

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*.¹ 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 1886,² a Schmarsowovou, formulovanou v jeho inauguračnej reči na lipskej univerzite v roku 1893 a vydanou v roku 1894 pod názvom *Podstata architektonickej tvorby*.³ 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 Perniola⁴ a Guido Morpurgo-Tagliabue.⁵ 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^e 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. Vinšová – 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,⁶ potom druhý popri formalistických filiáciách pripomína aj vitalistické zameranie, akcentované v pojme život, a spája ho s bergsonovskou orientáciou.⁷

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 zamlčiava 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*.⁸

V skorších Focillonových textoch ako napríklad *Technika a sentiment* z roku 1919⁹ alebo *Buddhistické umenie* z roku 1921¹⁰ sa však výslovne pripomína Bergsonov pojem intuície a Andrei Molotiu dokladá, že v čase od roku 1901 do roku 1914 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.¹¹ Vitalistickú rétoriku ale možno čítať v mnohých knihách z tých čias. Je prítomná aj v knihe Elieho Faurea *Duch foriem*,¹² kde sa viackrát pripomína Jean-Baptiste de Lamarc, ale aj vo Wölfflinových prolegomenách, kde je však inej proveniencie. Mohol by som pripomenúť viacero kníh, ktoré prichá-

6 Perniola, M., *Estetika 20. stoloetj, 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 Boudhique*. 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 1933,¹³ alebo s ideami transformacionizmu, ako skvelá kniha D'Arcy Thompsona *O raste a forme* z roku 1917.¹⁴

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 1929.¹⁵ Napokon Morpurgo-Tagliabue pripomína, že Focillon bol na Sorbonne aj profesorom dejín architektúry.¹⁶ 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 päťca 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 päťce 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 postažuje, 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 *prázdnost/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 *živý priestor*; *priestor bežnej činnosti*; *priestor turistu*, *stratégia*; *priestor spracovaný technikou*; *ducha prostredia* (prekladaný ako *genius loci*) a na druhej strane *priestor symetrický* alebo *trblietavý* (trpytívý), 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 diferenciácie 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?“¹⁷

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 predstaviiteľné, že natoľko rôznorodé významy formy, aké predstavujú napríklad aktívna sila vtlačajúca látke 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.“¹⁸ 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.“¹⁹ 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 diferenciacii 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“, turista 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, zvyšnamňovať, či prehodnocovať.

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

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*, *fyzilogickú* 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.“²⁰

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 reliktoým opisom odporujú.

Aké dôsledky vyplývajú z takéhoto chápania života a jeho foriem pre priestor? Predovšetkým také, že priestor je vyjadrením formových a hodnotových nárokov činností 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 zvonkajšiť 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 siaha 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-

šif 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*] ...“²¹

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...“²² 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“.²³

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. Náznak 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.“²⁴

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 bude príbytky, chrámy alebo lode, že to neznamená, že voľný priestor [*le vide commode*] opatrjuje 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.“²⁵

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,²⁶ 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.“²⁷

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 rozumem, 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, vydeleného z nekonečného rezervoáru všetkého súcna a opäť do neho navráteného.“²⁸ A v subkapitole „Biológia ako základný regulátor“ k tomu dodáva: „Za ostatný a bezpochyby najvyšší stupeň formovania priestoru môžeme považovať formovanie priestoru biologickými zákonitosťami.“²⁹

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 pôsobiacich 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.³⁰ 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.“³¹

Už na základe stručnej rekapitulácie týchto dvoch koncepcií je zrejmé, 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 uviesť 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