloh má svoj cyklus a ten prechádza štyrmi štádiami alebo obdobia. Cyklus sa začína archaickým obdobím, v ktorom sa končí vláda jedného slohu a rodí sa sloh nový, ktorý sa, povedané spolu s Focillonom, pokúša vyjadriť. Potom nasleduje experimentálne obdobie a v ňom sa hľadajú nové formy, nanovo sa formulujú vzťahy medzi jednotlivými prvkami, a keď sa po počiatočnom hľadaní ustáli repertoár a súbor vzťahov, sloh vstupuje do klasického obdobia. V klasickom období sa objavuje zjemňovanie, povedané súčasnou terminológiou, v rámci slohu dochádza k subtilnejším diferenciaciám a moduláciám a umelci sú v tomto období oveľa citlivejší k jemným rozdielom. Nakoniec sa sloh završuje barokovým obdobím, pričom podľa Focillona „barok není jen po tři staletí údělem evropským, stejně jako klasicismus není výsadou kultury středomořské. Je to okamžik v životě tvarů a bezpochyby nejsvobodnější. Formy zapomněly nebo znásilnily onen princip vnitřní míry, jejímž hlavním rysem je shoda s rámcem a zejména s rámcem architektonickým, žijí intenzivně svým vlastním životem, bujějí bezuzdně jako rostlin-

---

16 Tamže, s. 29.

né zrúdy. Oddelujú se, vzrúšťajúce, směřujú na všetky strany, aby uchvátily prostor, aby jej pronikly, aby využili všech jeho možností, a zdá se, jakoby se opájely tímto zmocňováním.“<sup>17</sup>

Barok teda predstavuje akési bezuzdné vyžitie slohu a neodvratne smeruje ku katastrofe, pretože stráca schopnosť dávať slohovú identitu jednotlivým artefaktom. No z tohto slohového chaosu sa začína rodiť nový sloh. Na Focillonovom chápaní slohu je zaujímavé predovšetkým vymedzenie prvého a posledného obdobia. Archaické obdobie nového slohu totiž prichádza po barokovom období starého slohu a svojím spôsobom je archaické obdobie úzko prepojené s barokovým vyžitím predchádzajúceho slohu. Tým, že sa v poslednom barokovom období formy opustil alebo zabudol princíp vnútornej miery, dochádza k nekontrolovateľnej explózii tvarov, a preto sa okrem iného objavujú aj slohové monštrá. Svojím spôsobom barokové obdobie predstavuje pád do chaosu, pričom tento chaos je produktívny prinajmenšom v tom zmysle, že umožňuje hľadať nové princípy a pravidlá tvorby umeleckých foriem.

Na začiatku vlády nového slohu sa podľa Focillona môže zdať, že medzi starým a novým slohom sa rozpína veľká ruptúra, v skutočnosti to tak nie je. Ruptúra sa môže zdať otvorenou len vtedy, ak sa pozeráme na klasické obdobie starého slohu zo zorného uhla klasického obdobia nového slohu. Ak sa však pozrieme na barokové obdobie starého slohu zo zorného uhla archaického obdobia nového slohu, vidíme postupné prechody. Túto tézu môže potvrdiť aj skúsenosť s moderným a postmoderným umením. Zoberme si vzťah moderny k predmodernému umeniu. Tento vzťah je komplikovaný aj preto, lebo v rámci neho dochádza k nadviazaniu kontaktov aj medzi slohmi, ktoré nenasledujú chronologicky po sebe.

Vezmime si napríklad Ludwiga van Beethovena a Arnolda Schönberga. Beethovenove neskoré sláčikové kvartetá z pohľadu dobovej kritiky akoby „vyskakovali“ z rámca klasicistického slohu a neraz boli považované za anomáliu, spôsobenú zlým zdravotným stavom skladateľa. Sú to vlastne hudobné monštrá, ktoré v rámci klasicizmu nemali pokračovanie. Schönberga zasa dobová kritika považovala div nie za revolucionára alebo dokonca až dadaistického provokatéra. S odstupom času však možno konštatovať, že Beethovenove sláčikové kvartetá nie sú hudobné monštrá a „Schönberg byl vlastně rozený tradicionalista. Nikdo neznal své předchůdce lépe než on, především velké klasiky vídeňské školy od Haydna po Brahmsa, ale stejně důkladně znal mistry kontrapunktu od Nizozemců po Bacha. Bylo neuvěřitelné, co dokázal Schönberg vyčíst z Beethovenových Smyčcových kvartetů nebo jak pronikl

---

17 Tamže, s. 27.

polyfonií Bachova Moteta: Ve svých nezapomenutelných rozborech odhalil tajemství tvůrčího procesu. Jaké síly a vnitřní velikosti bylo zapotřebí právě tomuto člověku, jenž měl hlubokou úctu před velkými zjevy minulosti, aby se odvážil vstoupit na půdu nové hudební estetiky!<sup>18</sup> Ako vidíme, na Beethovenov odkaz nadviazal aj Schönberg – a akoby tým našiel dôstojné miesto aj Beethovenovým neskorým sláčikovým kvartetám v dejinách hudby.

Focillonovu koncepciu umeleckého slohu spochybňuje moderné umenie, ktoré sa vnútorne triešti na jednotlivé štýly, ktoré sú schopné sa prejavíť iba v dvoch alebo troch druhoch umenia, či poetike jednotlivých prúdov či skupín, pričom nesmieme zabúdať ani na fakt, že niektoré z nich mohli aj vzájomne konvergovať, mohli sa vyvíjať paralelne, alebo sa mohli voči sebe opozične vymedzovať. V každom prípade sa dianie v oblasti umenia sotva dá skryť pod ochranné krídla jednotného nadindividuálneho historického slohu.

Ďalší problém, ktorému venujeme našu pozornosť, je forma v umení. Zdá sa, že forma v umení zohráva oveľa zložitejšie úlohy než forma v jazyku. Tak napríklad v každodennej komunikácii reč – ako to presne vyjadril Lévi-Strauss – vnímame intelektuálne. To znamená, že ak nám niekto niečo hovorí, okamžite si uvedomujeme význam a to, s čím je význam asociovaný, teda výraz alebo označujúce, pričom reťazce foném jednoducho prehliadame. Sú akoby len pasívnymi, transparentnými nosičmi významov – a tým sa ich poslanie vyčerpáva. No v umení to podľa Léviho-Straussa funguje ináč. Napríklad „poezie totiž pôsobí zároveň na intelektuálny význam slova a syntaktických konštrukcií i na vlastnosti estetické, potenciálne prvky iného systému, tento význam zesilujúciho, obmätajúciho alebo popierajúciho. Stejně je tomu i v malířství, kde protiklady tvarů a barev jsou přijímány jako distinktivní rysy, které jsou součástí dvou systémů zároveň: systémů intelektuálních významů, jenž je dědictvím společné zkušenosti a výsledkem rozdělení a uspořádání smyslové zkušenosti v předměty, a systému hodnot výtvarných, který nabývá významu pouze tehdy, když moduluje systém první tak, že se do něj začleňuje. Dva artikulované mechanismy do sebe zapadají a uvádějí do pohybu třetí, v němž se jejich vlastnosti skládají.“<sup>19</sup>

Uvedomujeme si, že tieto slová napísal Lévi-Strauss tridsať rokov po publikovaní knihy *Život tvarov*, avšak napriek tomuto časovému posunu aj vo Focillonovom texte nachádzame niečo, čo sa s Léviho-Straussovým tvrdením minimálne rýmuje: „Značka [rozumej: znak – doplnil P.M.] označuje, kdežto forma se označuje. A v den, kdy značka nabývá vyslovené formální hodnoty,

18 Zillig, W., *Variace na novou hudbu*. Prel. V. Herzogová – H. Fischerová. Praha, Supraphon 1971, s. 57.

19 Lévi-Strauss, C., *Mythologica\**. *Syrové a vařené*. Prel. J. Vacek. Praha, Argo 2006, s. 33.

působí mocně na hodnotu značky samé, může ji vyprázdniti nebo odvésti jinam, zamířiti k novému životu... Značka pojatá podle jistých pravidel, vyznačená štětceť tahy tenkými nebo plnými, prudkými nebo pomalými, s ozdobami nebo zkratkami, jež vytvářejí různé techniky, nabývá symboličnosti, která se druzí k jisté významovosti a jež ostatně může ustrnouti a ustáliti se tak, že nabývá nového významu.<sup>20</sup> Značka jednoducho označuje, to znamená, že poukazuje na niečo mimo seba, a důležité je, k čomu odkazuje, a nie čím a ako označuje. Naproti tomu forma *an sich* sa označuje, „má svůj smysl, osobní a zvláštní hodnotu, kterou nesmíme zaměňovati s přívlastky, které jí přikládáme. Je významná a získává významy... Zaměňovati tvar a značku znamená připouštěti výslovně konvenční rozdíl mezi formou a obsahem, který nás může nebezpečně mýliti, zapomeneme-li, že základní obsah formy je *formální*. Neznamená to nikterak, že by byla forma náhodným rouchem obsahu, ale právě jeho různé významy jsou neurčité a proměnlivé. Tou měrou, jak se rozkládají a ztrácejí starý význam, přidružují se k formě nové významy.“<sup>21</sup>

Focillon ako predstaviteľ formalizmu dôsledne obhajuje dôležitosť formy, ak už nie jej primát, tak aspoň jej aktívnu úlohu v uchovávaní a premene významov. Forma nie je niečo pasívne, naopak, aktívne sa podieľa na významovej výstavbe umeleckého diela: má význam a navyše je schopná produkovať nový význam, akoby neustále svojou energiou podnecovala dvojediný proces sémantického zvetrávania a sémantickej aktualizácie.

Základom formy je nesporne sformovaná hmota, hmota, a preto Focillon venuje pozornosť hmote. Odmietá staré protiklady duch–hmota alebo hmota–forma, lebo podľa jeho slov „nás stále je ešte pronásledujú tak mocne jako starý dualismus formy a obsahu“.<sup>22</sup> Príčinou Focillonovho odmietania týchto protikladov je jeho presvedčenie, že vzťah medzi dvoma členmi nechápe starý dualizmus ako rovnocenný, lebo duch, forma sú v tomto pojatí hierarchicky nadradené hmote. Sú chápané ako aktívny činiteľ modelovania pasívnej, trpanej hmoty, a to je podľa Focillona nesprávna premisa. Aby sme mohli dospieť k uspokojivému a nezjednodušenému výsledku, musíme vychádzať z inej premisy a tá znie: „Forma nejví se tedy jako svrchovaný princip modelující trpnou hmotu, neboť pozorujeme, že hmota vtiskuje formě svůj vlastní tvar. Nejde zde rovněž ani o hmotu a tvar o sobě, nýbrž o hmoty v množném čísle, které mají svůj vzhled a váhu a jež vzešly z přírody, ale nejsou přírodní.“<sup>23</sup> Tvárna hmota má konkrétne fyzikálne a chemické vlastnosti, ako naprí-

20 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 10–11.

21 Tamže, s. 11.

22 Tamže, s. 57.

23 Tamže, s. 58.

klad hustotu, farebnosť, zrnitosť, pružnosť atď., a tieto vlastnosti – či sa mu to páči alebo nepáči – musí tvorca rešpektovať.

V procese tvorby hmota vždy kladie odpor, ak ju chce tvorca sformovať podľa svojho zámeru, nesmie ju znásilňovať, ale musí s ňou viesť, nazvime to obrazne, komplikované a dlhé rokovania. Každá hmota predurčuje určité techniky, umožňuje tvorbu určitých a zamedzuje tvorbu iných umeleckých foriem, pričom svoje možnosti hmota odhaľuje postupne. Tak „malba olejem brzo nám poskytuje divadlo své průsvitné souvislosti, zachycuje tvrdé a jasné tvary ve své nazlátlé křišťálovosti, brzy je živí hustotou, takže vypadají jako by se válely a klouzaly v pohyblivém živlu, brzo je drsná jako zeď, brzo rozechvělá jak ozvuk. I když nepřihlížíme k barvě, vidíme, že se hmota mění ve složení i v *patrném* vztahu svých částí. A připomeneme-li si barvu, je jasno, že tatáž červeň získává na příklad různé vlastnosti, nejen podle toho, je-li zpracována jako tempera, freska, vejcem nebo olejem, ale i v každé této technice podle toho, jak je nanášena.“<sup>24</sup> Jednotlivé hmoty, ktoré používa umenie, sú preto vzájomne nezastupiteľné, prenos formy z jedného média do druhého nikdy nie je jednoduchým prenosom, ale vždy transformáciou. Focillon pripomína, že ak niekto urobí rudkou vernú kópiu Watteauovej kresby, ktorá bola pôvodne nakreslená tušom, kópia nadobudne úplne nové vlastnosti a stane sa novým dielom.<sup>25</sup>

Nezanedbateľným faktorom ovplyvňujúcim tvorbu umeleckých foriem je používanie pomôcok či nástrojov v tvorbe. Nástroj je prostredníkom medzi rukou, hmotou a formou, môžeme povedať, že existuje určitá spojitosť nástroja s jeho rukodielnym využitím. Umelci sa učia, ako používať nástroje, a samotné ich použitie potom v rôznej miere determinuje vytvárané umelecké formy. Z času na čas môže však nastať vzbura a v záujme víťazstva jej vlajky niekto môže použiť buď tradičné nástroje neobvyklým spôsobom, alebo môže použiť úplne nové, nie pre tento účel vytvorené nástroje. O tom, že sa to zákonite prejaví na forme, niet pochýb a treba dodať, že tieto rebélie sú príznačné najmä pre modernu a avantgardné umelecké smery. Nástroj teda nie je extenziou ľudskej ruky, naopak, nástroj núti ruku zohrávať aktívnu úlohu, avšak len vtedy, ak umelec má odvahu používať nástroje mimo tradovaných spôsobov. Zatiaľ čo systém umeleckého vzdelávania tenduje k výučbe „správneho“ používania nástrojov, umelecká tvorba si vynucuje aj „nesprávne“ použitie nástrojov. Dochádza k tomu vtedy, keď umelec chce dosiahnuť iný estetický účinok.

Doteraz sme v súlade s Focillonovým textom hovorili len o vzťahu formy, tvaru k hmote, matérii, teraz je načase obrátiť pozornosť formy k druhému,

24 Tamže, s. 61.

25 Pozri tamže, s. 62.

rovnako dôležitému aspektu umeleckej tvorby, a tým je druhá „surovina“, ktorá má pôvod v obrazotvornosti človeka. Focillon je presvedčený, že „všichni sníme. Vymýšlíme si ve svých snech nejen souvislosti okolností, dialektiku událostí, ale i bytosti, přírodu, které mají naléhavou a ilusorní pravděpodobnost. Jsme bezděky malíři a dramaturgy mnoha bitev, krajin, loveckých výjevů a únosů a vytváříme si noční museum náhle se objevivších děl, jež jsou pravdě nepodobná jen svou fabulací, ale nikoli pevností hmot a správnosti tónů. I paměť poskytuje každému z nás bohatý repertoár. A stejně jako probuzený sen vytváří díla visionářů, zpracovává si vycvičená paměť některých umělců vnitřní formu, která není ani obrazem ve vlastním slova smyslu, ani vzpomínkou a jež jim dovoluje, aby unikli despotické nadvládě předmětů.“<sup>26</sup>

Hovorí sa tu o „despotickej nadvláde predmetov“, a toto expresívne vyjadrenie rozhodne nemôžeme brať len ako rétorický ornament, ktorý ozvlášťňuje vedecký text. Preto hľadáme iný zmysel a dôvod vyslovenia. Jedným z dôvodov by mohol byť ten, že Focillon sa týmto tvrdením pokúša uniknúť z pasce masívnej tradície mimitizmu. Ak by to totiž bolo tak, že umelec len napodobňuje to, čo bezprostredne vníma, čo sa mu sníva alebo čo si pamätá, tak potom by jeho tvorba bola úplne v područí spomínanej despotickej nadvlády predmetov. Lenže umelec tak nepostupuje, „jeho výsadou je vymýšleť, vzpomínati, mysliti a cítili ve formách“.<sup>27</sup> Zoberme si napríklad výtvarné umenie. Základom tvorby výtvarných obrazov nie je vnímanie prírody takej, akou je, ale vnímanie, deleuzovsky povedané, subtraktívne. Umelec prírodu vidí ako umelecké dielo, ktoré má kompozíciu a je formované písanými či nepísanými pravidlami umeleckého druhu, nadindividuálneho štýlu a žánru. „Rytec ji vidí jako rytinu a vybírá si z ní již to, co je mu technicky příznivé.“<sup>28</sup>

Aby sme lepšie pochopili, o čo Focillonovi ide, pomôžeme si týmto Bachtinovým tvrdením: „Proces vidění a chápání skutečnosti a proces její realizace ve formách určitého žánru nesmíme od sebe odtrhovat. Bylo by naivní se domnívat, že ve výtvarném umění člověk nejprve všechno vidí a potom to, co viděl, ztvární tím, že své vidění přenesse na plochu obrazu pomocí určitých technických prostředků. Ve skutečnosti vidění a zobrazení v podstatě splývají. Nové způsoby zobrazení nás učí vidět nové stránky skutečnosti kolem nás a nové stránky skutečnosti si neuvědomíme a nestanou se součástí našeho obzoru bez nových způsobů jejich realizace. Jedno a druhé je navzájem nerozlučně spjato.“<sup>29</sup>

26 Tamže, s. 78.

27 Tamže, s. 80.

28 Tamže, s. 81.

29 Bachtin, M. M., *Formální metoda v literární vědě*, c.d., s. 174–175.



Oblúkom sme sa opäť vrátili k forme, pretože forma na jednej strane formuje hmotu a na druhej strane ducha. Vzťahy medzi formou a hmotou, podobne ako vzťahy medzi formou a duchom nie sú jednoduché. Forma vždy naráža na odpor, ako už bolo povedané, musí viesť zložité rokovania s hmotou aj s duchom, individuálna vôľa musí zvädzať zápasy s nadindividuálnymi normovými systémami, aby sa v konečnom dôsledku našlo také riešenie problému, ktoré uvoľní z hmoty tvary schopné priviesť na svetlo sveta tvary formujúce ducha. Jedno bez druhého nie je možné, potlačenie jedného na úkor druhého je rovnako škodlivé ako jalový kompromis. Hľadanie miery je večným hľadaním, a tak vlastne možno povedať, že problém formy v umení je *de facto* problémom formácie formy. Každé nové umelecké dielo, nech je akokoľvek esteticky pôsobivé a intelektuálne zaujímavé, predstavuje len jednu udalosť príbehu, pričom niektoré udalosti majú povahu jadier, iné sú zase katalyzátormi, oba typy sú však pre príbeh umenia rovnako dôležité.

Na základe toho, čo bolo povedané, si dovoľíme konštatovať, že Henri Focillon si – na rozdiel od svojich nemeckých a ruských formalistických kolegov – prekvapujúco všímal život umeleckých foriem tak z pohľadu produkčne, ako aj recepcne orientovanej estetiky. Neuspokojil sa s klasifikáciou umeleckých foriem založenej na hľadaní spoločného princípu a z neho odvodených pravidiel, ako sa s tým stretávame v prípade jeho nemeckých kolegov Wölfлина a Hildebranda. Neuspokojil sa ani jednoduchým konštatovaním, ako napríklad Viktor Šklovskij, podľa ktorého sú dejiny umenia zákonitým striedaním umeleckých foriem. Šklovskij tvrdí, že nová forma sa v dejinách umenia neobjavuje preto, aby vyjadrila nový obsah, ale preto, že stará forma už nedokázala upútať pozornosť recipienta, stala sa stereotypnou, a preto sa musela zákonite objaviť nová forma, ktorá je schopná upútať recipientovu pozornosť, re-kreovať jeho vnímanie, a tak ho znova urobiť citlivým voči umeniu. Focillon rozhodne nebol presvedčený – ako Osip Brik – o tom, že keby napríklad Puškin nenapísal *Eugena Oněgina*, tak by ho napísal iný umelec, podobne ako keby Krištof Kolumbus neobjavil Ameriku, tak by ju objavil niekto iný.<sup>30</sup> V prvom prípade by si to pri tom vynútil imanentný vývoj umenia, v druhom zasa dejinná situácia.

Rozumieme tomu, prečo sa ruskí formalisti zámerne nevenovali problematike vzťahu autora k umeleckému dielu a prečo nadradili postupy umeleckej tvorby nad tvorivé individuum. Nesporne sa za tým skrývala snaha zbaviť sa kritizovaného psychologizmu a podobných starožitností a zároveň strach, aby zadnými dvierkami nevpustili dnu ich iný variant. No ako sme mohli vidieť, Focillon sa úvahám o tvorivej osobnosti v umení nevyhýbal, možno aj

---

30 Pozri Brik, O., T. n. „formalnyj metod“. *Lef*, 1923, č. 1, s. 213.

preto, že sa – ako sme povedali už vyššie – opieral o originálnu Bergsonovu filozofiu, pričom predovšetkým jeho úvahy o pamäti a sne dokázal aplikovať na proces umeleckej tvorby. Focillonovo chápanie dejín vývoja umenia, striedania historických slohov je podľa nás inšpirované predovšetkým vitalizmom, pričom na pozadí identifikujeme ozvuky evolučnej teórie vzniku prírody. Jeho model dejín umenia, ktorý je založený na princípe striedania historických slohov, možno postaviť do opozície takých modelov dejín, ktoré dejiny chápu ako jeden veľký príbeh umenia so začiatkom a koncom (takým je napríklad model dejín umenia G. W. F. Hegela).

Podľa Focillona sa vzťah formy a matérie či hmoty nedá chápať tak, že forma je aktívnym a matéria či hmota len pasívnym činiteľom. Na jednej strane je síce pravda, že fyzikálne či chemické vlastnosti matérie predurčujú možnosti tvorby umeleckých foriem, takže každý umelec vedome alebo nevedome musí rešpektovať prirodzené vlastnosti materiálov. (Dokonca objav nových materiálov môže dať impulz k vzniku nových druhov umenia, stačí odkázať na nové druhy umenia, ak sú fotografia a film.) No na druhej strane tvorba foriem je vždy aktívna a umelec kriticky preveruje vlastnosti matérie v tom zmysle, že niektoré z jej vlastností akcentuje, zatiaľ čo iné zasa marginalizuje. Ak k tomu pripočítame používanie nástrojov, a najmä vývin nástrojov, ktoré nie sú iba extenziou ľudského tela, ale dôležitým prostredníkom medzi matériou a rukou, tak potom môžeme povedať, že v tomto bode Focillona môžeme považovať za jedného z predchodcov súčasných mediálnych teórií či štúdií, ktoré kladú dôraz na mediálnosť – podobne ako napríklad ruský formalisti kladli dôraz na „literárnosť“, teda na to, čo činí literatúru literatúrou a čo garantuje jej schopnosť vyvolávať estetické účinky.

Hľadanie súvisu medzi matériou či hmotou a nástrojmi na jednej strane a rukou, okom a myslou na strane druhej je bez zbytočného zveličovania unikátne, a hoci niektoré Focillonové formulácie o sne môžu z pohľadu súčasných kognitívnych vied či neuroestetiky pôsobiť anachronicky, sú dôležité pre pochopenie vzniku individuálneho štýlu a jeho vzťahov k štýlu alebo slohu nadindividuálnemu. Focillon je preto oveľa aktuálnejší mysliteľ, než sa na prvý pohľad môže zdať. Myslíme si preto, že s ním v každom prípade treba počítať, minimálne ako s dôležitým dialogickým partnerom, ktorý skôr kladie znepokojujúce otázky, než ponúka definitívne odpovede.

## SUMMARY

**Form and Style**

In this study entitled “Form and Style”, we have attempted to explain Focillon’s understanding of artistic form. In Focillon’s view the creation of artistic forms depends on trans-individual civilizational forces and on the free imagination of the artist, while the relation between these ingredients is reminiscent of the complicated relation between Saussurian *langue* and *parole*. The trans-individual determinant of the creation of artistic forms is referred to by Focillon using the term “style”, and in his view the style of each epoch goes through four developmental stages: archaic, experimental, classical and baroque. Artistic creation has, on the one hand, to deal with matter which, from the point of view of creation, asserts itself as an unpassable boundedness. The artist must respect it and, at the same time, must seek ways of working with matter so that the form created allows the adequate expression of the author’s own artistic intentions. Working on matter is mediated by instruments which determine artistic technique and deeply influence the resulting artistic form. On the other hand, “raw material” is important for the creation – this does not consist in memories or ideas but, since it already has inner form, has already also been worked upon. The creation of artistic forms is a complex process of negotiation between matter, instruments, the dexterity of the artist and the spiritual raw material of worked-upon inner form.

**Keywords:** civilizational forces and the free imagination, style, stages of the development of style, matter, instruments, inner form

## RÉSUMÉ

### Forme et style

Dans l'étude « Forme et style » nous avons essayé d'expliquer la conception de la forme artistique de Focillon. La création de formes artistiques dépend selon Focillon de forces civilisationnelles supraindividuelles et de l'imagination libre de l'artiste, la relation entre ces deux éléments rappelant les rapports complexes entre langue et parole chez Saussure. Focillon désigne le déterminant supraindividuel de la création des formes artistiques comme le « style » et le style de chaque époque traverse selon lui quatre stades de son évolution : le stade archaïque, expérimental, classique et baroque. D'une part, la création artistique a trait à la matière qui se présente, du point de vue de la création, comme une limite infranchissable. L'artiste doit la respecter et, en même temps, il doit chercher des manières du travail de la matière qui permettraient à la forme créée d'exprimer les intentions artistiques de l'auteur. Le travail avec la matière se fait par l'intermédiaire d'instruments qui déterminent la technique artistique et ont une grande influence sur la forme artistique finale. D'autre part, ce qui est tout aussi important pour la création, c'est la « matière première ». Elle ne consiste pas en souvenirs ou représentations, mais en quelque chose qui a déjà une forme interne, elle est ainsi déjà travaillée. La création de formes artistiques est un processus complexe de négociation entre la matière, les instruments, l'habileté du créateur et la matière première spirituelle travaillée par la forme interne.

**Mots clés :** forces civilisationnelles et imagination libre, style, stades d'évolution du style, la matière, les instruments, la forme interne



# Pojmy priestor a architektúra v diele Henriho Focillona „Život foriem“

Marian Zervan —

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave

marian.zervan@gmail.com

## Úvod

Vo svojom príspevku by som sa rád zaoberal Focillonovým chápaním architektúry, tak ako ho predostrel vo svojej knihe *Život foriem*.<sup>1</sup> Mojou hypotézou bude, že Focillonovo vymedzenie architektúry by mohlo byť originálnou a pritom sprostredkujúcou pozíciou medzi vplyvnými dobovými umelecko-historickými koncepciami architektúry: medzi Wölfflinovou, ktorú predstavil vo svojej dizertácii *Prolegomena k psychológii architektúry*, obhájenou v roku 1886,<sup>2</sup> a Schmarsowovou, formulovanou v jeho inauguračnej reči na lipskej univerzite v roku 1893 a vydanou v roku 1894 pod názvom *Podstata architektonickej tvorby*.<sup>3</sup> Nechcel by som takouto hypotézou vzbudiť dojem, že akceptujem zjednodušujúce názory, ktoré Focillona až príliš ľahko zaradujú do prúdu formalistického uvažovania o výtvarnom umení, hoci je pravda, že mnohé jeho vyjadrenia by mohli formalistickej klasifikačnej úvaha nahrávať. Medzi formalistov radia Focillona napríklad historici estetiky Mario Perniola<sup>4</sup> a Guido Morpurgo-Tagliabue.<sup>5</sup> Pokiaľ prvý sa sústredil na výklad ťažiskovo jedného základného pojmu a pokúsil sa vyložiť možnosť pre-

---

1 Focillon, H., *Život tvarů*. Prel. V. Urbanová. Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936. Tento preklad je literárne a čitateľsky atraktívny, ale pojmovo nie vždy striktný ani dôsledný. Citácie z tejto knihy prekladám teda do slovenčiny a upravujem s prihliadnutím k vydaniu: Focillon, H., *La vie des formes suivie par Éloge de la main*. 10<sup>e</sup> édition. Paris, Presses universitaires de France 2013. Rovnako v texte používam zaužívanější názov tejto publikácie: *Život foriem*.

2 Wölfflin, H., *Prolegomena zur einer Psychologie der Architektur*. München, Universitäts Druckerei 1886.

3 Schmarsow, A., *Das Wesen der architektonische Schöpfung*. Leipzig, K. W. Hiersemann 1894.

4 Perniola, M., *Estetika 20. století*. Prel. A. Bahníková – K. Vínšová – J. Špaček. Praha, Karolinum 2000, s. 52–54.

5 Morpurgo-Tagliabue, G., *Současná estetika*. Prel. M. Jůžl – Z. Plošková. Praha, Odeon 1985, s. 131–135.

pojenia viacerých prostredí, ktorými forma vo Focillonovej knihe prechádza (mám na mysli svet, priestor, hmotu či látku, ducha a čas), pojmom schémy či habitu, pričom upozornil na zásadnú vlastnosť focillonovskej formy, čo je metamorfóza a tranzitnosť,<sup>6</sup> potom druhý popri formalistických filiáciách pripomína aj vitalistické zameranie, akcentované v pojme život, a spája ho s bergsonovskou orientáciou.<sup>7</sup>

Formalizmus a bergsonizmus je dodnes zaužívaná polarita, z ktorej sa Focillonova kniha *Život foriem* vykladá. Focillon v tejto publikácii explicitne nespomína Fiedlera ani Wölfflina, čo však nemusí ešte nič znamenať, lebo Focillon cituje zriedka a rovnako sa len vo veľmi malej miere odvoláva na autorov alebo pramene. V knihe *Život foriem* explicitne pripomína Honoré de Balzaca, Francisa Bacona, Jurgisa Baltrušaitisa, Michaela Breala, Louisa Brehiera, Waldemara Fonnu, Emila Máleho, Arsena Darmstetera, Wiliama Jamesa prípadne Saint Simona a Hippolyta Taina. To všetko sú poukazy skôr na lingvistické, historické, filozofické a sociologické línie Focillonovho myslenia, ale možno aj symptómy jeho diferenciacie. Inokedy však autorov zamlčava a sprostredkujúajú ich problémové okruhy, s ktorými sa vyrovnáva. Tak je to v prípade už raz spomínaného Taina, keď ho bez mena zastupuje jeho deterministická koncepcia. Bergsona zasa viacerí čítajú v tých miestach, kde Focillon využíva bergsonovskú argumentáciu či rétoriku, napríklad pri hľadaní možnosti uznania a súčasne kritiky chronologického či homogénneho času v poslednej kapitole *Života foriem*.<sup>8</sup>

V skorších Focillonových textoch ako napríklad *Technika a sentiment* z roku 1919<sup>9</sup> alebo *Buddhistické umenie* z roku 1921<sup>10</sup> sa však výslovne pripomína Bergsonov pojem intuície a Andrei Molotiu dokladá, že v čase od roku 1901 do roku 1921 sa na zoznamoch zúčastnených na Bergsonových verejných prednáškach na Collège de France objavuje popri menách Thomas S. Eliot, Nikos Kazantzakis alebo Jean Wahl či Gabriel Marcel aj meno Henriho Focillona.<sup>11</sup> Vitalistickú rétoriku ale možno čítať v mnohých knihách z tých čias. Je prítomná aj v knihe Elieho Faurea *Duch foriem*,<sup>12</sup> kde sa viackrát pripomína Jean-Baptiste de Lamarck, ale aj vo Wölfflinových prolegomenách, kde je však inej proveniencie. Mohol by som pripomenúť viacero kníh, ktoré prichá-

6 Perniola, M., *Estetika 20. storočia*, c.d., s. 53.

7 Morpurgo-Tagliabue, G., *Současná estetika*, c.d., s. 135.

8 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 90–94.

9 Focillon, H., *Technique et Sentiment*. Paris, Henri Laurens 1919.

10 Focillon, H., *L'Art Bouddhique*. Paris, Henri Laurens 1921.

11 Molotiu, A., Focillon's Bergsonian Rhetoric and the Possibility of Deconstruction. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, 2000, Issue 3: Time and the Work; [cit. 15. 4. 2018]. Dostupné na: [www: http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/molotiu.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/molotiu.htm).

12 Faure, E., *Duch tvarů*. Prel. O. Kunstovný. Praha, Aventinum 1928.

dzali buď s bergsonovskými a fenomenologickými inšpiráciami, ako *Žitý čas* od Eugena Minkowského z roku 1933,<sup>13</sup> alebo s ideami transformacionizmu, ako skvelá kniha D'Arcy Thompsona *O raste a forme* z roku 1917.<sup>14</sup>

Spomínam to všetko ale len preto, že som chcel iba v skratke upozorniť na to, že v súčasnosti sa polarita formalizmu a bergsonizmu pomaly vyčerpáva a ukazuje sa ako prospešné a obohacujúce otvoriť knihu *Život foriem* novým čítaniam. To napokon predviedli dve významné francúzske akcie: výstava *Život foriem. Henri Focillon a umenie* z roku 2004 a kolokvium na Collège de France pod názvom *Život foriem* z roku 2011. Sám by som sa rád pokúsil o takéto diferencujúce čítanie práve vyzdvihnutím čiastočne nepovšimnutej témy a jej zaradením do menej pripomínaných súvislostí. V neposlednom rade by som sa navyše na základe predchádzajúceho rád pokúsil aj o prepojenie formalizmu a bergsonizmu, nech sa to môže zdať akokoľvek paradoxné.

Umeleckohistorické súvislosti som už spomenul, ale navyiac by som rád poukázal aj na paralely v dobovom architektonickom uvažovaní napríklad porovnaním s knihou Lászla Moholy-Nagya *Od materiálu k architektúre* z roku 1929.<sup>15</sup> Napokon Morpurgo-Tagliabue pripomína, že Focillon bol na Sorbonne aj profesorom dejín architektúry.<sup>16</sup> Budem sa teda pri výklade toho, ako Focillon originálne chápal architektúru, opierať takmer výlučne o knihu *Život foriem*, ktorá vyšla v už spomínanom českom preklade Věry Urbanovej len dva roky po francúzskom vydaní s názvom *Život tvarů*. Takéto obmedzenie na jedinú knihu by sa oprávnene mohlo považovať za opovážlivé, ale svoj výber zdôvodňujem tým, že len táto kniha, respektíve päťica Focillonových pojmov v nej: život, látka/matéria, forma, priestor a architektúra, je vhodnou komparačnou bázou na čiastkové porovnanie s koncepciami Wölfflina a Schmarsowa, z ktorých prvá sa opiera o pojmy látky a formy a druhá zasa o pojem priestoru.

To však neznamená, že som neprihliadal k používaniu pojmov priestor a architektúra aj v iných Focillonových knihách, hoci mnohí jeho vykladači odporúčajú pred čítaním Focillonových kratších i syntetických prác oboznámiť sa práve s jeho knihou *Život foriem*. Chronologicky síce nevznikla ako rekapitulácia veľkých dejín umenia, ako tomu bolo v prípade Faureovho *Ducha foriem*, ale plní tú istú inštruktívnu funkciu.

V zmysle mojej hypotézy budem postupovať tak, že sa budem najskôr venovať výkladu päťice základných Focillonových pojmov, a to s tým záme-

13 Minkowski, E., *Lived Time*. Evanston, Northwestern University Press 1970.

14 Thompson, D. A. W., *On Growth and Form*. New York, Cambridge University Press 1945.

15 Moholy-Nagy, L., *Od materiálu k architektúre*. Prel. A. Pelánová. Praha, Triáda 2002, s. 211; do slovenčiny citácie previedol autor textu.

16 Morpurgo-Tagliabue, G., *Současná estetika*, c.d., s.132.



rom, že svoj výklad skoncentrujem do dvoch rozhodujúcich častí. V prvej sa budem venovať konštrukcii pojmu priestor a jeho vzťahom k ostatným pojmom päťice, pričom mojím cieľom bude ukázať, že pre Focillona bola aj skúsenosť s rytmom a architektúrou možno dôvodom na to, aby testoval pojem priestoru akoby dvakrát: v ornamentálnom umení a v architektúre. V druhej časti by som sa chcel zaoberať pojmom architektúra – s tým, že naznačím, že Focillonova konštrukcia pojmu priestor príliš nezodpovedala abstraktnému pojmu obostavaného, respektíve vnútorného priestoru, takže sa nemohol uspokojiť ani s tým, že by sa takto vymedzený priestor mohol stať dištinktívnym znakom architektúry. Práve to spôsobilo, že sa k architektúre musel priblížiť inak, hoci aj v tomto *inak* hrá priestor svoju nezastupiteľnú úlohu. Je to však už iný priestor. Alebo skôr je to priestor chápaný – aby som použil focillonovskú rétoriku – videný či uchopený z inej perspektívy. Nie je to už ani priestor redukovaný na látky a formy, a ani priestor – obostavané prázdno. Práve na tomto zlomovom okamihu sa pokúsím preukázať novosť Focillonovho riešenia v porovnaní s Wölfflinom a Schmarsowom a naznačím možné príbuznosti s Moholy-Nagyom.

### K Focillonovmu pojmu priestor

Prvé, čo pri čítaní knihy *Život foriem* čitateľa zaskočí, je Focillonovo úsilie predstaviť svet, a je jedno, či štyroch alebo viacerých ríš, v neustálej premenne, transformáciách, metamorfózach, prienikoch, interferenciách, ktoré sú výsledkom vymedzovania síl, akcií a reakcií, pohybov a činností aj tvorivej energie. Takáto verzia sveta má nielen ontologické dôsledky, ale aj výrazne zasahuje do Focillonovej pojmotvorby, respektíve do využívania pojmov. Na jednom mieste knihy *Život foriem* si Focillon krátko posťažuje, že mu chýbajú adekvátne pojmy, a túto situáciu rieši tak, že zaužívané pojmy podrobuje kritike a spresňuje ich kompetencie.

Takáto pojmotvorná práca sa pri pojme priestor prejaví tým, že Focillon nechá vstúpiť do hry viacero pojmov označujúcich priestorové súvislosti. Popri takmer neutrálnom pojme *priestor/l'espace* používa pojem *l'étendue*, ktorý sa v českom preklade nie príliš šťastne tlmočí ako *priestorová rozloha*, potom pojem *prázdno/le vide*, prekladaný aj ako *prázdny priestor*, ďalej pojmy *miesto/le lieu* a *prostredie/le milieu*, ale dokonca aj pojem *pole/le champ*, z ktorých každý má svoju históriu a významy.

Diferenciačný pohyb sa ďalej odohráva aj spresňovaním pomocou adjektív alebo genitívnej väzby. Focillon takto rozoznáva *priestor života* alebo *životný priestor*; *priestor bežnej činnosti*; *priestor turistu, stratéga*; *priestor spracovaný technikou*; *ducha prostredia* (prekladaný ako *genius loci*) a na druhej strane *priestor symetrický* alebo *trblietavý* (třpytivý), ale aj: *pomyselný* či *ima-*

ginatívny priestor, ďalej *plynulý priestor (l'espace fluid)* a *priestor nehybný (l'espace immobile)*; *priestor skutočný (l'espace vrai* alebo *proprement)* *priestor ornamentálny*; *masívny priestor*; *dutý – vyhlbený priestor (l'espace creux)*; *nový priestor (l'espace neuf)*; *plochý a nekonečný priestor (l'espace plat a illimité)*; *priestor – hranica (l'espace limit)* a *priestor – prostredie (l'espace milieu)*; *priestor umenia (l'espace de l'art)* alebo *ducha*. Charakteristické je, že Focillon ani jeden z týchto pojmov či viacslovných označení a ich významov nezavrhne, ponecháva ich v hre vzájomných vymedzovaní a spoluprác. Dôvodom je, že má záujem popísať všetky možné medzistavy aj prechody v rámci svojej ontologickej sústavy – a tie sa netýkajú len jednej ontologickej vrstvy, napríklad umenia alebo dokonca jedného umeleckého druhu, napríklad architektúry.

Iná forma pojmotvorby prichádza do úvahy v prípade, keď je k dispozícii iba jeden pojem. Tak tomu je v prípade pojmov život alebo forma. Situácia je v takomto prípade – v porovnaní s celým spektrom „priestorových“ pojmov – v niečom podobná a v niečom diametrálne odlišná. Odlišná je naozaj už len v tom, že na rozdiel od viacerých pojmov viažúcich sa k priestoru Focillon používa len jeden pojem, *forme*, ktorý je českou prekladom nahradzovaný dvoma pojmami:  *tvar* a  *forma*. Francúzske slovo *forme* je schopné uniesť oba významy a diferencovať kontextom, či ide o vonkajšiu či vnútornú formu alebo *gestalt*. Podobná je táto situácia v tom, že medzistavy a prechody musí teraz Focillon opísať vymedzením sa oproti už zaužívaným pojmovým dvojiciam, ako je napríklad forma a látka, forma a obsah, forma a formula či kánon, a navyše musí zaviesť vlastné nové významy formy, ako napríklad *krivky činnosti*, *zvonkajštenia*, *trhlíny*, alebo formy ako *výstavby hmoty a priestoru*, či napokon formy ako *stručnej/striktnej definície priestoru*.

Samozrejme, že karteziánskemu duchu v nás musí byť takáto pojmotvorba krajne podozrivá a vzbudzovať podozrievavé otázky. Niektoré v pohybe diferenciacie významov naznačil už Focillon, keď sa sám seba spýtal: „Áno formy, ktoré žijú v priestore a v hmote, žijú v duchu. Ale je otázka, čo tam robia, ako sa tam znášajú, kadiaľ prechádzajú a aké napokon je ich pôsobenie alebo ich činnosť predtým, než sú stelesnené, keď je pravda, že formy nemajú ani v duchu ‚telá‘, čo je hlavnou podstatou problému. Sídli tu ako bohyne matky vo vzdialenej oblasti, odkiaľ k nám prichádzajú keď na ne zavoláme? Alebo sa rodia pomaly z temného zárodka ako bytosti zvieracie? Máme sa azda domnievať, že sa v priestoroch [*l'espace*] duchovného života, doposiaľ nezmeraných a nezbadaných, obohacujú neznámymi silami, ktoré nedokážeme pomenovať a ktoré im zachovávajú slávu vecí nevyrieknutých?“<sup>17</sup>

17 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 75; francúzsky ekvivalent vložil autor textu.

Na tieto otázky nadviazal Mário Perniola. Spýtal sa, či je vôbec predstaviteľné, že natolko rôznorodé významy formy, aké predstavujú napríklad aktívna sila vtláčajúca látku tvar (Aristoteles alebo Riegl), či forma ovplyvnená látkou a technikou (Semper), alebo ideálna platónska forma, sú súmerateľné, a či je vôbec možné hovoriť o forme a najmä o priestore vo vedomí alebo duchu. Najmä sa však pýtal, či nie je potrebné nájsť nejakého spoločného menovateľa tak rozdielnych významov. Nemyslím si, že by to bol postup, s ktorým by Focillon mohol súhlasiť alebo ktorý by sám preferoval. Hoci na prvý pohľad by sa tak mohlo zdať, keď napísal: „Súdime, že niet rozporu medzi duchom a formou, že svet foriem v duchu je vo svojom princípe totožný so svetom foriem v priestore a v hmote, že je medzi nimi len rozdielna poloha alebo keď chceme rozdielna perspektíva.“<sup>18</sup> Napokon však Focillon predsa len mal na mysli iné východiská pre formu a priestor, ktoré zabezpečovali ich rozdielnu totožnosť.

Tie východiská sú pohyby, akcie, činnosti, ktoré sa formovo začínajú diferencovať podľa toho, ako „... vpisujú svoju krivku do priestoru a času“. „Forma je vždy nie túžbou ale činnosťou samou.“<sup>19</sup> Presnejšie by asi bolo napísať, že pohyby, akcie a činnosti sú stelesnením síl, síl aktívnych a reaktívnych, inovujúcich a stabilizujúcich, puristických a hybridizujúcich, fyzických a duchovných, merateľných a nemerateľných, ktoré sa vzájomne vymedzujú, a tým získavajú charakteristické priebehy, významy a hodnoty, čo im ale nebráni spätne sa spájať, interferovať, koordinovať, vyvracať.

Myslím, že toto by mohla byť Focillonova predstava života a vďaka jeho neustálej diferenciácii a inováciám aj predstava vzniku foriem a priestorov. Inak prebiehajú pohyby zemskej kôry, procesy v živej prírode; iné formy a priestorové nároky, merateľné a hodnotové aspekty má činnosť „stratég“, turistu a iné umelecká a architektonická tvorba. Umelecká činnosť je charakteristická teda svojim priebehom, fázami, rešpektom alebo dešpektom k stabilizujúcim silám, spôsobom narábania s látkou, využívaním techniky, vzťahmi k iným umeleckým, ale aj iným životným činnostiam, môže preberať techniky, spôsoby narábania s látkou, ale aj vychádzať z merateľných a hodnotových aspektov životných činností a spätne ich zhodnocovať, zvyšovať, či prehodnocovať.

Umelecká a architektonická činnosť nielen rešpektuje formové a priestorové nároky iných životných činností a ich prostredí, ale intervenueje do nich, a dokonca ich utvára. Focillon je presvedčený, že nie grécke prostredie utváralo dórske umenie, ale dórske umenie sa spolupodieľalo na stvorení gréckeho

---

18 Tamže.

19 Tamže, s. 76.

ho života, že gotická architektúra nie je produktom rôznych prostredí Francúzska, ale spoluutvárala francúzske prostredia. Umelecké diela sú špecifické formy, ktorým porozumieme len vtedy, keď dokážeme zrekonštruovať priebeh ich činnosti, neopakovateľné prepojenie nárokov materiálu a jeho pretváranie poetickou jedinečnou technikou a neopakovateľným dotykom-škvrnou zhodnocujúcim zaužívané techniky a postupy aj ich významy a hodnoty. Pochopíme ich len vtedy, keď diela nechápeme iba ako „umŕtvené“ výsledky činnosti, ale ako ich neustále „oživovaný“ priebeh, ako činnostnú trhlinu do sveta potenciálnych činností, a teda aj potenciálnych foriem.

Práve z tohto dôvodu môže Focillon označovať svoju metódu popisu a rekonštrukcie súčasne ako *biologickú*, *fyziológickú* a *psychografickú*, alebo dokonca *fenomenologickú*, lebo predpokladá, že ide o popisy na rôznych úrovniach diferencovanej perspektívy. Dokonca aj fenomenologický popis môže byť popisom *životných pohybov*, ale súčasne aj diferenciáciou aktov vedomia. Umeleckú tvorbu vrátane architektonickej chápe Focillon ako špecifickú formatívnu formu vedomia, odlišnú od vnímajúcej, spomienkovej, obrazotvornej: „...vnútorná forma, ktorá nie je ani obrazom vo vlastnom slova zmysle, ani spomienkou... vstupujeme pri nej do inej oblasti, než je pamäť a obraznosť. Život foriem v duchu nie je, ako cítime, odtlačkom života obrazov a spomienok.“<sup>20</sup>

Focillon však zápasí nielen s terminológiou, ale aj s vlastným opisom. Nie vždy pri opise trvá dôsledne na svojich východiskách a umelecké dielo vykladá nielen ako stručnú definíciu priestoru, ale aj ako vstupovanie do priestorovej *rozlohy/l'étendue*. V súvislosti s oblasťou prírody píše nielen to, že príroda utvára formy vlastnými silami, ale aj to, že vtlačá predmetom figúry. Pripodobňuje ju navyše k *Deux artifex*, hoci všetky výklady priebehu a fáz umeleckej činnosti takýmto reliktovým opisom odporujú.

Áké dôsledky vyplývajú z takéhoto chápania života a jeho foriem pre priestor? Predovšetkým také, že priestor je vyjadrením formových a hodnotových nárokov činnosti a pohybov. Keď sú pohyby a činnosti životom a ich priebeh formou, pričom forma je výstavbou priestoru a hmoty, tak z tohto „Focillonovho sylogizmu“ vyplýva len potvrdenie takéhoto východiska. Z neho sa dá potom vyvodiť, že diferenciáciou činností vznikajú ich rôzne priestorové usporiadania: priestor prírodný; geografický či geopolitický; priestor každodenných činností či slávností; priestor zážitkový alebo konceptuálny či duchovný a napokon priestor umelecký – a tieto typy priestorov medzi sebou komunikujú, interferujú, respektíve práve vďaka spoločnému východisku ich možno nielen odlišovať, ale aj prepájať. Focillon môže preto

---

20 Tamže, s. 78.

povedať, že priestor je prienikom foriem, ale v skutočnosti to znamená, že ide o prienik charakteristických priebehov činností.

Takejto predstave viac zodpovedá chápanie priestoru ako čohosi relačného než kontajnerového, skôr priestoru prežívaného ako matematického, viac nehomogénneho a anizotropného ako homogénneho a izotropného. Kontajnerový priestor by mal byť z tohoto pohľadu jediný skutočne prázdny priestor, nakoľko predpokladá akúkoľvek činnosť a nie je činnosťne diferencovaný. Pravda za predpokladu, že *prázdno/le vide* vôbec pripustíme, nakoľko by vo Focillonovom svete malo platiť, že aj prázdno je už nejako sformovaný priestor.

*Priestor/l'espace* teda vo Focillonovom chápaní vo všeobecnosti vyjadruje priestorové nároky činností a pohybov. *Prostredie/le milieu* alebo *pole/le champ* by azda najviac mohli zodpovedať Focillonovmu relačnému nehomogénnemu priestoru. *L'espace milieu* – toto zdvojenie priestorových vzťahov – vyjadruje vo Focillonovej koncepcii vnútornú expanzívnu silu pohybov a činností, voči ktorej pôsobí limitujúca sila a pohyb, takže sú obe výrazom vzájomných vymedzovaní priestorov a je problematické ich chápať ako dobové relativne ustálené formy priestorov. Bohužiaľ to často robí aj Focillon sám, keď porovnáva románsku katedrálnu plastiku s gotickou alebo so sochami Berniniho. Práve to spôsobilo, že sa dynamická polarita číta aj ako pokračovanie Wölfflinových polarít. Osobne predpokladám, že Focillon aj v románskom umení cítil úsilie expandovať a zvonkajšíť sa, inak by nemohla vzniknúť forma a jej charakteristický priestor. Azda najadekvátnejším obrazom vzájomného vymedzovania sa v plnej miere sú napríklad sochy Boccioniho alebo Moorove.

*Le milieu* je však vo Focillonovom myslení nepochybne spájané aj s tajnovským pozitivizmom a so striktným a jednostranným determinizmom, a to sú stanoviská, s ktorými Focillon nemôže súhlasiť. Aj preto možno siahla po slove-pojme *l'étendue*, ktoré napríklad Bergson používa v argumentácii proti naivnorealistickej predstave priestoru a kantovskej koncepcii priestoru ako formy nazerania, ktorej vzorom bol newtonovský trojdimenzionálny homogénny priestor. Každá z nich predpokladá, že priestor tu už vždy je pred začiatkom akejkoľvek činnosti. No Bergson v „Zhrnutí a závere“ diela *Hmota a pamäť* napísal: „Predpokladajme, že rozpriestranenosť [*l'étendue*] predchádza priestoru [*l'espace*], a predpokladajme, že homogénny priestor sa týka iba nášho konania a že je čímisi ako nekonečne rozdelenou sieťou, ktorú napínáme nad hmotným kontinuumom, aby sme sa ho zmocnili a rozložili ho v smere našej aktivity a potrieb. Získavame tým vedecký prístup, ktorý nám ukazuje, ako každá vec pôsobí na všetky ostatné a v dôsledku toho a v istom zmysle sa nachádza v totalite rozpriestranenosti (aj keď spozorujeme iba jej stred a aj keď zachytávame jej obrisy iba v tom okamihu, keď prestáva byť v zajatí nášho tela). Získavame tým ďalej, pokiaľ ide o metafyziku, možnosť rozrie-

šití alebo aspoň zmierniť protirečenia, ktoré spôsobujú deliteľnosť priestoru, protirečenia, ktoré vznikajú, ako sme na to poukázali, z toho, že nerozlišujeme hladisko konania a hladisko poznania... Ak predpokladáme rozpriestranené kontinuum [*continuité étendue*] a v tomto kontinuu centrum skutočného konania, ktorým je naše telo, tak táto aktivita vrhne svetlo na všetky časti hmoty, ktoré v každom okamihu obklopuje. Tie isté potreby, tá istá sila konať, ktoré vyčlenili naše telo z hmoty, určujú aj obrysy oddelených telies v obklopujúcom ho priestore [*le milieu qui nous environne*] ...<sup>21</sup>

Ale Focillon nie je bezvýhradný bergsonovec. Podobne ako Bergson aj Focillon kritizuje homogénny a metrický priestor, no nevyklučuje ho zo svojho uvažovania. Ponecháva si ho, podobne ako iné „priestorové“ pojmy, na popisy rozmanitých fáz činností alebo zmenených perspektív. Jedno je však zrejmé: tieto typy priestorov sú v intervale živé – neživé vychýlené skôr k druhému pólu. Umelecký priestor ako neopakovateľné prepojenie látky, formy a poetickej techniky má z hľadiska Focillonovho chápania relačného nehomogénneho priestoru – ako charakteristického priebehu umeleckej tvorby – vždy nové a neopakovateľné priestorové nároky, ale prijíma do seba aj ustálené metrické alebo geometrické techniky utvárania priestoru, zasahuje do spoločenských a zážitkových aj konceptuálnych a duchovných priestorov, ale predovšetkým utvára vlastné svety a ich prostredníctvom zhodnocuje s ním interferujúce priestory.

Takýto model umeleckého priestoru testuje Focillon v dvoch prostrediach: v experimentálnom, plošnom svete ornamentálneho pohybu a v reálnom prírodnom a spoločenskom prostredí. V prvom sa mu objaví interferencia symetrického a trblietavého priestoru labyrintických sústav ako modelový prípad formových a priestorových metamorfóz, v druhom zasa ako interferencie stabilných a dynamických foriem a interferencie priestorov prírodných síl s funkčnými priestormi/*le vide commode* dokonca s priestormi imaginatívnymi/*l'espace imaginative* a skutočnými/*l'espace vrai*. V oboch prípadoch sa však preukáže, že ide o priestory formované silami a činnosťami schopnými tvoriť nové svety, čiastočne prenosné, ale rozhodne relačné a nehomogénne.

## K Focillonovmu pojmu architektúra

Focillon Na jednej strane Focillon konštruuje pojem architektúry cez priestor a na strane druhej sa takéhoto postupu zdanlivo vzdáva – bez toho, aby ho nahradil vzťahmi látok a foriem, ale preto, aby ho znovu našiel v rozmani-

21 Bergson, H., Zhrnutie a záver knihy *Hmota a pamäť*. In: Hrušovský, I. (ed.), *Antológia z diel filozofov. Pragmatizmus, realizmus, fenomenológia, existencializmus*. Bratislava, Epona 1969, s. 139–140; francúzske ekvivalenty a zvýraznenie slov vložil autor textu.

tých perspektívach. Jeho prvé dve tézy sú všeobecné a týkajú sa jednak narábania s rámcami a zasadenia architektonickej tvorby do rámcov skutočného priestoru a potom nastolenia vzťahov vonkajška a vnútra. Prvá z téz znie: „...architektonické formy sú najtrpnejšie a najužšie podriadené priestorovým hodnotám... toto umenie je svojou podstatou a určením realizované v skutočnom priestore, v priestore, kde sa pohybujeme, kde vykonáva činnosti naše telo...“<sup>22</sup> Druhou tézou je, že „...stavba nie je len súborom povrchov, ale je aj celkom častí... utvárajúcich nové teleso, ktoré má vnútorný objem, a vonkajšie hmoty“.<sup>23</sup>

Tento zdanlivý nesúlad dvoch všeobecných konštatovaní je relativizovaný najskôr vzájomným ovplyvňovaním hmoty a priestoru. Vonkajšie hmoty môžu byť vnímané z rôznych perspektív – a podľa toho môžu buď sedimentovať do stabilných a strohých prvkov architektúry, ako sú steny a stropy, alebo naopak môžu byť videné z perspektívy rytmizácie a hľadania nových postupov, a vtedy hmotu usporadúva množstvo otvorov a trhlín, čím sa architektúra rozpohybuje a rozvlní. Ale aj priestor, ktorý je obostavaný súvislými stenami, sa stáva nehybným a naopak priestor uchvacovaný otvormi a reliéfmi nadobúda dynamický charakter.

Nasleduje ďalšia relativizácia protikladu, ktorá pokračuje v diferenciacii prostredníctvom rozlíšenia vonkajšej a vnútornej látky a ich možných odlišných spracovaní, čo je dlhodobo diskutovaná téma súladu alebo nesúladu vonkajších foriem a vnútorného usporiadania. Pokiaľ modernizmus v čase publikovania Focillonovej knihy pracoval na doktríne pravdivého vyjadrenia vnútorného usporiadania vo vonkajšom usporiadaní, potom Focillon pripomína práve ich častý nesúlad, respektíve uvažuje o rozličných podobách a fázach ich vzťahu. Náznač prvého možného vymedzenia architektúry z architektonického hľadiska sa potom podľa Focillona nachádza práve vo vnútornej hmote a jej spracovaní: „Ale azda práve vo vnútornej hmote sa zakladá hlboká originálnosť architektúry z hľadiska architektonického... dáva určitú formu vyhlbenému priestoru [*l'espace creux*], čím utvára naozaj svoj vlastný svet.“<sup>24</sup>

Vnútorná aj vonkajšia hmota sú spracované architektom, ktorý v jednotlivých fázach formovania prechádza akoby rôznymi profesiami: stáva sa v istej fáze zameriavačom, neskôr mechanikom či konštruktérom, ale aj sochárom a maliarom. Takéto vymedzenia však Focillona neuspokojili z rôznych dô-

22 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 37.

23 Tamže. V tomto prípade by stálo za úvahu sledovať možné vplyvy gestaltpsychológie na focillonovskú koncepciu priestoru, ako aj na celú knihu *Život foriem*. Rovnako by sa dalo uvažovať aj o vplyve teórie poľa Kurta Lewina na Focillonov pojem *životného priestoru*. Tieto motívy by sa mohli stať predmetom ďalších štúdií.

24 Tamže, s. 39; francúzsky ekvivalent vložil autor textu.

vodov. Prvým bol ten, že architektúra by tak podľa zamerania autora, ale aj podľa slohových inštrukcií, mohla byť aj maliarskou alebo sochárskou, čo je len vyjadrením Focillonovho presvedčenia o relatívnosti akýchkoľvek striktných hraníc. Druhým dôvodom ale bolo to, že práve preto potreboval opísať architektúru nielen z hľadiska architektonického, ale aj vo vzťahu k iným umeniam. Práve z tohto dôvodu nasleduje jeho korigujúca a spresňujúca veta: „Ale keď o tom uvažujeme dlhšie, potom je najzaujímavejším divom to, že je tu akosi uchopený a utvorený rub priestoru. Človek kráča a koná zvonka každej veci, je neustále vonku, a keď chce vniknúť pod povrchy, musí ich rozlomiť. Jedinečnou výsadou architektúry medzi všetkými umeniami je, nech už buduje príbytky, chrámy alebo lode, že to neznamená, že voľný priestor [*le vide commode*] opatruje prístreším a obklopuje ho ochrannými stenami, ale že utvára vlastný svet, ktorý si vymeriava priestor a svetlo podľa zákonov geometrických, mechanických a optických, zahrnutých v prírodnom usporiadaní, s ktorým však príroda už nemá čo do činenia.“<sup>25</sup>

Tento argument je namierený ešte raz a iným spôsobom voči čisto funkčnej architektúre, ale súčasne spresňuje aj spôsob narábania s priestorom. Architektúra ho nielen vymedzuje a ohraničuje, ale predovšetkým ho nanovo utvára. Lenže stále ostáva otázkou, aký priestor to architekt utvára. Najdôležitejšou pasážou predchádzajúcej Focillonovej vety je tá časť, kde píše o rube priestoru a prelomení vecí, hoci táto myšlienka môže byť prekrytá tradičným uvažovaním. Čo to znamená utvorenie rubu priestoru? A aký priestor sa vlastne myslí? Myslí sa v polarite prázdne a plné, kedy by rubom prázdna bola vlastne stena, ktorá definuje priestor, tak ako o tom uvažoval napríklad v roku 1921 Vojtěch Birnbaum,<sup>26</sup> alebo sa uvažuje v polarite možné a skutočné, kedy by bol rubom skutočného nový možný priestor ako analógia imaginatívneho sveta umenia?

Obe polarity sú nepochybne v hre, ale ani jedna nevystihuje focillonovské myslenie, neumožňujú interferencie striedania perspektív. Predpokladám, že rubom onoho obostavaného priestoru je priestor ako rozpriestranenosť, Bergsonovo *l'étendue*. To podporuje aj Focillonova úvaha o prelomení vecí. Architektúra v jeho chápaní utvára vlastný svet prostredníctvom nerozlozenej veci: „Takto staviteľ neobklopuje prázdny priestor, ale sídlo foriem, spracúvajúc priestor, modeluje ho zvonka i zvnútra.“<sup>27</sup>

Príklad modelovania zvonka a zvnútra je možno príliš kostrbatý, alebo v ňom ešte cítiť napätia medzi *limitným priestorom* a *priestorom prostredím*,

25 Tamže, s. 40–41; francúzsky ekvivalent vložil autor textu.

26 Birnbaum, V., *Prostor v architektúre*. In: Hlobil, I., (ed.), *Vývojové zákonitosti umění*. Praha, Odeon 1987, s. 66–67.

27 Focillon, H., *Život tvarů*, c.d., s. 42.



ale z druhej strany poskytuje celkom názornú predstavu radikálnej premeny perspektív v prístupnom slovníku, ktorý prostredníctvom paradoxu ukazuje, že za *modelovaním zvonka i zvnútra* sú priestorové nároky mnohotvárných činností a interferencie ich kriviek.

Iné vysvetlenie a oveľa bližšie tomu, čo mohol mať, keď tomu dobre rozumiem, Focillon na myslí, ponúka László Moholy-Nagy. Napriek tomu, že Focillon v knihe *Život foriem* nespomína žiadneho modernistického architekta a ani teoretika architektúry, myšlienky Moholy-Nagya sú jeho vlastným blízke jednak tým, že Moholy-Nagy takisto akcentuje biologický prístup a využíva celé spektrum pomenovaní priestoru, jednak ale aj v tom, že proti sebe stavia merateľné a nemerateľné parametre priestoru. Moholy-Nagy sa však od Focillona odlišuje tým, že formovanie priestoru nespája tak úzko s látkou či stavebným materiálom. V úvodných pasážach subkapitoly nazvanej „Formovanie priestoru nie je otázkou stavebného materiálu“ László Moholy-Nagy už v roku 1929 napísal: „Pre dnešnú architektúru teda formovanie priestoru nespočíva v púhom zostavovaní ťažkých stavebných más, v utváraní dutých telies, vo vzájomnom polohovaní bohato členených objemov, ani v radení buniek s rovnakým alebo odlišným objemovým obsahom. Architektúra je dnes naopak tkaním, preplietia priestorové elementy, ktoré sú väčšinou zakotvené v neviditeľných, ale zreteľne pociťovaných kinetických vzťahoch vo všetkých dimenziách a vo fluktuujúcich vzťahoch síl. Vo sfére merateľných hodnôt je teda architektúra štruktúrovaná vymedzovaním telies, vo sfére nezmerateľných hodnôt prúdením silových polí. Sformovaný priestor sa tak stáva uzlovým bodom večne tečúcich priestorových daností: bezprostrednou štruktúrou priestoru, vydeleneného z nekonečného rezervoáru všetkého súcna a opäť do neho navráteného.“<sup>28</sup> A v subkapitole „Biológia ako základný regulátor“ k tomu dodáva: „Za ostatný a bezpochyby najvyšší stupeň formovania priestoru môžeme považovať formovanie priestoru biologickými zákonitosťami.“<sup>29</sup>

Možno je už teraz zrejmé, na aké priestory poukazuje a aké priestorotvorné možnosti otvára focillonovská architektonická *trhlina*. Možno však pred nás vystúpia ešte konkrétnejšie v porovnaní s dvoma vplyvnými koncepciami architektúry, ako ich sformulovali Heinrich Wölfflin a August Schmarsow viac ako tridsať rokov pred Focillonom, hoci sa každý z nich odvolával na určité staršie tradície. Wölfflin na Schopenhauera a Schmarsow na Eduarda von Hartmanna. Wölfflin vo svojej dizertácii vyšiel z polarít látky a formy ako dvoch proti sebe pôsobiach síl: látka má vďaka gravitácii tendenciu rozpadáť sa na bezforemnú masu, ale proti nej pôsobí životodarná sila, ktorú

28 Moholy-Nagy, L., *Od materiálu k architektúre*, c.d., s. 211.

29 Tamže, s. 222; do slovenčiny obe citácie previedol autor textu.

nazýva formotvornou. Wölfflin se pri tom odvoláva na skúsenosti každého z nás s vlastným telom, na základe ktorých je náchylný presadzovať túto polaritu v celom organickom svete a estetické problémy formálnej estetiky redukovať na podmienky organického života. Tieto dve sily ale nie sú voči sebe vonkajšie ani od seba oddelené, naopak, podobne ako v našom tele sú vzájomne neoddeliteľné, pričom pôsobenie týchto dvoch síl – rozkladnej a formotvornej – Wölfflin chápe ako základnú tému architektúry.<sup>30</sup> Schmarsow vo svojej inauguračnej reči naopak na základe púheho porovnania rôznych javov, ako sú jaskyňa, stan, stĺporiadie, egyptský alebo grécky chrám či budova *Ríšskeho snemu*, tvrdí, že to, čo majú spoločné, je to, že sú to priestorové útvary, a to bez ohľadu na to z akých materiálov, foriem a konštrukcií sú zostavené. Aj on kladie do centra priestoru človeka s jeho možnosťami pohybu, aby uzavrel, že človeka viac ako účel zaujíma predstava priestoru, jeho priestorové fantázie a priestorové zážitky. Vyvodzuje z toho napokon tézu, že architektúra priestor nielen ohraničuje, ale ho aj tvorí: „Architektura je tvorkyňou priestorov.“<sup>31</sup>

Už na základe stručnej rekapitulácie týchto dvoch koncepcií je zřejmé, že Focillonovo chápanie architektúry je niekde medzi nimi. S Wölfflinom Focillon zdieľa organické východiská, oživovanie formotvornými silami a so Schmarsowom zasa prepojenie architektúry s tvorbou priestorov, s utváraním vlastného sveta. Na rozdiel od nich ale pracuje s oveľa širšou priestorovou škálou, interferenciami rôznych typov priestorov, od prírodných až po imaginatívne a duchovné, ktoré sú vždy oživované usporadúvaním rozmanitých látok a foriem poetickou technikou, s neopakovateľným akcentom zhodnocovania a prehodnocovania všetkých komponentov. Focillonovo chápanie nie je ani čisto formalistické, ani výlučne spacialistické, nakoľko pracuje s iným typom priestorov ako Schmarsow. Chápanie architektúry prvého z nich nepredpokladá výlučne utváranie uzavretých priestorov, ale priestorov prostredí, polí, *l'étendue*.

## Záver

Pokúsil som sa zdôvodniť moje porozumenie tomu, čo by mohol Focillon chápať pod pojmi priestor a architektúra, a usiloval som sa porovnaním s Wölfflinovou a Schmarsowou koncepciou architektúry spresniť Focillonovu pozíciu medzi formalizmom a bergsonizmom. Porovnaním s uvažovaním o architektúre Lászla Moholy-Nagya som sa zasa pokúsil naznačiť, kam by mohlo Focillonovo uvažovanie o architektúre smerovať. Uvedomujem si, že

30 Wölfflin, H., *Prolegomena zur einer Psychologie der Architektur*. München, c.d., s. 14–15.

31 Schmarsow, A., *Das Wesen der architektonische Schöpfung*, c.d., s. 11.

architektúra ako interferencia prostredí a silových polí je pravdepodobne extrémne domyslenie jeho chápania architektúry práve preto, že bol historikom umenia a architektúry so širokým záberom, a preto pri svojom uvažovaní o architektúre nepochybne bral do úvahy jej všetky už zrealizované podoby ale súčasne cez ne domýšľal aj jej podoby nové, ešte neobjavené, prípadne videl aj v historických formách architektúry to, čo ostatní historici ani teoretici architektúry nevideli a nedokázali uvidieť ani domyslieť. Focillonovo chápanie priestoru a architektúry považujem za originálnu koncepciu nilelen preto, že v dobových diskusiách jej autor hľadal svoje miesto, ale hlavne preto, že v sebe obsahuje anticipačnú silu, onu *trhlinu*, kde ešte látka, forma, priestor, duch a čas nemajú zreteľné kontúry, ale vynárajú sa v architekto-  
vom formovo-priestorovom videní.

## SUMMARY

### The Concepts of Space and Architecture in Henri Focillon's Work "The Life of Forms"

This paper focuses on the concepts of "space" and "architecture" in Henri Focillon's book *The Life of Form (La vie des formes)* in which Focillon uses additional terms for space other than his best known *l'espace limité* and *l'espace milieu*. From the formalist perspective these two are usually interpreted as a polarity. But his other terms such as: "the space of the real world", "the space of life", "the space of art", "the space of spirit" and the Bergsonian term "*l'étendue*", all indicate an attempt on Focillon's part to integrate the formalist and the vitalist traditions. Focillon's spaces express the requirements of manifold movements and human acts in terms of their exertion. In this way, architecture is not just the creation of a space (Schmarsow) or the result of both forming and informal movements (Wölfflin), but above all it is the creation of an "inversion of space". This paper advances the hypothesis that, by virtue of the "inversion of space", the Bergsonian concept of *l'étendue* is brought into play. The concept of the "inversion of space" allows Focillon to integrate the various requirements of human acts, types of spatial forms, but, above all, to understand architecture as an autonomous space, a new space and a possible space, extending the creation of a utilized (or functional) space. This way of understanding of architecture brings Focillon closer to László Moholy-Nagy's conception.

**Keywords:** life, matter, form and space, architecture

## RÉSUMÉ

### **Les concepts d'espace et d'architecture dans « La vie des formes » de Henri Focillon**

Notre exposé est consacré aux concepts d'espace et d'architecture dans *La vie des formes* de Henri Focillon. Focillon utilise dans ce texte plusieurs concepts de l'espace et ne se limite pas aux deux concepts restés les plus célèbres, à savoir l'espace-limite et l'espace-milieu, que l'on comprenait dans la perspective formaliste comme polarités. Les autres concepts comme par exemple l'espace réel, l'espace vital, l'espace de l'art, tout comme l'espace de l'esprit et le concept d'étendue provenant de Bergson indiquent que Focillon tente de relier les traditions formaliste et vitaliste. Les espaces sont le résultat des prétentions de divers mouvements et d'activités humaines en vue de la possibilité d'être appliquées. C'est ainsi que l'architecture n'est pas seulement une création de l'espace (Schmarsow) ou bien le résultat de mouvements formatifs et informels (Wölfflin), mais surtout la création de « l'envers de l'espace ». Nous formulons l'hypothèse que c'est justement à travers cette expression qu'entre en jeu le concept bergsonien d'étendue. Ce dernier permet à Focillon de relier diverses prétentions des activités, différents types d'espaces-formes, mais surtout de comprendre l'architecture non seulement comme la formation de l'espace d'utilité, mais d'un espace propre, nouveau, possible. Cette conception rapproche Focillon des représentations de l'époque, comme celles de László Moholy-Nagy.

**Mos clés :** la vie, la matière, la forme et l'espace, l'architecture



# Trhlina a nesoulad: Focillonovo pojetí vztahu mezi uměním a prostředím<sup>1</sup>

Miloš Ševčík —

Fakulta filozofická, Západočeská univerzita v Plzni

sevcik@kfi.zcu.cz

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

milos.sevcik@ff.cuni.cz

## 1.

Když ve svém pojednání *Život forem* (1934) dochází Henri Focillon k vyjádření obecných charakteristik umění, konfrontuje toto vyústění vlastních úvah o umění s pojetím umění, které nacházíme u Hypollita Taina.<sup>2</sup> S ohledem na zdůrazňovaný dynamismus proměnlivosti života forem v umění se Focillon kriticky vyjadřuje k Tainově myšlence, že „rasa, prostředí a okamžik“ určují povahu uměleckého díla, tedy že tyto faktory „vyvolávají a řídí“ umělecké dílo.<sup>3</sup>

Směrování Focillonových úvah ukazuje, že můžeme hovořit přinejmenším o dvou důvodech k odmítnutí Tainovy jednoduché a příkré teze. Na jedné straně je zapotřebí upozornit na to, že umělci nezřídka vytvářejí prostředí, ke kterému náleží. Dá se říci, že umělec přinejmenším „přispívá k vytvoření společenského prostředí“.<sup>4</sup> Focillon však dokonce konstatuje, že život forem vytváří „jednotné a souvislé prostředí lidského života“, ve kterém člověk „jedná a dýchá“.<sup>5</sup> Život forem zasahuje do prostředí lidského života takovým způsobem, že v jistém smyslu „vytváří krajiny, světlo a lidskost“, tvrdí Fo-

---

1 Studie vznikla za podpory Grantového systému Západočeské univerzity v Plzni v rámci projektu č. SGS-2018-013.

2 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*. 10<sup>e</sup> édition. Paris, Presses universitaires de France 2013, s. 84–94. Existující překlad uvedeného Focillonova pojednání do češtiny (Focillon, H., *Život tvarů*. Přel. V. Urbanová. Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936) zde neužíváme, protože ho považujeme za z jazykového hlediska poměrně zastaralý a z hlediska obsahového v některých pasážích za poněkud nespolehlivý.

3 Taine, H., *Dějiny anglické literatury*. Úvod. In: *týž, Studie o dějinách a umění*. Přel. V. Mikeš. Praha. Odeon 1978, s. 91–99.

4 Focillon, H., *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, c.d., s. 103.

5 Tamtéž, s. 24.

cillon.<sup>6</sup> Umělec si „vybral prostředí, přeměňuje a vytváří je, dává mu obecnou a lidskou podobu.“<sup>7</sup> Například architektura vytváří „nové podmínky“ pro „historický život“, pro život společenský i pro život mravní, je „tvůrkyní nepředvídatelných prostředí“, dokonce se dá říci, že „vynalézá svět“.<sup>8</sup> Tuto Focillonovu charakteristiku architektury však můžeme vztáhnout na jakékoli umění. Toto odhalení „převrací“ vztahy mezi „termíny obecně přijímaného tvrzení“,<sup>9</sup> konstatuje Focillon se zřejmou narážkou na Tainovu koncepci vztahu mezi prostředím a uměním.

Na straně druhé je však zapotřebí připomenout, že i rasa a prostředí jsou „hodnoty ve vlastním smyslu historické“. Proměnlivost se jednoznačně týká prostředí společenského, v jeho „nestejně činnosti“, ale i prostředí geografického s jeho pozvolnými proměnami. Prostředí vždy „žije v čase“.<sup>10</sup> Rasa se však také vyvíjí, podléhá „nepravdělnostem, proměnám, výměnám“.<sup>11</sup> Focillon tedy naprosto jednoznačně odmítá pojetí, v němž jsou rasa a prostředí pojímány jako alespoň dočasně nehybné, jako trvajících po alespoň určitou dobu ve svém vymezeném charakteru. Poukazuje na to, že „rasa a prostředí neexistují mimo čas“, rasa a prostředí jsou „prožívány a přetvářeny čas“.<sup>12</sup> Představa stabilní podoby prostředí či rasy je „mytologií“, konstatuje Focillon.<sup>13</sup> Tainovo pojetí uměleckého díla jako výsledku „sbíhavosti“<sup>14</sup> determinujících faktorů – tedy rasy, prostředí a okamžiku,<sup>15</sup> nebo povahových a fyzických rysů člověka<sup>16</sup> – je díky podrobnějšímu pohledu na to, co by mělo toto determinující působení nést, popřeno. „Krajnosti tainovského determinismu“ je zapotřebí odmítnout, domnívá se Focillon.<sup>17</sup> Krajnosti Tainových úvah však jednoznačně neurčují podstatu jeho pojetí. Právě proměnlivost rasy a prostředí je totiž samotným předpokladem Tainových úvah o jejich působení na umělecká díla. Přesto však zůstává jejich neustálá proměnlivost, na kterou se odvolává Focillon, v Tainových úvahách skryta či potlačena. Nicméně, naznačuje Focillon, se tato dynamická proměnlivost v Tainových úvahách jistým způsobem odráží, a to konkrétně v termínu „okamžik“, kterým Taine označuje aktuální stav společenského prostředí, jenž se v uměleckém

6 Tamtéž, s. 94.

7 Tamtéž, s. 93.

8 Tamtéž, s. 92.

9 Tamtéž, s. 94.

10 Tamtéž, s. 94–95.

11 Tamtéž.

12 Tamtéž, s. 94.

13 Tamtéž, s. 85.

14 Tamtéž.

15 Taine, H. Dějiny anglické literatury. Úvod, c.d., s. 98–99.

16 Tamtéž. Srov. Taine, H., O ideálu v umění. In: Týž, „Studie o dějinách umění, c.d., s. 210–211.

17 Focillon, H., *Hokousaï*. Paris, Librairie Félix Alcan 1914, s. 42.

díle odráží. Okamžik, doplňuje Focillon, však nemá jednoduše povahu libovolného časového bodu, jenž vzniká v postupném vývoji prostředí, protože historická „následnost“ není „čistou následností“. Ve vývoji či životě historie nejsou vytvářeny výhradně „body přímky“, ale také „zduřeniny, uzly“,<sup>18</sup> to znamená – vzhledem k ostatnímu vývoji prostředí – zvláštní či charakteristické okamžiky tohoto prostředí, a tedy také okamžiky zvláště vhodné k zápisu do uměleckého díla. Okamžik se z tohoto hlediska jeví jako „místo setkání různých“ úrovní přítomnosti, tedy úrovní rasy, prostředí a našeho duchovního života realizovaného v umělecké tvorbě.

Focillon však okamžitě zpochybňuje bezvýhradnou platnost pojetí, ve kterém umělecké dílo plní roli toho, co je zvláště vhodné k „zachycování, zobrazování“, či snad dokonce k „vyvolávání“ okamžiku.<sup>19</sup> Tvrzení, že umělecká díla představují řadu úspěšných předvedení okamžiků, že jsou prostředkem představení celé stupnice „historických aktualit“, je představa sice „lákavá“, ale „povrchní“.<sup>20</sup> Přestože v některých případech nemůžeme takovou roli umělců a jejich výtvorů popřít, rasa, prostředí a okamžik nejsou vždy příznivý „duchovnímu rodu“ umělců. „Duchovní okamžik našeho života“, který je vyvolán aktuálním stavem uměleckého vývoje, se nemusí nezbytně shodovat s „historickou nutností“, s aktuálním stavem rasy a prostředí, tedy s okamžikem historickým. Stav formálního života se neshoduje nezbytně se stavem společenského života. Umělecké dílo je zasazeno do času, kterým je historie, je „neseno“ historií, historie ho však neurčuje v jeho „principu a formách“.<sup>21</sup> Focillon nicméně poukazuje na to, že mezi uměním a prostředím dochází ke vzájemným ovlivněním, která způsobují zrychlení vývoje. Tyto zásahy označuje jako „události“.

Událost je „účinná náhlost“ (*une brusquerie efficace*). Tato náhlost může být buď „relativní“, jestliže vychází z „dotyku a kontrastu“ dvou „nestejných vývojů“, nebo „absolutní“, jestliže je součástí „jediného vývoje“.<sup>22</sup> Událost může být buď „formální“, nebo „historická“. Nebo zároveň formální i historická. Rozhodně však událost nedefinuje jen přítomnost některé z „novátorských či revolučních“ vlastností.<sup>23</sup> Focillon přičítá události působivost, tedy realizaci výrazné proměny určitého vývoje, ať už formálního, či historického, případně formálního i historického. Takovou formální a zároveň historickou událostí se v některých případech může stát umělecké dílo.

18 Focillon, H., *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, c.d., s. 95.

19 Tamtéž.

20 Tamtéž.

21 Tamtéž.

22 Tamtéž, s. 97.

23 Tamtéž.



Focillon konstatuje, že umělecké dílo vytváří „formální prostředí“, které zasahuje do „určení lidského prostředí“ a formuje „duchovní rodiny“ umělců. Tyto rodiny však mají „historickou a psychologickou“ skutečnost, stejně jako rodiny „jazykové a etnické“. Jako takové „je umělecké dílo událostí, to znamená strukturou a určením času“.<sup>24</sup> Toto formální prostředí, tyto duchovní rodiny umělců a tyto události, které jsou vyvolané životem forem – tedy uměním –, v takovém případě působí na „život forem i na život historický“.<sup>25</sup> Focillon ostatně poznamenává, že ve vztahu k imaginárním světům vznikajícím v životě forem je umělec „geometrem a mechanikem, fyzikem a chemikem, psychologem a historikem“. Možnost zásahu těchto světů, ve kterých se rozvíjí formální život, do historického života tedy zůstává otevřená.

Vzhledem k Focillonovu pojetí okamžiku však rozhodně nemůžeme vyloučit ani působení opačné, tedy událost směřující z historického života do života forem. Focillon upozorňuje, že toto působení prostředí na umění je patrné zejména v případě architektury. Architektura je už v „prvotních formách“, kterými prochází, „připoutána k zemi, podrobena jistému příkazu a určitému programu“.<sup>26</sup> Takovému připoutání či podrobení může podléhat jakékoli umění.

## 2.

Na komplikovanost vzájemného působení řádu formálního vývoje a řádu vývoje historického, upozorňuje Focillon opakovaně. Umělecké dílo se jeví jako „absolutno, a zároveň náleží k systému složitých vztahů“.<sup>27</sup> Je výsledkem nezávislé činnosti, je „svrchovaným a svobodným snem“, a zároveň se do něho sbíhají „síly civilizace“. Je „univerzálním svědectvím“ a zároveň je „individuální, místní a zvláštní“.<sup>28</sup> Přestože slouží ke znázornění historie a samotného člověka a světa, je zároveň tvůrcem člověka a světa, je uvedením řádu do samotné lidské historie.<sup>29</sup> Duchovní rodiny umělců a vytvořená formální prostředí spolupracují prostřednictvím událostí s „okamžiky vývoje civilizace, s přírodním a společenským prostředím, s lidskými rasami“.<sup>30</sup> Focillonovo popírání Tainovy koncepce tedy rozhodně nemá vést k tvrzení o izolovanosti uměleckého díla od prostředí. Tato izolovanost je výhradně „provizorní“ perspektivou po-

---

24 Tamtéž.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž, s. 91.

27 Tamtéž, s. 3.

28 Tamtéž, s. 4.

29 Tamtéž, s. 3–4.

30 Tamtéž, s. 97.

hledu, kterým je zkoumáno především dílo samotné.<sup>31</sup> Je to provizorní perspektiva zkoumání díla beze vztahu k tomu, co k němu náleží jako prostředí, do kterého je zasazeno či kterému v určitém ohledu odpovídá.<sup>32</sup>

Focillon však také konstatuje, že mnohost faktorů ve vztazích řádu historického a řádu uměleckého „se staví na odpor“ přísnému determinismu a „rozděluje ho na nesčetné akce a reakce“. Můžeme tedy odpor vůči „přísnosti determinismu“ ve vztahu mezi uměním a společenským či přírodním prostředím vykládat jako prostou nepočitatelnost vzájemných akcí a reakcí ve vztazích obou řádů? Determinismus takového typu by se podobal individuálnímu determinismu vědomí s jeho bezprostředními danostmi, to znamená individuálnímu určování, které není determinovatelné zvnějšku, to znamená, že je svobodné. My se však domníváme, že Focillon nepřistupuje k problematice determinismu ve vztahu mezi prostředím a uměním z hlediska tohoto Bergsonova způsobu řešení otázky svobody.<sup>33</sup> V této souvislosti je zapotřebí si především povšimnout Focillonova vyjádření, že mnohonásobnost vztahů mezi prostředím a uměním působí na všech stranách „trhlina a nesoulady“. Právě tyto trhliny a nesoulady mezi historickým životem a životem formálním umožňují, že v „imaginárních světech“ postupuje život forem „hrou metamorfóz“ od „své nutnosti neustále ke své svobodě“.

Když Focillon hovoří o vztazích vývoje formálního života a vývoje života historického, poznamenává, že v těchto vztazích se dá vytušit „jakási pohyblivá struktura času“, do které vstupují „rozdílné řády vztahů“, a to ve vztahu k „odlišnosti pohybu“.<sup>34</sup> Přestože tato vyjádření připomínají rysy Bergsonovy koncepce různých úrovní vědomí,<sup>35</sup> případně jeho koncepci vztahu mezi vě-

31 Tamtéž, s. 4.

32 Přes svou pozoruhodnou pronikavost se studie Andreiho Molotia nezabývá Focillonovým pojetím vztahů mezi uměním a prostředím v jejich oboustrannosti. (Srov. Moilotiu, A., Focillon's Bergsonian Rhetoric and the Possibility of Deconstruction. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, 2000, Issue 3: Time and the Work; [cit. 10. 5. 2018]. Dostupné na: [www:http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/molotiu.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/molotiu.htm)) My se však domníváme, že je to nezbytné, a to i vzhledem k tomu, že samu povahu prostředí je nakonec nezbytné pojímat jako formální.

33 Bergson poukazuje na to, že svobodné jednání není ve skutečnosti „volbou“ či „oscilací“ mezi „abstraktně“ rozlišenými možnostmi, tedy možnostmi určenými ve vztahu k jednotnému životu vědomí zvnějšku za pomocí rozumu, ale že „prýští z celé naší bytosti“, že „směřuje ke ztotožnění s fundamentálním já“. Srov. Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Presses Universitaires de France 1997, s. 124–134. Existující překlad tohoto Bergsonova pojednání do češtiny (Bergson, H., *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Přel. B. Jakovenko. Praha, Filosofie 1994) nevyužíváme, protože ho považujeme za v jazykového hlediska poměrně zastaralý a z hlediska obsahového v řadě pasáží za nespolehlivý.

34 Focillon, H., *Vie des formes, suivi de Eloge de la main*, c.d., s. 97.

35 Bergson hovoří o rozdílu a vztahu mezi já „povrchním“, tedy já „roztříštěném analýzou“ a poté „zpevněném v homogenním prostoru“, a „vnitřním“, „fundamentálním“ já, případně o vztahu

domím a hmotou,<sup>36</sup> nejsou s Bergsonovými úvahami nakonec shodná. Vývojové řady historického života a života formálního charakterizuje z Focillonova hlediska zřejmě samostatnost – a to přesto že do sebe navzájem zasahují v událostech. Jejich odlišnost se nedá redukovat na pouhou různost napětí, či různost rychlosti, kterou můžeme sledovat mezi rytmem hmotné skutečnosti a rytmem vědomí.<sup>37</sup>

Vzhledem k vzájemné nezávislosti vývoje života forem a vývoje historie se dá Focillonovo pojetí vztahů různých pohyblivostí či řádů v pohyblivé struktuře času porovnat spíše s úvahami Deleuze a Guattariho. Máme tu na mysli zejména tematizaci rozdílu a zároveň nezbytného vztahu pohybů teritorializace, deteritorializace a reteritorializace, se kterou se u Deleuze a Guattariho setkáváme, když chtějí zdůraznit fakt, že prostředí je uspořádáno jedině ve vztahu k rozkladnému pohybu, jehož výsledkem je postižitelné uspořádání.<sup>38</sup> Focillonovo uvažování o rozdílu mezi časem „monumentálním“, segmentovaným, rozděleným přehledně na historická období, a časem „fluidním“, tedy „plastickým trváním“, odráží nejen formulace Bergsonovy,<sup>39</sup> ale zároveň jistým způsobem předjímá i pojetí rozdílu „pulzovaného“ a „nepulzovaného“ času u Deleuze a Guattariho. Obdobně jako Deleuze a Guattari upozorňuje také Focillon na skutečnost neměřitelného času, tedy času nepodléhajícího vnějším, obecným souřadnicím, času, ve kterém jsou určující výhradně „pomalosti a rychlosti“ pohybu.

Focillon to zmiňuje v různých souvislostech. Například když poukazuje na „přemíru měření“, kterou musíme připustit s ohledem na „komplexnost“ uměleckých generací konfrontujících navzájem „všechny lidské věky“, na skutečnost „více či méně“ dlouhých století a vzájemného „prostupování“ různých uměleckých období. Focillon zdůrazňuje, že povaha „každého děje se řídí vlastním tempem“. V životě forem jsou „přežitky a anticipace, formy pomalé a opožděné a formy odvážené a rychlé“. Čas se v životě forem odehrává „hned v krátkých a hned v dlouhých vlnách“, přičemž úlohou chronologie není „dokazovat neměnnost a isochronii“ těchto pohybů, ale změřit rozdíl ve „vlnové délce“.

---

a rozdílu „parazitního“ já a já „fundamentálního“. Srov. Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, c.d., s. 93–96, 124–126.

36 Bergson, H., *Hmota a paměť. Esej o vztahu těla k duchu*. Přel. A. Beguivin. Praha, OIKOYMENH 2003, s. 151–155.

37 Tamtéž, s. 154–155.

38 Deleuze, G. – Guattari, F., *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*. Přel. M. Caruccio Caporale. Praha, Hermann & synové 2010, s. 372–373, 402–403.

39 Bergson hovoří o reálném čase, o trvání jako o „konfuzním, nekonečně pohyblivém“, jako o „splývání“ elementů vědomí. Srov. Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, c.d., s. 95–97.

Focillon však také připomíná souvislost – a to souvislost epizodickou či momentální – života historického a života formálního, když konstatuje, že zpomalování či zrychlování pohybů formálního života, tedy rozdíl ve vlnové délce těchto pohybů, je určován „vnitřními požadavky i vnějšími kontakty“. I tady však Focillon potvrzuje i opačný vliv, tedy událost – či spíš možnost události – směřující z života forem do života historického. Umění se samo vyvíjí a zároveň se účastní dějin, „protože je činností, působí v sobě i mimo sebe“.<sup>40</sup>

Vzhledem ke všem výše uvedeným Focillonovým úvahám se dá říci, že trhlny a nesoulady mezi podmínkami jako historickým životem a uměním jako životem forem nejsou iluzivní, nepředstavují něco, co se podrobným rozbořem musí ukázat jako neskutečné vzhledem k zapuštění uměleckého díla do složitosti těchto podmínek, do složitosti rozmanitých aspektů rasy, prostředí a momentu, tedy vzhledem k jakémusi prosáknutí uměleckého díla prostředím, případně prostředím uměním. Dá se však také říci, že tyto trhlny a nesoulady neznamenají v konfrontacích vývoje umění a vývoje dějin jednoduše potvrzení rozdílu, kterým je podmíněna vzájemná nezávislost obou těchto vývojų. Znamenají na druhé straně i otevření možnosti vzájemného působení či ovlivňování mezi uměním a dějinami.

Jaký je však přesněji status těchto trhlin a nesouladů mezi vývojem historickým a formálním, jestliže zároveň nezamezují kontaktu mezi oběma těmito vývoji? Domníváme se, že odpověď na tuto otázku je naznačena už ve výše uvedeném Focillonově pojetí rozdílu mezi měřitelným či isomorfním trváním na straně jedné a plastickým či fluidním trváním na straně druhé. Vzhledem k tomu se však jeví jako potřebné poněkud podrobněji popsat povahu samotného formálního života.

### 3.

Na existenci trhlin a nesouladů mezi historickým životem – který je tvořen rasovým podkladem a přírodními či společenskými podmínkami, společně s příslušným momentem a případně i určitým příkazem nebo programem – a životem forem poukazují pozoruhodným způsobem také poznámky, v nichž se Focillon vymezuje vůči názoru, že umění je znakem, který odkazuje k určitému, od sebe odlišnému „smyslu“, že umění je „obrazem“, v němž je zahrnuta „představa předmětu“ (*la représentation de l'objet*).<sup>41</sup> Focillon v těchto poznámkách zdůrazňuje, že umělecké dílo není znakem, ve

40 Focillon, H., *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, c.d., s. 94.

41 Tamtéž, s. 6.

smyslu zachycení nějakého významu nebo předmětu, a není ani formou, ve smyslu korelátu jistého, už daného „smyslu“ (*un sens*)<sup>42</sup> či „obsahu“ (*le fond*).<sup>43</sup>

Jestliže forma „symbolizuje“, rozhodně je její význam „formální“, nikoli obsahový, tedy takový, který se k ní nepřipojuje „náhodně“ či zvnějšku, ale proměňuje se s jejími proměnami.<sup>44</sup> K obsahově danému významu formy se tedy přidává nový význam, a to v podobě různých přijetí obsahového významu neboli podstaty. Focillon říká, že se „symbolika“ přidává k sémantice, že tato symbolika může „ztuhnout“, může „se ustálit“ do podoby „nové sémantiky“.<sup>45</sup> Sémantika je tedy v takovém smyslu výtvorem symboliky. A Focillon navíc dodává, že libovolná materie naplňující formální kadlub se ve skutečnosti „podřizuje“ formální „křivce“, která jí vtiskuje „nečekaný význam“.

K náhodnému uchopení podstaty formou, tedy řekněme k uchopení podstaty jako něčeho vůči formě vnějšího, se samotnou formou přidávají způsoby „přijetí“ této podstaty, a tyto způsoby jsou „neurčité a proměnlivé“.<sup>46</sup> Je také zapotřebí připomenout, že oblastí existence „estetické hodnoty“ je právě tato rovina proměny, kterou podstupuje znak ztrácející označovaný přidělený či vnější význam. A je to právě tato rovina, na které se znak stal formou, kterou je označován „nový význam“, význam závislý na samotném „sdužování a rozkládání“ forem.<sup>47</sup> Jestliže je tedy sama forma znakem, rozhodně není označením něčeho vnějšího, něčeho, co by mělo na formě nezávislou existenci. Jestliže je forma znakem, vyplývá to, co označuje, z ní samé. Zatímco znak, který odkazuje k vnějšmu, vůči sobě nezávislému smyslu, „označuje“, forma „se označuje“,<sup>48</sup> říká Focillon. A dodává i to, že forma je „obklopena ozvěnou“.<sup>49</sup>

Teze, podle níž význam, který je nesen formou jako zvláštním znakem, vzniká jedině v samotných formálních vztazích, tedy v „ozvěnách“ mezi formami, velice připomíná náhled, který o jazyku důrazně hovoří jako o výhradně „diferenčním a formálním“ způsobu vymežování identity jeho elementů, a to jak ve smyslu označujícího, tak označovaného.<sup>50</sup> Znak je v takovémto náhledu, se kterým vystoupil Jacques Derrida, součástí nekonečné hry diferencí, to znamená hry, kterou nemůže prostoupit k jakémukoli přítomnému obsahu, aniž bychom si něco nenalhávali, aniž bychom se neskrývali před

42 Tamtéž.

43 Tamtéž, s. 7.

44 Tamtéž.

45 Tamtéž, s. 6.

46 Tamtéž, s. 7.

47 Tamtéž, s. 9.

48 Tamtéž, s. 6.

49 Tamtéž.

50 Derrida, J., *Sémiologie a gramatologie*. In: *týž, Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*. Přel. a sest. M. Petříček. Bratislava, Archa 1993, s. 32.

„úzkostí“,<sup>51</sup> se kterou je vymezení takovouto hrou spojeno. Ve studii „Diferance“ (1968) Derrida konstatuje, že „významové elementy fungují nikoli díky kompaktním jádrům, ale díky síti opozit“,<sup>52</sup> kterou jsou tyto významové elementy „navzájem odlišeny“ a „uvedeny do vzájemných vztahů“. Uvedený „princip diferencie je podmínkou značení“, týká se označujícího i označovaného. Označovaný není díky tomu „nikdy přítomný sám o sobě“, není nikdy daný v „přítomnosti dostačující sobě samé a pouze k sobě samé odkazující“.<sup>53</sup> Každý smysl označovaný označujícím, tedy každý pojem „je vepsán do řetězce či systému, v jejichž rámci odkazuje systematickou hrou diferencí mimo sebe k jiným pojmům systému“.<sup>54</sup> Domníváme se, že Focillonem zmiňovaná ozvěna sebeoznačující formy, tedy formy nesoucí formální význam, má velice blízko k odkazování v řetězci či systému, o kterém hovoří Derrida jako o „diferanci“. V obou případech, tedy jak v případě pohybu, kterým je hra diferenciací, tak i v případě formálního přerodu, kterým je hra metamorfóz, je zapotřebí zdůraznit jejich neredukovatelnost na jakoukoli podobu dané přítomnosti či definitivní vymežitelnosti.

Při definici významu, který vplývá z formálních vztahů, Focillon poukazuje na to, že jakmile znak označující určitý obsah nabývá „vysloveně formální hodnotu“ (*une valeur formelle éminente*), působí tato hodnota na samotný znak, kterým je označován určitý obsah – může ho „svést z cesty“ (*dévier*), může ho „navést na novou cestu“. V takovém případě se forma dále vyvíjí v „obrazném“, je definicí prostoru, ale zároveň je náznakem dalšího formálního rozvoje. Forma zbařená určitého označovaného obsahu, tedy obsahového obsahu, je jakousi „trhlinou“ do „neurčité oblasti“, ve které už nejsou ani „obsahy“, ani „myšlenky“, ve které je však „množství obrazů mířících ke zrození“.<sup>55</sup> Tato trhlina nepochybně směřuje do oblasti svobody uměleckého tvoření, to znamená tvoření formálního. V této oblasti není možné vymezit identity ve smyslu uchopitelného obsahu, či významu ve smyslu zřetelné myšlenky, nachází se tu ale naopak množství rodících se a proměňujících se významů, obrazů či významů přecházejících do sebe navzájem, protože formální proměna je neustálá.

Život forem je životem z toho důvodu, že se nezastavuje, je životem, protože se vyvíjí. V přítomnosti nemá život forem zastávku – i přítomnost je ve skutečnosti proměnou i jednotlivé dílo je něco, co se proměňuje, a zastávku

51 Derrida, J., Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku. In: *týž, Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, c.d., s. 178.

52 Derrida, J., Diferance. In: *týž, Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, c.d., s. 154.

53 Tamtéž, s. 155.

54 Tamtéž.

55 Focillon, H., *La vie des formes suivi par Éloge de la main*, c.d., s. 6.

v takovémto životě představuje okamžik až jako „minulý“,<sup>56</sup> odsunutý z aktuality. Přítomnost je něco, co se rodí ze změny a co rodí změnu. Přítomnost života forem je „obnovováním“,<sup>57</sup> připomíná Focillon.<sup>58</sup>

Toto pojetí nepochybně odráží Bergsonovy názory na proměnu přítomnosti „bezprostředně daného vědomí“, kterou je kvalitativní proměna souhrnu duševních elementů. Bergson předpokládá, že přestože tato proměna je evidentní, nedá se popsat z hlediska navzájem vymežitelných elementů, předpokládá, že přestože je tato proměna proměnou heterogenních elementů, nejsou tyto heterogenní elementy rozlišitelné.<sup>59</sup> Domníváme se, že Focillon hovoří o životě forem ve velice obdobném smyslu, když říká, že život forem je neurčitou oblastí rodících se obrazů, kterými není označován svět, že život forem se rozvíjí jako myšlení, ke kterému se nevážou popsatelné či zřetelné myšlenky, a že označování, kterým život forem je, se nevztahuje na identifikovatelné významy či obsahy. Život forem je množstvím rodících se obrazů, obrazů dozrívajících a vystávajících ve vzájemné interakci, ve vzájemném ovlivňování, obohacování a pronikání.

Na rozdíl od Bergsona však zároveň musíme v případě Focillonova života forem zdůraznit i postup, kterým se obrazy navzájem oddělují, rozvětvují se a opětovně spojují „ve variacích“, v „průpletech formální myšlenky“ podřízené „hře symetrií“ a „alternací“.<sup>60</sup> Ve hře „metamorfóz“ život forem „splétá, rozplétá, rozkládá a skládá“ obrazy a „skládá jejich labyrint“.<sup>61</sup> I s jednoduchou formou je spojena „bouřlivost“ „víru a vlnění“.<sup>62</sup>

Tato oblast neustálého přerodu je trhlinou oddělena od oblasti identifikovatelných podmínek, předmětů, obsahů či významů. Zároveň však trhlinka zasahuje i do oblasti vymežitelných podmínek jako by – řečeno s Deleuzem a Guattarim – do „roviny organizace“ zasahovala „rovina kompozice“, jako by do „roviny vývoje“ zasahovala „rovina stávání se“.<sup>63</sup> Deleuze a Guattari v této souvislosti poukazují na to, že „linie úniku“, kterými se stávání se realizuje, nejenom „rozkládají“ předměty identifikované v souřadnicovém systému, ale zároveň se i souřadnicový systém, kterým jsou předměty identifikovány,<sup>64</sup>

56 Tamtéž, s. 10.

57 Tamtéž.

58 Andrei Molotiu mimořádně podnětným způsobem vyzdvihuje blízkost Focillonova pojetí indeterminace formálního života, tedy života uměleckého vývoje, Bergsonovy koncepce trvání a tvořivého vývoje a Derridových úvah o smyslu dekonstrukce. Molotiu, A., Focillon's Bergsonian Rhetoric and the Possibility of Deconstruction, c.d.

59 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, c.d., s. 75–77.

60 Tamtéž, s. 12.

61 Tamtéž, s. 11.

62 Tamtéž.

63 Deleuze, J. – Guattari, F., *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*, c.d., s. 298–300.

64 Tamtéž, s. 331–335.

neustále pokouší linie úniku „uzavřít“, „zastavit“ pohyby stávání se.<sup>65</sup> Vztah obou naprosto odlišných rovin je tedy vztahem dvou „abstraktních pólů“<sup>66</sup> a ve skutečnosti se přechod od jedné k druhé, či od druhé k první realizuje po „neznatelných krůčcích“.<sup>67</sup> Neboli: teritoriem jako systémem vždy prochází síla deteritorializace a naopak deteritorializující pohyby jsou vždy zpracovávány systémem. Domníváme se, že k obdobné myšlenke vzájemného zasahování ve vztahu dvou odlišných, a přesto spojených typů skutečnosti – na jedné straně identifikovatelného prostředí a na straně druhé neurčité oblasti formálního přerodu – směřuje i Focillonovo uvažování.

Domníváme se však, že Focillonova myšlenka možnosti vzájemných zásahů, tedy událostí mezi uměním a prostředím vychází z předpokladu, že život forem i život dějin sdílají určitý charakter, tedy z předpokladu, že mezi uměním a prostředím je principiální soulad. Mohl by ostatně neustále obnovovaný a obnovující se život forem skutečně působit na podmínky, prostředí, nebo myšlení monolitického, neproměnného charakteru? Nesklouzly by nezbytně bytostně proměnlivé podněty života forem zcela nezbytně po takovém monolitickém charakteru jednotlivých období života dějin? Už výše jsme ostatně poukázali na Focillonova vyjádření, ve kterých je zdůrazněno, že společenské prostředí, doba, rasa i geografické podmínky také procházejí proměnami. Tyto poznámky ukazují, že prostředí, myšlení a program jsou jen zdánlivě monolitické, jen domněle nehybné či setrvalé. To, že se charakter prostředí principiálně shoduje s charakterem umění v jeho proměnlivosti, Focillon opakovaně konstatuje. O národu můžeme uvažovat jako o „uměleckém díle“, protože se neustále „vymýšlí a vytváří“.<sup>68</sup> Kultura není odrazem skutečnosti, ale „postupným dobýváním a obnovováním“, je vytvářena postupnými tahy a dotyky jako dílo malíře.<sup>69</sup>

Život forem je tedy schopen zasahovat do podmínek společenských, do geografického prostředí a rasy, či do doby, myšlenky nebo programu z toho důvodu, že tyto domněle nehybné položky mají samy charakter vývoje či života. Jako by se tedy rovina organizace, kterou můžeme v prostředí rozeznat, dokázala přihlásit jako rovina konzistence, jako by umožňovala navázání vztahu s pohyby dění směřujícími z oblasti umění. A to aniž by prostředí definitivně ztratilo možnost projevit svou organizaci. Jako by se teritorium prostředí dokázalo rozevřít do roviny stávání se, jako by teritorium dokázalo uvolnit síly deteritorializace, kterými jsou prolétající se rozvětvová-

---

65 Tamtéž, s. 304.

66 Tamtéž.

67 Tamtéž, s. 303.

68 Focillon, H., *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, c.d., s. 88.

69 Tamtéž.



ní formálního života, a zároveň je na sebe navázat. A to aniž by prostředí definitivně zabránilo pohybu vlastní reteritorializace. Ukazuje se tedy, že mezi prostředím a uměním je realizovatelná obousměrná výměna v podobě událostí, kterou umožňuje jejich formální charakter, tedy to, že v obou oblastech nejsou k dispozici definitivní, stabilně vymezené obsahy, myšlenky či programy.

#### 4.

Dá se tedy říci, že „trhlina a nesoulad“ mezi skutečným světem a světem imaginárním nezamezuje šíření pohybu, kterým forma označuje sebe sama, neboli pohybu, kterým se forma ozvěnovitě odráží v jiných formách. Trhlina a nesoulad se vlastně jeví jako podoba vztahu mezi životem forem v imaginárním světě a životem forem ve světě skutečném, jako jejich souvislost, která je realizovaná nehledě na rozdíl jejich statusu. Jestliže však má formální proměnlivost takovouto univerzální povahu, jestliže je spojena nejenom s uměním, ale i s historickým prostředím, můžeme se ptát po specifčnosti těchto dvou oblastí formální proměnlivosti. Můžeme se tedy ptát po oblasti vytváření formálního významu, kterým je obsahový význam neustále popírán, protože přetvářen tím, že podléhá dění, trvání, stávání se či diferanci.

Co tedy znamená už několikrát zmiňované oddělení umění a dějin „trhlinou a nesouladem“ mezi, jestliže toto oddělení neznemožňuje navázání vzájemných vztahů těchto dvou oblastí? Domníváme se, že trhlina a nesoulad představují především předpoklad vyvstání události. Focillon konstatuje, že událost může vyplývat z toho, že forma je „přenesena z prostředí pomalého do prostředí rychlého, či naopak“.<sup>70</sup> Můžeme se tedy domnívat, že takovým způsobem – tedy přenosem mezi odlišně dynamickými vývoji – je zapotřebí pochopit přenosy formy mezi uměním a dějinami?

Ze zaměření Focillonových úvah se dá především odvodit, že imaginární svět je, ve srovnání se světem skutečným, schopen ukazovat formální proměnlivost obvykle mnohem přesvědčivějším způsobem. Můžeme samozřejmě předpokládat, že tato přesvědčivost je obecně zapříčiněna vysokou dynamičností formální proměnlivosti v imaginárních světech a naopak relativní pomalostí této proměnlivosti ve světech či prostředích skutečných. To dokládá například Focillonovo pojetí události jako „urychlení okamžiku“,<sup>71</sup> ke kterému dochází při kontaktu mezi uměním a vkusem. Toto urychlení na sebe bere podobu dvou typů události. V obou těchto typech přitom umělecká díla

70 Tamtéž, s. 97.

71 Tamtéž, s. 106.

„určují vkus, hluboce ho poznamenávají“.<sup>72</sup> Dosažené vyjádření okamžiku vkusu, „souhlas s okamžikem“ nebo „spíš jeho stvoření“, je „někdy bezprostřední a spontánní, někdy pomalé, nejasné, obtížné“.<sup>73</sup> V prvním případě umělecké dílo „vyhlašuje okamžitě a mocným způsobem určitou nutnou aktualitu“, která hledala sama sebe v dosavadních slabých pohybech, v druhém případě získává umělecké dílo „svou vlastní aktualitu“ a předbíhá „moment vkusu“.<sup>74</sup> V obou případech však formální vývoj převyšuje rychlost „historie vkusu“, tedy vývoj toho jeho momentu, ve kterém se „věrným způsobem odrážejí společenské složky“. V obou případech však událost znamená „roztržku“<sup>75</sup> vznikající ze zásahu rychlejšího vývoje do vývoje pomalejšího.

Náhled, který zdůrazňuje, že skutečnost formální proměnlivosti je uměním podána názornějším způsobem díky tomu, že rychlost vývoje formálního života převyšuje rychlost života historického, je však nepochybně okamžitě vystaven řadě protipříkladů, které dokládají opačný poměr dynamik obou vývojų. Z tohoto důvodu směřuje Focillonovo uvažování ve skutečnosti spíše k poukazu na to, že při pohledu na dějiny i na prostředí našeho života směřujeme k nadměrnému zdůrazňování významu měření, to znamená k „isochronnímu pojetí“ času.<sup>76</sup> Dokonce se „nesmírně bráníme“ tomu, abychom se isochronního pojetí času zřekli, protože máme tendenci metrickou hodnotu považovat za „organickou autoritu“, za osobnost.<sup>77</sup> „Značky“, které používáme k dělení času v životě – například „den, měsíc, rok“ – a které umožňují rozdělení času na uzavřené segmenty, se uplatňují i v pohledu na dějiny.<sup>78</sup>

„Technika“ pohledu na dějiny je „odrazem tohoto přirozeného uspořádání“ pocházejícího z „prostředí“ našeho života.<sup>79</sup> Jednotlivé segmenty mají v rámci takového pohledu charakter osob, bytostí, vyznačují se „vlastní barvou, tvářností a siluetou“.<sup>80</sup> Je to pohled „monumentální“, v němž dochází k rozvržení času „do stálých chronologických prostředí“. Takový pohled na čas v životě – a posléze i v dějinách – není „sice úplně neoprávněný“, je však „kolektivní smyšlenkou“.<sup>81</sup> Focillon v této souvislosti poznamenává, že jeho vlastní uvažování není příkladem této „mystiky“ a že postačuje prostý „po-

---

72 Tamtéž.

73 Tamtéž.

74 Tamtéž.

75 Tamtéž, s. 96.

76 Tamtéž, s. 82.

77 Tamtéž.

78 Tamtéž.

79 Tamtéž.

80 Tamtéž.

81 Tamtéž, s. 82–83.

hled“ na to, jaká díla do těchto domnělých segmentů náleží, abychom si tuto mystičnost obvyklého pohledu „uvědomili“.<sup>82</sup>

Přestože je uvedené zdůrazňování isochronního pojetí času v životě i v historii nepochybně významně podporováno relativně nízkou dynamikou proměn v této oblasti, a to v porovnání s dynamikou vývoje v oblasti umělecké, rozhodně není rozdíl mezi isochronním a fluidním trváním totožný s rozdílem mezi rychlostmi. Událost odehrávající se mezi prostředím a uměním bychom tedy měli pochopit jako zásah jednoho formálního vývoje do druhého formálního vývoje, přičemž však takový zásah na sebe obvykle bere podobu jakési výměny mezi siluetami a proměnlivostí, či mezi tvářností a hrou metamorfóz. Specifická podoba této výměny vyvstává v situaci, kdy na sebe formální vývoj prostředí bere tvářnost, která je odvozená od – pochopitelného, či dokonce přirozeného – isochronního pohledu na trvání. Je však zároveň zapotřebí upozornit na fakt, že tomuto isochronnímu pohledu na trvání se podrobuje – i když v porovnání s prostředím méně obvykle – i vývoj samotného umění. Focillon v této souvislosti konstatuje, že také umění může podlehnout „muzejnímu“ času „rozdělenému na sály a vitríny“,<sup>83</sup> tedy monumentálnímu pojetí času, ve kterém se dílo proměňuje na doklad povahy příslušné generace, doby, národa, prostředí nebo okamžiku.

## SUMMARY

### **Rift and Disharmony: Focillon's Conception of Relation between Art and Environment**

The study focuses on Focillon's conception of event, above all as one of an effective intervention in the contact between the development of art as a life-form and the development of the environment in the broad sense. The study points to Focillon's assumption that mutual interventions between art and the environment cannot be described as determinations. The development of art, along with the development of the environment may be described as a formal transformation, as part of the forms of life. The study indicates, however, that, from this point of view, the question arises as to the difference between artistic development and social development, that is, the question of the status of the "rift and disharmony", about which Focillon speaks in connection with the relation between art and environment. The study offers a solu-

82 Tamtéž, s. 83.

83 Tamtéž.

tion to the question in stressing the difference between an isochronic and a fluid conception of time. The study wishes to bring out the innovativeness of Focillon's thought, especially the closeness of this thought to the considerations of some post-structuralist authors.

**Keywords:** event, moment, art, form, history, environment, différence, Henri Bergson, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari

## RÉSUMÉ

### **La fissure et la dissonance : La conception du rapport entre l'art et le milieu chez Focillon**

L'étude se consacre à la conception de l'événement chez Focillon, conçu essentiellement comme intervention effective dans le contact entre l'évolution de l'art comme vie des formes et l'évolution du milieu au sens large du terme. Notre étude souligne le fait que le présupposé de Focillon que les interventions mutuelles de l'art et du milieu ne peuvent être décrites comme une détermination. L'évolution de l'art, tout comme l'évolution du milieu peuvent être décrites comme transformation formelle, comme faisant partie de la vie des formes. Cependant, l'étude indique que de ce point de vue se pose la question de la différence entre l'évolution artistique et l'évolution sociale, et donc la question du statut de « la fissure et de la dissonance » que mentionne Focillon à propos du rapport entre l'art et le milieu. Nous proposons une solution à cette question en mettant l'accent sur la différence entre les conceptions isochrone et fluide du temps. Nous voulons souligner le caractère novateur de la pensée de Focillon et sa proximité avec les considérations de certains auteurs poststructuralistes.

**Mots clés :** événement, instant, art, forme, histoire, milieu, différence, Henri Bergson, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari



# Chvála ruky<sup>1</sup>

Henri Focillon —

Pouštím se do této chvály ruky, jako bych plnil povinnost vůči příteli. Ve chvíli, v níž začínám psát, se moje vlastní ruce dovolávají mého ducha a strhávají ho s sebou. Jsou tu, neúnavní přátelé, kteří mi po tolik roků poskytují službu, jedna, když pevně přidržuje papír, druhá, když spěšně zaplňuje prázdnou stránku drobnými tmavými čilými znaky. S jejich pomocí udržuje člověk kontakt se strohostí myšlení. Uvolňují jeho masu. Ukládají mu formu, obrys a – v samotném aktu psaní – styl.

Ruce jsou takřka živými bytostmi. Jsou to sluhové? Možná. Ale obdařeni energickým a svobodným duchem. A také zvláštní fyziognomií, jsou to tváře bez očí a hlasu, které ale vidí i mluví. Někteří slepci dosahují postupně takové jemnosti hmatu, že jsou schopni dotekem rozeznávat tvary na hracích kartách v infinitezimální tenkosti jejich zobrazení. Ale i ti, kteří vidí, potřebují své ruce k tomu, aby viděli, k tomu, aby vnímání zjevu doplnili dotekem a uchopením. Schopnosti rukou jsou zapsané v jejich obrysu a kresbě. Štíhlé

1 Přeloženo z francouzského originálu: Focillon, H., *Éloge de la main*. Angoulême, Éditions Marguerite Waknine 2015. Translation © Miloš Ševčík – Karolína Jiráková. Pozn. red.

Focillonův esej „Éloge de la main“ byl poprvé publikován v roce 1939 jako doplněk druhého vydání Focillonova monografického pojednání *La vie des formes* (Focillon, H., *La vie des formes. Édition nouvelle, suivie de l'Éloge de la main*. Paris, Alcan-PUF 1939). V prvním vydání tohoto pojednání (Focillon, H., *La vie des formes*. Paris, Ernest Leroux 1934) zmíněný esej obsažen nebyl, a nebyl tedy ani součástí českého překladu, který vycházel právě z prvního vydání (Focillon, H., *Život tvarů*. Přel. V. Urbanová. Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936). Od roku 1939 je „Éloge de la main“ standardní součástí všech vydání *La Vie des formes*. V roce 2015 však byl esej „Éloge de la main“ publikován i samostatně knižně (Focillon, H., *Éloge de la main*. Angoulême, Éditions Marguerite Waknine 2015).

Práce na českém překladu byla zahájena v rámci semináře k předmětu „Umění v kulturním kontextu 2“ pod vedením Miloše Ševčíka a Karolíny Jirákové na Katedře filozofie Filozofické fakulty Západočeské univerzity v Plzni v zimním semestru akademického roku 2017/2018. Později byl zmíněnými vyučujícími text překladu přepracován a doplněn. Překlad vznikl za podpory Grantového systému Západočeské univerzity v Plzni v rámci projektu č. SGS-2018-013. Pozn. překladatelů.

ruce, zkušené v rozboru; dlouhé a pohyblivé prsty myslitele; věštecké ruce koupající se ve fluidu; spirituální ruce, jejichž nečinnost má půvab a svébytný charakter; jemné ruce. Fyziognomie, kterou se mistři kdysi vytrvale zabývali, by mohla být obohacena rozbořením ruky. Lidskou tvář tvoří především orgány vnímání. Ruka je činností: bere, tvoří a občas bychom řekli, že myslí. Když odpočívá, není nástrojem bez duše, zapomenutým na stole nebo visícím podél těla. Rozjímá v ní zvyk, instinkt a vůle k činu a není zapotřebí dlouhého výcviku k tomu, abychom odhadli gesto, které se chystá udělat.

Velcí umělci věnovali studiu rukou mimořádnou pozornost. Ti, kteří ruka-  
ma žijí více než ostatní, pocítili jejich mocnou sílu. Rembrandt nám je uká-  
zal ve vši různosti naladění, typů, stáří a podmínek: ruka svědka na velkém  
*Vzkříšení Lazara*, rozevřená ohromením, plná stínu, vztyčená proti světlu;  
ruka profesora Tulpa, dělníka a vzdělance, která v lékařských svorkách drží  
svazek tepen na *Lekci anatomie*; Rembrandtova ruka při kreslení; úžasná  
ruka svatého Matouše, která píše evangelium diktované andělem; ruce ochr-  
nutého starce ze *Stozlatkového tisku*, zdvojené velkými prostými palčáky, za-  
věšenými na jeho opasku. Je pravda, že někteří mistři malovali ruce s nepro-  
měnnou manýrou. Ta je důležitou antropologickou pomůckou při kritickém  
třídění. Ale kolik náčrtů prozrazuje analýzu jednotlivého, starost o něj! Tyto  
ruce intenzivně žijí samy o sobě.

Co dává ruce takovou výsadu? Proč k nám tento němý a slepý orgán tak  
přesvědčivě promlouvá? Je to tím, že je, tak jako vyšší formy života, jedním  
z orgánů nejosobitějších a nejdiferencovanějších. Jemně ukotvené zápěstí  
je vyztuženo mnoha malými kostmi. Pět kostěných větví, každá s vlastním  
systémem nervů a vazů běžícím pod kůží, se dále rozvíjí jakoby z jednoho  
proudu tak, aby vzniklo pět samostatných prstů. Každý z nich, tvořený tře-  
mi klouby, disponuje vlastním nadáním i vlastním duchem. Vyklenutá plani-  
na, brázděná žilami a tepnami, zaoblená na okrajích, spojuje zápěstí s prsty,  
jejichž skrytou strukturu přejímá. Její spodní strana pak tvoří nádobu. Ve  
svém aktivním životě je ruka schopná se napnout a zpevnit, stejně jako se do-  
káže vytvarovat podle předmětu. Taková práce zanechává v dlani své stopy.  
V ní se dají číst ne-li lineární symboly věcí minulých a budoucích, pak přinej-  
ménším stopy a jakoby vymazané vzpomínky našeho života, a snad také ja-  
kési vzdálenější dědictví. Zblízka je dlaň zvláštní krajinou, s vrchy, s ústřední  
proláklinou, s úzkými říčními údolními, která jsou hned zvrátněná vzájemnými  
srážkami, zřetězením a proplétáním, a hned zase čistá a jemná jako pís-  
mo. O každém z tvarů můžeme snít. Nevím, zda člověk, který se k nim obrací,  
může vyřešit nějakou záhadu, ale líbí se mi, že nad svým hrdým služebníkem  
rozjímá s takovou úctou.

Pohledte, jak svobodně ruce žijí, beze vztahu k funkci, bez zátěže tajem-  
ství. V klidu, s prsty lehce ohnutými, jako by se poddávaly jakémusi snu, nebo

v elegantní prudkosti čistých, neužitečných gest, když vypadají, jako by do vzduchu bezdůvodně kreslily nesčetné možnosti, když si spolu hrají a připravují se na to, že snad brzy účinně zasáhnou. Ačkoliv mohou ve světle svíce napodobovat siluety a chování zvířat tím, že vrhají stín na zeď, mnohem krásnější jsou, když nic nenapodobují. Občas, když jsou ponechány svobodě, zatímco duch pracuje, se bezděčně pohybují. Z jistého podnětu pohnou vzduchem, natáhnou šlachy a křupnou klouby, nebo se pevně sevrou, aby utvořily kompaktní blok, skutečnou skálu z kostí. Stane se i to, že jeden po druhém pozvednut a poté spuštěn vytvářejí prsty jako mrštní tanečníci ve vynalézavých rytmech celé kytice figur.

Ruce nejsou párem trpně identických dvojčat. Jedna od druhé se neliší ani jako mladší dítě od staršího nebo jako dvě různě nadané dívky, jedna zběhlá ve všech dovednostech, druhá ponechaná jednotvárnosti dřiny. Vůbec nevěřím ve zvláštní důstojnost té pravé. Pokud je zbavena levé, ustupuje do nesnadné a bezmála neplodné samoty. Levá – která neprávem znamená špatnou stránku života, zlořečenou část prostoru, v níž není vhodné se setkat se smrtí, nepřitelem nebo poslem – se může vycvičit ke všem povinnostem, které vykovává pravá. Ustrojená stejně jako ta druhá má levá i stejné schopnosti, kterých se zřídka, aby té druhé pomohla. Svírá snad méně zdatně kmen stromu či topůrko sekery? Uchopuje snad protivníkův trup menší silou? Nemá váhu, když udeří? A není to snad ona, která tvoří tóny na houslích, když svírá struny, zatímco pravá jen smyčcem rozeznívá melodii? Jaké štěstí, že nemáme obě ruce pravé! Jak by jinak byly rozděleny rozmanité úkoly? Levá nás spojuje se ctihodnou minulostí člověka, s dobou, kdy nebyl dost zručný a zdaleka nebyl schopen udělat všechno, co chce, jak se říká lidově, „vlastníma rukama“. Kdyby tomu bylo jinak, byli bychom zaplaveni hrozivým přebytkem virtuozity. Jistě bychom posunuli hranice žonglérského umění až po nejzazší mez – a patrně nic víc.

Tak jak je utvořen, neslouží pár rukou pouze záměrům člověka, ale také mu je pomáhal vytvořit, upřesnit a dát jim tvar a podobu. Člověk ruku vytvořil, čímž míním, že ji postupně vyvázal ze zvířecího světa, osvobodil ji ze staré a přirozené podřízenosti. Ale ruka také vytvořila člověka. Dovolila mu takový styk se světem, jaký mu nemohly poskytnout jiné jeho orgány a části těla. Vztyčená ve větru, rozepjatá a odloučená jako větev, podněcuje ho k zachycování toho, co plyne. Zmnožuje povrchy, které jsou nesmírně citlivé, pokud se jedná o poznatky o vzduchu a poznatky o vodě. Pollaiolo, mistr, u nějž s velkým půvabem pod tenkou vrstvou humanismu přetrvává neurčitý a divoký smysl pro mystérium bajky, namaloval krásnou Dafné zasaženou duchem proměn ve chvíli, kdy ji Apollón už téměř dostihl. Její ruce se staly větvemi, na jejichž koncích povívá olistěnými ratolestmi vánek. Zdá se mi, že vidím dávného člověka, který vdechuje svět rukama a napíná prsty, aby



z nich vytvořil síť k zachycení nepostižitelného. „Mé ruce,“ řekl kentaur, „se dotýkaly skal, vod, nesčíslných rostlin a nejjemnějších stop vzduchu, neboť je zvedám v bezhvězdných a tichých nocích, aby překvapily vánky a vyloudily z nich znamení, jež mi věštila...“<sup>2</sup> Kentaur a Dafné, oblíbenci bohů, neměli během svých proměn ani ve chvílích, kdy se neměnili, jiné zbraně než ty, které patří našemu rodu, k tomu, aby „zažili“ vesmír, zakusili ho, a to i v jeho průsvitných proudech, které nic neváží a nejsou okem viditelné.

Avšak toho, co má povahu mrtvé tíhy, nebo hřejivého tepu života, toho, co má kůru, slupku, kožešinu, anebo i kamene – ať už je otesáván údery, ohlazen prouděním vody nebo zůstává jeho povrch netknutý – se může ruka chopit. Na to vše se zaměřuje zkušenost, kterou ani zrak, ani mysl nemohou přinést samy. Uchopení světa vyžaduje jistý druh hmatového citu. Pohled po univerzu klouže. Ruka ví, že předmět je obýván tíží, že je ohlazený nebo hrbolatý, že není spojený s hloubkou nebe či země, s nimiž jako by tvořil celek. Činnost ruky definuje prázdnotu prostoru a plnost věcí, které ho zabírají. Povrch, objem, hustota a hmotnost nejsou optické fenomény. Člověk je poznal nejprve mezi prsty a v jamce dlaně. Prostor neměří očima, ale rukou a krokem. Dotyk naplňuje přírodu tajupnými silami. Bez něho by příroda zůstala podobná roztomilým, jemným, plochým, přeludným krajinkám *camery obscury*.

A tak gesta rozšířila znalosti lidí o rozmanitost dotyků a kontur, jejichž vynalézavou sílu nám zakryla staletí zvyku. Bez rukou neexistuje geometrie, protože potřebujeme přímé čáry a kruhy, abychom mohli uvažovat o vlastnostech prostoru. Nebylo nejprve zapotřebí „pohrát si“ s pravidelnými formami ve vzduchu nebo v písku, aby pak člověk rozeznal jehlany, kužely a spirály v mušlích a krystalech? Ruka ukazovala očím proměnlivost čísla v jeho zvětšování a zmenšování tím, že ohýbala prsty. Po dlouhou dobu nemělo umění počítat žádnou jinou formu. Právě tímto způsobem prodali Izmaelité Josefa faraonovým sluhům, jak to ukazuje románská freska ze Saint-Savin, na níž jsou ruce velmi výmluvné. Právě podle jejich vzoru byl vytvořen jazyk, který byl zpočátku prožíván celým tělem a vyjadřován v tanci. V jeho každodenním užívání poskytovala gesta ruky jazyku nadšení, přispívala k jeho zřetelnosti, k rozlišení jeho elementů a k jejich vydělení z nesmírného zvukového synkretismu, rytmizovala ho a zabarvovala jemnou intonací. Z této mimiky jazyka, z této výměny mezi hlasem a rukama zbývá něco v tom, čemu se dříve říkalo řečnický výkon. Fyziologické rozlišování určilo orgány a funkce, které už navzájem téměř nespolupracují. Mluvíme ústy, mlčíme rukama.

2 Henri Focillon tu cituje básnickou skladbu *Kentaur (Le Centaure; 1834)*, jejímž autorem je Maurice de Guérin. De Guérin, M., *Kentaur a Bakchantka*. Přel. J. Votrubová. Praha, Člun 1913, s. 13–14. Pozn. překladatelů.

A v některých zemích je dokonce nevhodné vyjadřovat se současně hlasem i gesty. V jiných byla tato poetická dvouhra naopak zachována ve vší živosti. I když jsou jeho účinky poněkud vulgární, odhaluje toto zdvojení přesně situaci dávného člověka, vzpomínku na jeho úsilí vynalézt nový způsob vyjadřování. Není zapotřebí vybírat si mezi dvěma formullemi, nad nimiž Faust váhal: na počátku bylo Slovo; na počátku byl Čin. Čin a Slovo, ruce a hlas jsou totiž odedávna spojeny.

Právě tvorba konkrétního univerza, odlišného od přírody, je však královský dar lidskému rodu. Zvíře bez rukou, dokonce i takové, které patří k největším úspěchům evoluce, tvoří jednotvárně a zůstává na prahu umění. Nedokáže vytvořit magický ani neúčelný svět. Tancem lásky může vyjadřovat cosi jako náboženství svého vlastního druhu nebo naznačovat něco jako pohřební rituály, nemůže však být „okouzleno“ silou obrazů a nemůže dát vzniknout nezajímavým formám. Ale co pták? Jeho nádherná píseň je pouhá arabeska, podle níž skládáme svou vlastní symfonii, stejně jako to děláme s šepotem vln a větru. Snad zmatený sen o kráse víří ve skvěle zkrásleném zvířeti, snad si je matně vědomo nádhery, do níž je oděno. Snad určité souzvuky, které neodhalíme a které nemají jméno, určují jakousi vyšší harmonii v magnetickém poli instinktů. Tyto vlny našim smyslům unikají, ale nic nebrání domněnce, že jejich souhra zřetelně a pronikavě rezonuje u hmyzu a ptáků. Tato hudba se skrývá v nevýslovném. Dokonce i nejpřekvapivější výkony bobrů, mravenců a včel nám ukazují omezení kultur, v nichž jsou používány jen packy, tykadla a čelisti. Ale člověk do svých rukou bere odřezky světa a je schopný z nich vytvořit svět jiný, který je pouze jeho.

Jakmile se odhodlá zasáhnout do přírodního řádu, kterému je podřízen, když do jednoduše přírody zarazí rydlo či břit, který ji rozčleňuje a dává jí formu, nese v sobě tato jednoduchá činnost celý jeho budoucí vývoj. Obyvatel skalního úkrytu, který osekává pazourek drobnými pečlivými úhozy a vyrábí jehly z kostí, mne ohromuje víc než důmyslný konstruktér strojů. Už v něm nepůsobí neznámé síly, uplatňuje vlastní. Dřív, i ve skrytu nejhlubší jeskyně, zůstával na povrchu věcí. I když lámal obratle zvířete nebo větve stromu, nepronicl do nich, neměl do nich přístup. Nástroj sám o sobě není o nic méně pozoruhodný než účel, ke kterému je určen a který představuje jeho jedinou hodnotu a výsledek. Je tu, oddělený od zbytku univerza, jako něco dosud neznámého. I když může být okraj mušle stejně ostrý jako kamenný nůž, není nůž něčím, co bylo náhodou sebráno na pláži. Dá se říci, že je to výtvar nového boha a prodloužení jeho rukou. Mezi rukou a nástrojem vzniká přátelství, které nemá konce. Ruka předává nástroji své živé teplo a neustále ho utváří. Nový nástroj není „hotový“, je zapotřebí, aby se mezi ním a prsty, které ho drží, ustavila shoda, jež se zrodila z postupného ovládnutí, ze snadných i komplikovaných gest, ze vzájemného návyku, a dokonce

i z určitého opotřebení. Netečný nástroj se tedy stává něčím, co žije. Žádná látka tomuto účelu neslouží lépe než dřevo vyrůstající v lese, které – i když je mrzačeno a opracováváno tak, aby odpovídalo lidskému umu – si i v nové podobě zachovává přizpůsobivost a ohebnost. Říká se dokonce, že se tvrdý kámen či železo, jestliže se jich člověk dlouho dotýká a dlouho s nimi zachází, rozehřívají, a proto i podvolují. Tak se na pravou míru uvádí zákon série, směřující ke stejnému a uplatňující se v oblasti nástrojů od nejstarších dob, protože trvalost způsobů zpracování umožňovala široký rozsah vzájemných směn. Kontakt a užívání polidštily necitelný předmět a ze série získaly něco více či méně jedinečného. Kdo nežil s „lidmi ruky“, přehlíží sílu těchto skrytých vztahů, konkrétní výsledky tohoto přátelství, v němž se uplatňuje náklonnost, úcta, každodenní společenství práce, instinkt a hrdost vlastnění a – v nejvyšších sférách – potřeba experimentovat. Nevím, nejsem si příliš jistý, zda existuje nějaký předěl mezi rukodělným řádem a řádem mechanickým. Nástroj na konci ruky však člověku neodporuje, není jako železný hák upevněný na pahýl. Mezi člověka a nástroj vstupuje bůh v pěti osobách, který prochází měřítkem všech velikostí, ať už je to ruka zedníka při stavbě katedrály nebo ruka malíře rukopisů.

Zatímco na jedné straně představuje umělec snad nejpokročilejší druh člověka, na straně druhé je pokračováním člověka prehistorického. Svět je pro něj svěží a nový, zkoumá ho, těší se z něj smysly, které jsou vybroušenější než smysly civilizovaného člověka, zachovává si magický pocit neznámého, ale především poetiku a techniku ruky. Ať už je receptivní a vynalézavá moc ducha jakákoli, bez pomoci ruky směřuje pouze k vnitřnímu zmatku. Člověk, který sní, může vnímat vize neobvyklých krajin, dokonale krásných obličejů, ale nic by nedokázalo tyto představy bez podpory a podstaty ustálit, i paměť je zachytí jen stěží, jako vzpomínku na vzpomínku. Sen od skutečnosti odlišuje to, že snící člověk nemůže vytvořit umění, jeho ruce dřímou. Umění se dělá rukama. Jsou nástrojem tvoření, ale především orgánem poznání. Jak jsem ukázal, platí to pro každého člověka, pro umělce tím více, a sice zvláštním způsobem. To proto, že znovu zažívá všechny primitivní zkušenosti, jako kentaur, zkouší prameny a poryvy. Zatímco my vztah k trpnosti přijímáme, on ho vyhledává a zakouší. Spokojíme se s tisíciletou zkušeností, s automatickou a možná všední znalostí ukrytou v nás. On ji přivede ke svobodě, obnoví ji, začíná totiž od začátku. Nedělá tedy totéž co dítě? Víceméně ano. Člověk však tuto zkušenost nechává ustát, a protože je „vytvořen“, přestává se tvořit. Umělec prodlužuje privilegium zvidavosti, která patří k dětství, daleko za hranice tohoto věku. Dotýká se, hmatá, odhaduje váhu, měří prostor, modeluje fluidnost vzduchu, aby v ní předznačil formu. Hladí kůru všech věcí a z jazyka hmatu komponuje jazyk zraku – teplý tón, chladný tón, těžký tón, dutý tón, pevnou čáru, měkkou linii. Avšak slovník jazyka je méně

bohatý než dojmy ruky a k tomu, abychom je přeložili v celém jejich množství, rozmanitosti a hojnosti, je třeba více než jednoho jazyka. Musíme určitým způsobem rozšířit pojetí taktilní hodnoty, tak jak je formuloval Bernard Berenson. Není tomu tak, že by jen zajišťovala živou iluzi plasticity a objemu tím, že nás vyzývá k napnutí našich svalů, abychom vnitřním pohybem napodobili pohyb namalovaný, se vším, co prozrazuje ze své podstaty, tíže a síly. Je na počátku samotného tvoření. Adam byl uhněten z hlíny, jako socha. V románské ikonografii bůh nefouká na zeměkouli, aby ji vrhl do éteru, dá ji na své místo tak, že ji přenese. A je to úžasná ruka Rodinova, která pro to, aby představila dílo šesti dnů, nechá z kamenného bloku vytrysknout síly chaosu, jež se v něm skrývají. Co vyjadřuje pověst o Amfiónovi, který zpěvem své lry pohnul kameny, aby se samy daly do pohybu a vytvořily hradby Théb? Bezpochyby nic jiného než lehkost práce, jež je rytmizována hudbou, ale vykonávána lidmi, kteří si pomáhají rukama jako veslaři na galéře, jejichž záběry určovala a rytmizovala melodie flétny. Známe dokonce jméno dělníka, který svou lopotu přijal. Byl to Zéthos, bratr hráče na lyru. O Zéthovi se už vůbec nemluví. Možná přijde čas, kdy bude stačit jedna melodická věta, aby se zrodily květiny, krajiny. Budou však stálejší než snové obrazy, když budou odloženy v prázdnotě bez objemu, jakoby na plátně snu? Amfiónův mýtus, který se zrodil v zemi kameníků opracovávajících mramor a slévačů bronzu, by mne zmátl, kdybych si nevzpomněl na to, že Théby nikdy nevynikaly velkým sochařstvím. Možná je to náhradní mýtus, útěcha nalezená hudebníkem. Ale my, dřevorubci, modeláři, zedníci, malíři tvaru člověka a tvaru země, zůstaneme přáteli noblesní tíhy. To, co s ní jako soupeř zápasí, není hlas, není zpěv, je to ruka.

A nestanovuje kromě toho ruka také počet, není sama počtem, nástrojem počítání a mistrem rytmu? Především se ruka dotýká univerza, cítí ho, drží a přeměňuje. Ruka tvoří úžasné dobrodružství hmoty. Nestačí jí, že se chopí toho, co existuje, je také potřeba, aby pracovala na tom, co neexistuje, aby přidala k říši přírodní říši novou. Po dlouhou dobu se spokojila s tím, že vztyčovala neohlazené kmeny stromů – i s kůrou, která je jejich ozdobou –, aby nesly střechy domů a chrámů. Po dlouhé roky kupila nebo zvedala neopracované kameny, aby připomínaly mrtvé a vzdávaly čest bohům. Tím, že používala rostlinných štáv k tomu, aby zdůraznila monotonii předmětu, zase uctívala dary země. Ale ode dne, kdy vysvlékla strom z jeho sukovitého pláště, aby odhalila tělo stromu, leštila jeho povrch, dokud se nestal hladkým a dokonalým, objevila ruka pokožku, příjemnou na pohled a na dotek, a žíly, předurčené k tomu, aby zůstaly hluboko skryté, nabízely světlu záhadné kombinace. Když byly beztvaré masy mramoru pohřbené v chaosu hor zpracovány na bloky, desky a podobizny lidí, vypadaly, jako by změnily svou esenci a látku. Jako by forma, kterou získávají, tyto masy propracovala až k zákla-

du jejich slepého bytí, a to včetně jejich elementárních částic. To platí i pro nerosty extrahované z jejich rudy, legované jedny druhými, amalgamované, slévané, a to proto, aby se začlenily do řady kovů dosud neznámých složení. Stejně tak to platí pro jíl, vytvrzený v ohni a zářící v emailu, a také pro písek, sypký šerý prach, z něhož plamen extrahuje cosi jako ztuhlý vzduch. Umění začíná transmutací a pokračuje metamorfózou. Není slovníkem člověka, který hovoří k Bohu. Je neustálým obnovováním Tvoření. Je vynalézáním hmot a zároveň vynalézáním forem. Vytváří si svou fyziku a svou mineralogii. Noří ruce do ran věcí, aby jim dalo tvar, který se mu líbí. Je především řemeslníkem a alchymistou. Jako kovář dřev v kožené zástěře. Má zčernalé a rozedrané ruce, protože to, s čím zápasí, tíží a pálí. Mocné ruce předstihují člověka jak v síle, tak i obratnosti ducha.

Umělec, který vyřezává ze svého dřeva, kuje svůj kov, hněte svou hlinu, řeže svůj blok kamene, pro nás uchovává minulost člověka, dávného člověka, bez něhož bychom nebyli. Není podivuhodné, že mezi námi v mechanickém věku vidíme toho, kdo houževnatě přežívá od věku ruky? Staletí prošla kolem něho, aniž by změnila jeho vnitřní život, aniž by se zřekl starých způsobů, jak objevovat a vytvářet svět. Příroda je pro něj navždy zásobárnou tajemství a zázraků. Holýma rukama – těmi slabými zbraněmi – se tato tajemství a zázraky snaží ukrást, aby je zahrnul do své hry. Neustále tak začíná znovu – aniž by se to opakovalo či navracelo – cosi, co je odedávna: objev ohně, sekery, kola, hrncířského kruhu. V umělcově ateliéru jsou všude zaznamenány pokusy, zkušenosti a zbožštění ruky, staleté vzpomínky lidského rodu, který nezapomněl na výsadu ručního zpracování.

Není Gauguin příkladem těch starodávných bytostí, které se tyčí mezi námi, oblékají se jako my a mluví stejným jazykem? Když sledujeme život člověka, jehož jsem nedávno nazval peruánským měšťákem, objevíme odvážného a bystrého makléře, dochvilného, spokojeného, uzavřeného se svou dánskou ženou v pohodlném bytí, který pozoruje obrazy ostatních spíš s potěšením než se znepokojením. Poznenáhlou – snad na základě jedné z těch změn, které tryskají z hlubin a trhají povrch času – u něho roste nechuť k abstrakci peněz a číslic. Už mu nestačí vykreslovat si v mysli meandry rizika, spekulovat o burzovních křivkách, hrát si s prázdnou číslic. Potřebuje malovat, protože malba je jedním ze způsobů, jak znovu získat to věčné pradávno, zároveň vzdálené a naléhavé, které v něm přebývá a které mu uniká. Jako by pospíchal s odplatou za dlouhou zahálku v civilizaci, nepotřebuje jen malířství, ale každé dílo rukou, hrncířství, sochařství, textilní potisk. Osud ho skrze ruce táhne do divokých míst – do Bretaně, do Océánie, kde ještě spočívají nehybné usazeniny dávných staletí. Nespokojil se tam s malbou obrazů muže a ženy, rostlin a čtyř zivlů. Opatřil si šperky jako divoch, který si své vznešené tělo rád zdobí a nosí na sobě velkolepé výtvořiny svého umění. Na ostrovech,

kde hledal to nejdlehlější a největkovitější, vyřezával idoly do kmenů stromů, nikoli jako kopista etnografického braku, ale autentickým postupem ruky, která nachází ztracená tajemství. Postavil chatrč, celou vyřezávanou a plnou bohů. Materiály, které používal, od dřeva na pirogy až po hrubé plátno plné uzlíků, na něž maloval jakoby štávy stromů a hlínami bohatých tlumených odstínů, ho také spojovaly s minulostí a vtahovaly ho do zlatých stínů času, který neumírá. Tento muž vytříbených smyslů bojuje o onu citlivost právě proto, aby umění vrátil intenzitu, která byla dlouho utopena v tlumených tónech. A díky témuž pohybu se jeho pravá ruka vzdává obratnosti a učí se od levé ruky oné nevinnosti, která nikdy nepředbílá formu. Méně zkušená než druhá ruka, méně zdokonalená v automatické virtuozitě, přejíždí pomalu a s úctou po obrysech předmětů. Tak zaznívá poslední píseň původního člověka a dýchá posvátným kouzlem, ve kterém se mísí smyslové a duchovní.

Všichni však nejsou takoví. Každý se nepostaví na pláž s kamenným nástrojem nebo s božstvem z tvrdého dřeva v ruce. Gauguin je jak na začátku světa, tak i na konci civilizace. Ostatní zůstávají mezi námi, ačkoliv je ušlechtilý úkol činí plachými a uvěžňuje je, jako Degase, do samoty Paříže. Ale ať už se drží v ústraní nebo lační po lidské společnosti, jansenisté stejně jako rozkošníci, jsou to především bytosti vybavené rukama. Čistí duchové se tomu nikdy nepřestanou divit. Nejjemnější harmonie odhalují tajemství vzájemného vztahu představitivosti a smyslovosti. Tyto harmonie se však zformují, zapisují se do prostoru a zmocňují se nás díky rukám, které pracují s hmotou. Jejich otisk zůstává hluboký i tehdy, když práce, po způsobu Whistlera, zahazuje své stopy, aby posunula dílo do slavnostních sfér, a zbavuje ho všeho, co v něm poukazuje na přerývanost a horečnatost dřiny. „Dejte mi centimetr čtvereční malby,“ říkával Gustave Moreau, „a já poznám, zda malba pochází od skutečného malíře.“ I neklidnější a nehladší provedení prozrazuje dotyk, onen rozhodující kontakt mezi člověkem a předmětem, ono ovládnutí světa, o němž se domníváme, že ho vidíme – pomalu nebo zprudka – vznikat před našima očima. Dotyk je znakem, který nás neoklame, ať už v bronzu, jílu, v kameni, dřevě nebo v tvárné a fluidní textuře malby. Dokonce i u starých mistrů, kteří svůj materiál vyhladili jako achát, oživuje dotyk povrch v paradoxu nekonečně malého. A stoupenci Davida, kteří tvrdili, že diktují svou práci poslušným asistentům, nemohli svým služebníkům odejmout osobitost jejich rukou. Ta hladká pokožka, ty draperie z mramoru, ty chladné architektury, lapené v ledovém sevření doktrinárního idealismu, prozrazují pod svým prostým vzezřením rozmanitost. Umění, které by se těchto proměn zcela zbavilo, by zářilo nelidskostí. Kdo chce, ať si to vyzkouší.

Mladý malíř mi ukazuje malou, dobře komponovanou krajinku, která má, navzdory svému rozměru, určitou velkolepost. Říká mi: „Ruka se tu nijak neprojevuje, že ano?“ Usoudil jsem, že má zálibu v neměnných věcech pod

věčným nebem, v nekonečnu času, a nechuť k „manýře“, k excesům ruky v barokních hříčkách, v hmatatelných okrasách, ve stříkání barevných past. Rozumím jeho přísnému přání vytrátit se, skromně se vrhnout do propasti hloubavé moudrosti, asketické prostoty. Obdivuji toto strohé mládí, toto francouzské sebezapření. Už není zapotřebí zakoušet zalíbení, znásobovat potěšení pohledu, je nutné se zatvrdit, být vytrvalý a mluvit mocným jazykem srozumitelnosti. Nicméně ruka se přece jen projevuje v úsilí, které vynakládá, aby tomuto cíli sloužila, ve své obezřetnosti a skromnosti. Spočívá na zemi, krouží kolem vrcholků stromů, nadlehčuje se na obloze. Umělcovo oko, které sledovalo formy věcí a vážilo hustotu, vykonává stejné gesto jako ruka. Tak tomu bylo na stěnách, na nichž se pokojně rozprostírají staré italské fresky. Stejně je tomu i v našich geometrických rekonstrukcích univerza, v oněch kompozicích bez předmětů, kde se kombinují rozložené předměty. Někdy, jakoby nedopatřením a navzdory její služební roli, zesílí moc ruky natolik, že se stane základním tónem působícím na naši citlivost, a odměnou nám je, že se ve velkolepé vyprahlosti pouště setkáme s člověkem. Uvědomíme-li si, že kvalita tónu nebo odstínu nezáleží pouze na způsobu, jakým jsou vytvořeny, ale také na tom, jak jsou předkládány, ozřejmí se nám všudypřítomnost Boha v jeho pěti osobách. Taková je budoucnost ruky až do doby, než se bude malovat pomocí stroje, pomocí trysek. Tehdy se docílí kruté strnulosti fotografie, kterou získává oko bez ruky a která uráží naši náklonnost, již se fotografie – zázrak světla, nehybný netvor – dovolává. Takové umění jako by bylo z jiné planety, na níž je hudba grafem zvuků a kde se výměna myšlenek odehrává beze slov, prostřednictvím vlnění. Dokonce i když fotografie zobrazuje dav lidí, zůstává obrazem samoty, neboť ruka do ní nikdy nezasahuje, aby v ní šířila teplo a fluidum lidského života.

Přejdeme k opačnému extrému a přemýšlejme o dílech, která ze všeho nejvíce dýchají životem a činy. Uvažujme o kresbách, které nám s využitím minimálních prostředků přinášejí radost z plnosti. Je v nich málo látky, více-méně nepostižitelné. Žádné vrstvení materiálu, barevných past nebo lazur, žádná z oněch bohatých možností malířské techniky, která by dala malbě lesk, hloubku a pohyb. Šmouha, kaňka na vyprahlém bílém listu stravovaná světlem, která si nelibuje v technických kouscích a nezdržuje se složitou alchymií. Jako by duch promlouval k duchu. A přesto je zde obsažena všechna ušlechtilá vážnost lidského bytí, všechna jeho impulzivní živost. Je zde magická síla ruky, kterou už nic nezastaví a nezdrží, ani když postupuje zvolna a pečlivě. K zapisování znaků používá ruka veškerých možných pomůcek, vytváří si podivné a odvážné nástroje, vypůjčuje si je z přírody – větvičku nebo ptačí pírkó. Hokusai bez ustání hledal nové rozmanité formy i různorodé novinky života a kreslil špičkou vejce nebo konečky svých prstů. Rozjímání nad jeho díly či díly jeho současníků se nelze nabažít. Bez váhání bych je nazval

*Deníkem lidské ruky.* Vidíme, jak se v nich ruka pohybuje s nervózní rychlostí, s překvapivou úsporností gest. Prudká stopa zanechaná na tomto jemném podkladu, na papíru vyrobeném z útržků hedvábí, který je na pohled tak křehký, a přesto téměř nezničitelný. Tečky, kaňky, důrazy a ony dlouhé roztržené tahy, které tak dobře zachycují zakřivení rostliny i těla. Prudké, drtivé tahy, z nichž se vynořují hloubky stínů. Přinášíjí nám krásy světa i něco, co není z tohoto světa, ale ze samotného člověka, kouzla ruky, kterým se nic nevyrovná. Ruka jako by svobodně poskakovala a těšila se ze své zručnosti. S neuvěřitelnou jistotou těží ze zdrojů prastaré nauky, ale využívá také to nepředvídatelné, co spadá mimo oblast ducha – náhodu.

Když jsem před mnoha lety studoval asijské malířství, zvažoval jsem sepsání eseje o náhodě, který bych ale bezpochyby nikdy nevytvořil. Starý příběh řeckého umělce, který v zoufalství hodil houbičku plnou barvy na hlavu namalovaného koně, jehož pot nebyl schopen správně zachytit, má hluboký význam. Nejenže nás učí, že navzdory nám samotným může být vše zachráněno ve chvíli, kdy se vše zdá ztracené, ale nutí nás také přemýšlet o možnostech ryzí náhody. Poukazuje na protiklad stojící vůči automatismu a mechanismu, protiklad, který není méně vzdálený dovednému postupu rozumu. V práci stroje, který vše opakuje a předurčuje, představuje náhoda náhlou negaci. V Hokusaiově ruce je náhoda neznámou formou života, setkáním temných sil a jasnovidných úmyslů. Zdá se, že někdy náhodu provokoval netrpělivým prstem, aby viděl, co se stane. To proto, že Hokusai pochází ze země, jejíž umělci trhliny v keramice nezakrývají podvodnými opravami, ale zlatým síťováním ještě zvýrazňují jejich elegantní průběh. Umělec s vděčností přijímá dar náhody a s úctou ho ukazuje. Je to dar boha, stejně jako náhoda skrytá v jeho ruce. Zmocňuje se ho rychle, aby z něho nechal vyvstat nějakému novému snu. Je eskamotérem (mám rád to staré slovo), který využívá vlastních chyb a přehmatů a odvíjí od nich triky; nikdy si nezíská větší přízeň, než když neohrabaně provádí obratné kousky. Přebytečný inkoust tekoucí rozmarně v tenkých černých potůčcích a vytvářející napříč čerstvým náčrtem hmyzí proměny, čára vychýlená trhnutím ruky, kapka vody, která rozmazává obrys – to všechno je vpád neočekávaného do světa, v němž neočekávané musí mít své místo a v němž se vše jen hrne ho přivítat. Je zapotřebí zachytit neočekávané v letu a vytěžit veškerou jeho skrytou sílu. Běda pomalému gestu a ztuhlým prstům! Bezděčná skvrna se svou tajemnou grimasou vstupuje do světa svobodné vůle. Je to meteor, kořen zkroutený časem, nelidská tvář. Klade rozhodující odstín tam, kde by chyběl a kde bychom ho nehledali.

A přesto jeden dozajista pravdivý příběh vypravuje, jak Hokusai zkoušel malovat, aniž by použil rukou. Říká se, že jednou, když stál před sógunem a před sebou měl na zemi rozvinutý svitek papíru, vytil na něj plechovku modré barvy, poté namočil kohoutovi pařáty v plechovce s červenou barvou



a nechal ho běžet přes svitek, na kterém pták zanechal své stopy. Všichni přítomní v nich rozeznali proud říčky Tatsuta, která odnáší javorové listy zarudlé podzimem. Úžasná kouzla, v nichž příroda sama pracuje na reprodukci přírody. Rozlitá modrá barva proudí do rozvětřujících se říček jako skutečné vlny a ptačí pařát, se svými sbíhajícími se články, se podobá struktuře listu. Kohoutí krok, který stěží něco váží, zanechává stopy nenapodobitelné síly a čistoty, jeho chůze ctí, avšak se všemi odstíny života, mezery oddělující křehké napadané listy odnášené rychlou vodou. Jaká ruka by byla schopna vyjádřit to, co je pravidelné i nepravidelné, náhodné i logické v tomto běhu téměř nehmotných, avšak nikoli neforemných věcí po hladině horské říčky? Ruka Hokusaie. Vzpomínky na zkušenost s různými způsoby evokace života, kterou jeho ruce postupně získaly, přiměly tohoto kouzelníka nakonec i k tomuto pokusu. Ruce jsou přítomné, aniž by se ukázaly, a třebaže se ničeho nedotýkají, všechno řídí.

Takové shody mezi náhodou, studiem a zručností často dosahují mistrů, kteří si udržují smysl pro nebezpečí a umění rozeznat neobvyklé i v tom, co má zcela běžné vzezření. Mnoho příkladů nám v tomto směru nabízí rod vizionářů. Zprvu můžeme věřit tomu, že se jich jejich vize zmocňují naráz, totálním způsobem, despoticky, že tyto vize – takové jaké jsou – přenášejí do jakéhokoli materiálu, rukou vedenou zevnitř, jako se to děje oněm spiritistickým umělcům, jejichž kresby jsou vzhůru nohama. Nic se však nebude jevit pochybnější, jestliže se zaměříme na jednoho z těchto vizionářů, na Victora Huga. Žádná mysl není bohatší na vnitřní podívanou, na jiskřivé kontrasty a slovní překvapení, jež vykreslují předmět s úchvatnou přesností. Člověk by uvěřil, jako tomu věřil on sám, že byl inspirovaný obdobně jako kouzelník, posledy netrpělivou přítomností směřující ke zjevnosti, přítomností hotovou a tvárnou, danou ve světě zároveň pevném i křečovitém. A přece náleží ke stejnému druhu jako muž s rukama, který je používá nikoli k tomu, aby činil zázrak uzdravení nebo aby chodil po vlnách, ale k tomu, aby působil na hmotu a děl na ní. Některé jeho podivuhodné romány v sobě nesou nesmírnou vášeň k hmotě, například *Dělníci moře*, z nichž spolu s poezií boje proti síle živlů dýchá nenasytná zvědavost, zkoumající utváření věcí, zacházení s nástroji, jejich původ a použití a jejich překvapivá archaická pojmenování. Je to kniha napsaná rukou námořníka, tesaře a kováře, rukou, která hrubě drží formu předmětu, jež utváří a kterým se nechává tvarovat. V tomto románu má vše svou váhu, dokonce i vlny a vítr. A je tomu tak proto, že se ona nevšední citlivost poměřuje s tvrdostí předmětů, se zlovolností netečnosti, která tak vyhovuje epepejím fluid, dramatům světla a která je vykresluje s takřka hmotnou silou. Je to tentýž muž, který si na Guernsey vyráběl nábytek a rámy, stavěl truhly, a když byl nespokojen se ztvárněním svých vizí ve verších, přeléval jejich přebytek do podivuhodných kreseb.

Můžeme se ptát, zda tato díla, která souvisejí s jakýmsi vnitřním konfliktem, nejsou také východiskem. Takový duch potřebuje cosi jako značky. Věštkyňe, která má předpovědět podobu budoucnosti, musí její prvotní rysy hledat ve skvrnách a meandrech, jež na dně šálku zanechala sedlina. Podle toho, jak náhoda určuje formu v příhodách látky, podle toho, jak ruka těžší z této pohromy, odhaluje duch svou cestu. Toto uspořádání chaotického světa těžší nepřekvapivější účinky z látek, které se málo hodí pro umění, a z nástrojů vyrobených narychlo, z odpadu, z odřezků, jejichž opotřebování či rozlomení poskytuje prostředky zvláštního rázu. Zlomené pero, které stříká, ztupený dřevěný hrot, zcuchaný štětec, všechny tyto nástroje pracují ve zmatených světech. Houbička uvolňuje mokré záblesky, stopy vodových barev, které prostor pokrývají hvězdami. Navzdory obvyklému náhledu tato alchymie nerozvíjí stereotypní podobu vnitřní vize: vizi naopak sama vytváří, dává jí tělo, rozšiřuje její perspektivy. Ruka není poslušnou služkou ducha, hledá a hloubá v jeho prospěch, zakouší všechna možná dobrodružství a zkouší štěstí.

Pohledme na to, co vizionáře, jako je Hugo, odlišuje od vizionáře, jako je Blake. Ten druhý je přece také velkým básníkem a člověkem ruky. Samou svou podstatou je dělník. Je to člověk námahy, *craftsman*, nebo spíš středověký umělec, který se náhle ocitl v Anglii věku strojů. Svě básně nesvěřuje tiskaři, kaligraficky je přepisuje a doplňuje rytinami, zdobí je kvítky jako dávný mistr iluminátor. O oslnivých vizích, které ho pronásledují, o své Bibli z doby kamenné, o něch ctihodných duchovních starožitnostech člověka většinou vypráví za pomoci hotové formy, za pomoci špatného stylu své doby: vidíme smutné atlety s pečlivě nakreslenými česčkami a poprsím, těžkopádné stroje, cosi strašného v podání Gavina Hamiltona a Davidova ateliéru. Jakási lidová úcta ke krásnému ideálu a aristokratickým způsobům kazí jeho hluboký idealismus. Tak pohlížíme na spiritualisty a sváteční malíře, kteří jsou plni úcty k nejobnošenějšímu akademismu. Je to ostatně přirozené: duše u nich zabíjí ducha a paralyzuje ruku.

Útočiště nacházíme u Rembrandta. Není jeho příběh příběhem postupného osvobození? Jeho ruka byla nejprve zajatkyň barokních ozdob, girland a příkras, později krásně provedené hladké malby. Nakonec však, když přichází podzim jeho života, získává ne snad nepodmíněnou svobodu nebo větší virtuozitu, ale odvalu, nezbytnou k novým dobrodružstvím. Dokáže zároveň uchopit tvar, odstín a světlo. Do denního světla živých přivádí věčné obyvatele světa stínů. Staletí shromažďuje do pomíjivého okamžiku. V obyčejných lidech odhaluje vznešenost jedinečného. Zbásňuje výjimečnost známých věcí a všedních šatů. Ze špíny a únavy chudoby získává báječné bohatství. Jak? Noří se do srdce hmoty, aby ji přinutila k proměnám. Někdo by řekl, že ji vypaluje v peci a že plamen, který po oněch kamenitých pláních běží, je

jednou spaluje a jindy barví do zlatova. To neznamená, že malíř jen stupňuje rozmary a hromadí pokusy. Odmítá zvláštnosti techniky, aby mohl odvážně pokračovat svou cestou. Ruka však je tu. Nepostupuje prostřednictvím zhyponotizovaných kroků. To, co nechává vyvstat, není ploché zjevení ve vzducho-prázdnu, je to substance, tělo, organizovaná struktura.

Jaký důkaz – důkaz prostřednictvím kontrastu – získávám, když se dívám na úžasné fotografie, který mi laskavý přítel přivezl jako pozornost ze Suez! V oněch končinách jakýsi zdatný a citlivý člověk postavil před objektiv místní staré rabíny. Se světlem naložil s dovedností mistra. Skoro se zdá, že světlo vychází přímo z nich, z jejich odvěké meditace v temném egyptském ghettu. Jejich čelo skloněné nad rozevřeným Talmudem, vznešená orientální křivka jejich nosu, jejich vousy patriarchů, jejich krásně zřasené kněžské roucho – to všechno připomíná a stvrzuje Rembrandta... Prohlédněte si dobře jeho staré proroky, kteří sídlí mimo čas, v ubohosti a slávě Izraele. Jaká nevolnost se nás však nad těmito dokonalými obrazy zmocňuje! Je to Rembrandt zbavený Rembrandta. Čistý vjem zbavený podstaty a hustoty, nebo spíš nádherná optická vzpomínka, zachycená v této krystalické paměti, která všechno zadrží jako camera obscura. Chybí tu látka, ruka i člověk. Toto naprosté prázdno úplné přítomnosti je velice zvláštní. Možná mám před sebou příklad budoucí poetiky a nedokážu ještě toto ticho, tuto pustinu osídlit.

Neomezujeme se však tím, že mluvíme o mistrech, kteří oplývají zápalem a svobodou, jen na určitý druh, na určitou skupinu? Nevyloučili jsme z našich úvah – jakožto řemeslníky, jejichž zručnost je čistě strojová – ty, kteří s neúnavnou a bezchybnou trpělivostí ve vybraném materiálu a vytříbených formách probouzejí barvitě sny? Je ruka rytce, zlatníka, iluminátora nebo lakýrníka jen obratnou a ochotnou služebnicí vycvičenou ve vykonávání jemné práce? Je tedy to, co nazýváme dokonalostí, ctností otroka? Že tato ruka, která pracuje v nejtěsnějším prostoru a je si jistá sama sebou i svým postupem, podřídí ohromné rozměry světa a člověka dimenzím mikrokosmu, je už samo o sobě zázrakem. Tato ruka není strojem na zmenšování. Na čem jí záleží, není ani tak přesnost v omezených rozměrech, ale spíš její vlastní schopnost jednání a pravdy. Callotovy jezdecké slavnosti a bitvy se zprvu jeví jako entomologické ilustrace, jako obrázky migrujícího hmyzu v krajině krutin. Nejsou koráby a pevnosti na jeho *Obléhání La Rochelle* hračkami? Nejsou všechny ty jeho početné, nahloučené, přesné a úplné detaily viděny širokým koncem kukátka? Není zázrak, že na tomto „díle ruky“ je všechno pojato a naskládáno do rozměru jeviště, současně miniaturního a ohromného? Vydělte kteroukoli z těchto osob, kteroukoli z těchto lodí a prozkoumejte ji pod lupou. Nejenom že se objeví ve své přirozené velikosti a ve své životaschopnosti, a to aniž by ve světě běžných rozměrů něco z toho ztrácela, ale je také autentická. Tím myslím, že se nepodobá ničemu jinému, že nese Callotův

grafologický rukopis, nenapodobitelný rys jeho nervní pružnosti, jeho umění, které je citlivé vůči ohebnosti provazochodců a kejklířů, jeho elegantního šermu, jeho hry královského houslisty. Je to „krásná ruka“, jak dříve říkali kaligrafové. Je to vyryto rukou mistra. Ale tato ruka, tak hrdě obratná, zůstává přítelkyní života a podněcovatelkou pohybu. V rituálech dokonalosti je strážkyní smyslu i výkonu svobody.

Skleňme se k jinému kouzelnému světu. Zadržme dech a dobře si prohlédněme *Hodiny* Étiennea Chevaliera. Máme tu před sebou – zmrazené svým zázračným provedením – absurdně dokonalé postavy, v souladu s pravidly dílny zpracované maličkými tahy někoho, kdo je vybaven skvělým zrakem a mimořádnou přesností? Zdaleka ne. Představují jedno z nejdokonalejších vyjádření onoho smyslu pro monumentálnost, který je charakteristickým rysem francouzského středověku. Můžeme je stokrát zvětšit, a nepřipravíme je o sílu jejich výtrysku, o jejich podstatnou jednotu. Podobají se sochám v kostelích, jsou jejich sestrami nebo potomky. Ruka, která je vykreslila, náležela ke staleté sochařské dynastii. Tato ruka – lze-li to tak říci – uchovává jejich uspořádání a účinek i v nepatrných pochmurných zlatavých basreliéfech namalovaných jako *trompe-l'oeil*, které se často v miniaturách objevují a jsou provedeny s okouzující velkorysostí. Spojují tedy dva světy – tak jako v kruhovém zrcadle, které Van Eyck umístil za portrét Arnolfiniových –, svět lidí vysoké postavy, stavitelů katedrál a kreslířů, a magický svět toho, co je nekonečně malé. V jednom světě ruka pracuje s palicí a dlátem na kamenném bloku usazeném na dřevěné koze, v druhém pracuje na čtverci pergamenu, na němž jemné nástroje vytvářejí nejvzácnější jemnosti vzoru. Nevím, zda si ji uvědomujeme, nebo zda dělá vše pro to, aby byla zapomenuta. Je však tu, jasně se projevuje ve spojení údů, v energickém rukopisu tváře, v obrysu města, který je vlivem ovzduší namodralý, a dokonce i ve zlatém šrafování, jímž je tvarováno světlo.

Nerval vypráví příběh očarované ruky oddělené od těla, která prochází světem, aby v něm vykonala zvláštní dílo. Já ruku neodděluji ani od těla, ani od ducha. Vztahy mezi duchem a rukou však nejsou tak jednoduché jako vztahy mezi pánem a jeho poslušným služebníkem. Duch vytváří ruku a ruka vytváří ducha. Gesto, které netvoří, gesto bez zítřka, vyvolává a určuje jistý stav vědomí. Gesto, které tvoří, vytrvale působí na vnitřní život. Ruka vytrhává hmat z jeho receptivní pasivity a vede ho ke zkušenosti a k činu. Ruka učí člověka ovládnout objem, váhu, hustotu a množství. V dosud nevídaném univerzu, které vytváří, zanechává všude svůj otisk. Potýká se s látkou, kterou přeměňuje, a s formou, kterou přetváří. Je vychovatelkou člověka, která zmnožuje jeho přítomnost v prostoru a času.

### Translators' Note

Focillon's essay "In Praise of Hand" ("Éloge de la main") was first published in 1939 as an addition to the second edition of a monograph by Focillon (Focillon, H., *La vie des formes. Édition nouvelle, suivie de l'Éloge de la main*. Paris, Alcan-PUF 1939). In the first edition of this monograph (Focillon, H., *La vie des formes*. Paris, Ernest Leroux 1934) the essay in question was not included and was therefore not part of the Czech translation which worked with the first edition (Focillon, H., *Život tvarů*. Translated by V. Urbanová. Prague, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936). From 1939 the "Éloge de la main" was a standard part of all editions of *La Vie des formes*. In 2015, however, the essay "Éloge de la main" was also published as a self-standing book (Focillon, H., *Éloge de la main*. Angoulême, Éditions Marguerite Waknine 2015).

Work on the Czech translation started in the seminar course "Art in a Cultural Context 2" under supervision of Miloš Ševčík and Karolína Jiráková at the Department of Philosophy, Faculty of Philosophy and Arts, University of West Bohemia in Pilsen, in the winter semester of the academic year 2017–2018. Later, the text of the translation was reworked and amended by the aforementioned teachers.

**Keywords:** Henri Focillon, hand, art, creativity

### Note des traducteurs

L'essai de Focillon « Éloge de la main » fut publié pour la première fois en 1939 comme supplément de son traité monographique *La vie des formes* (Focillon, H., *La vie des formes. Édition nouvelle, suivie de l'Éloge de la main*. Paris, Alcan-PUF 1939). La première édition de ce traité (Focillon, H., *La vie des formes*. Paris, Ernest Leroux 1934) ne contenait pas l'essai en question. Ce dernier ne faisait donc pas non plus partie de la traduction en langue tchèque tirée justement de la première édition (Focillon, H., *Život tvarů*. Trad. V. Urbanová. Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes 1936). Depuis 1939 « Éloge de la main » est une partie intégrante de toutes les éditions de *La vie des formes*. En 2015 l'essai « Éloge de la main » fut néanmoins publié comme un volume à part (Focillon, H., *Éloge de la main*. Angoulême, Éditions Marguerite Waknine 2015).

La traduction en tchèque a débuté dans le cadre du cours intitulé « L'art dans le contexte culturel 2 » sous la direction de Miloš Ševčík et Karolína Jiráková, au Département de Philosophie de la Faculté des Lettres de L'Université de Bohême de l'Ouest à Pilsen, durant le semestre d'hiver de l'année 2017/2018. Dans un deuxième temps, le texte de la traduction a été retravaillé et complété par les deux enseignants mentionnés ci-dessus.

**Mots clés :** Henri Focillon, la main, l'art, la création

## Content

---

<i>L. Dostálová, M. Ševčík</i>	Introduction	7
<i>V. Zuska</i>	The Explosive Potential of the Living Forms of Henri Focillon	11
<i>P. Michalovič</i>	Form and Style	21
<i>M. Zervan</i>	The Concepts of Space and Architecture in Henri Focillon's Work "The Life of Forms"	37
<i>M. Ševčík</i>	Rift and Disharmony: Focillon's Conception of Relation between Art and Environment	53
<i>H. Focillon</i>	In Praise of Hand	69

---

## Sommaire

---

<i>L. Dostálová, M. Ševčík</i>	Introduction	7
<i>V. Zuska</i>	Le potentiel explosif des formes vivantes de Henri Focillon	11
<i>P. Michalovič</i>	Forme et style	21
<i>M. Zervan</i>	Les concepts d'espace et d'architecture dans « La vie des formes » de Henri Focillon	37
<i>M. Ševčík</i>	La fissure et la dissonance : La conception du rapport entre l'art et le milieu chez Focillon	53
<i>H. Focillon</i>	Éloge de la main	69





Filosofický časopis  
Mimořádné číslo 3/2018

## **Studie k teorii umění Henriho Focillona. Život forem v žitém světě**

**Eds.** Ludmila Dostálová a Miloš Ševčík

**Odpovědná redaktorka** Alena Miltová

**Grafická úprava a obálka** Jan Dobeš, studio Designiq

Na obálce je použit motiv klenby chrámu Svatého Bartoloměje v Plzni

**Sazba** Matěj Kuruc, Horní hájek 393, 277 01 Dolní Beřkovice

**Tisk** Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 5/560, 116 36 Praha 1

© Filosofický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2018

Vydává:

Filosofický časopis

ISSN 0015-1831 (Print)

ISSN 2570-9232 (Online)

a

FILOSOFIA, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR,

Jilská 1, 110 00 Praha 1,

jako svou 497. publikaci

ISBN 978-80-7007-550-0

Vydání první

Praha 2018

Stran 88

Elektronické vydání první

ISBN 978-80-7007-717-7

Praha 2022

Soubor studií českých a slovenských autorů, který zde předkládáme, vznikl na základě příspěvků přednesených na odborném semináři věnovaném myšlení francouzského historika a teoretika umění Henriho Focillona (1881–1943). Seminář se uskutečnil 4. května 2017 na půdě Katedry filozofie Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni. Uspořádáním tohoto semináře i publikací tohoto souboru článků chceme upozornit na originalitu v dnešní době spíše pozapomenutého Focillonova myšlení a na podnětnost tohoto myšlení ve vztahu k soudobé estetice a filosofii. Předložený soubor studií, který upozorňuje na některé ze stránek pozoruhodného formálního myšlení a cítění, o němž Focillon v souvislosti s uměním hovoří, doplňujeme překladem pozoruhodného Focillonova pojednání „Chvála ruky“.

E 42 36

ISSN 0015-1831 (Print)  
ISSN 2570-9232 (Online)

ISBN 978-80-7007-550-0



9 788070 075500