

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 vhled do problematiky výtvarného umění. Zejména Focillonovo pojetí vývoje výtvarného umění, a koneckonců umění jako takového, v jistém smyslu význam-

ně překračuje nejvlivnější 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 promyšlení 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 zařazovaných do oblasti filosofie procesu, konkrétně k Bergsonově teorii intuíce 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, neboli 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-Nagy 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 vzpoury však nesměřují k popření toho, čemu odporují. Například vzpoury ruky nechtějí zrušit samostatnost nástroje, ale směřují k ustavení nových základů vzájemného ovládání, 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 jediné 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)