

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.¹ 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.“²

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 odloženy 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^e 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.⁴³ 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.⁴ 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*⁵ 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 dekonstrukci 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.“⁶

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.“⁷

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 obsazení 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.⁸

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)⁹: „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.“¹⁰

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 koncizním 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 aprehenze reálného času.¹¹ Pro všechny tyto akty najdeme odpovídající úvahy i u Focillona. Příklady si ponecháme na jindy, zde zdůrazníme uchopování 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.“¹² 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 Heisse 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.“¹³

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.“¹⁴ Povšimněme 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.“¹⁵ 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.¹⁶ 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.“¹⁷ 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.“¹⁸

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 suivie 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.“¹⁹ 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. [...] Nepřetržitě a explozivní procesy, které se jeví jako antiteze, existují přitom pouze ve vztahu k sobě navzájem.“²⁰

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.“²¹ 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.“²²

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.²³ Ovšem zamysleme-li se, zjistíme, že největším zázrakem ze všech je způsob, jakým architektura pojmá a vytváří rub prostoru.²⁴ 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.²⁵ 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