

Trhlina a nesoulad: Focillonovo pojetí vztahu mezi uměním a prostředím¹

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.² 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.³

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 nezdědili prostředí, ke kterému náleží. Dá se říci, že umělec přinejmenším „přispívá k vytvoření společenského prostředí“.⁴ Focillon však dokonce konstatuje, že život forem vytváří „jednotné a souvislé prostředí lidského života“, ve kterém člověk „jedná a dýchá“.⁵ 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 suivie par Éloge de la main*. 10^e 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, suivie de Éloge de la main*, c.d., s. 103.

5 Tamtéž, s. 24.

cillon.⁶ Umělec si „vybral prostředí, přeměňuje a vytváří je, dává mu obecnou a lidskou podobu.“⁷ 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“.⁸ Tuto Focillonovu charakteristiku architektury však můžeme vztáhnout na jakékoli umění. Toto odhalení „převrací“ vztahy mezi „termíny obecně přijímaného tvrzení“,⁹ 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“.¹⁰ Rasa se však také vyvíjí, podléhá „nepravidelnostem, proměnám, výměnám“.¹¹ 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“.¹² Představa stabilní podoby prostředí či rasy je „mytologií“, konstatuje Focillon.¹³ Tainovo pojetí uměleckého díla jako výsledku „sbíhavosti“¹⁴ determinujících faktorů – tedy rasy, prostředí a okamžiku,¹⁵ nebo povahových a fyzických rysů člověka¹⁶ – je díky podrobnějšímu pohledu na to, co by mělo toto determinující působení nést, popřeno. „Krajnosti tainovského determinismu“ je zapotřebí odmítnout, domnívá se Focillon.¹⁷ 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., *Hokousai*. 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“,¹⁸ 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.¹⁹ Tvrzení, že umělecká díla představují řadu úspěšných předvedení okamžiků, že jsou prostředkem představení celé stupnice „historických aktualit“, je představa sice „lákavá“, ale „povrchní“.²⁰ 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“.²¹ 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“.²² Událost může být buď „formální“, nebo „historická“. Nebo zároveň formální i historická. Rozhodně však událost nedefinuje jen přítomnost některé z „novátorských či revolučních“ vlastností.²³ 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“.²⁴ 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“.²⁵ 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“.²⁶ 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“.²⁷ 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“.²⁸ Přestože slouží ke znázornění historie a samotného člověka a světa, je zároveň tvůrcem člověka a světa, je uvedením řádu do samotné lidské historie.²⁹ Duchovní rodiny umělců a vytvořená formální prostředí spolupracují prostřednictvím událostí s „okamžiky vývoje civilizace, s přírodním a společenským prostředím, s lidskými rasami“.³⁰ 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.³¹ 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.³²

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.³³ 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 řady vztahů“, a to ve vztahu k „odlišnosti pohybů“.³⁴ Přestože tato vyjádření připomínají rysy Bergsonovy koncepce různých úrovní vědomí,³⁵ 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. Moilottu, 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 pomoci 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, Filosofia 1994) nevyužíváme, protože ho považujeme za 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,³⁶ 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.³⁷

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 jedinečně ve vztahu k rozkladnému pohybu, jehož výsledkem je postižitelné uspořádání.³⁸ Focillonovo uvažování o rozdílu mezi časem „monumentálním“, segmentovaným, rozděleným přehledně na historická období, a časem „fluidním“, tedy „plastickým trváním“, odráží nejen formulace Bergsonovy,³⁹ 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 odvážné 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“.⁴⁰

Vzhledem ke všem výše uvedeným Focillonovým úvahám se dá říci, že trhlina 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 trhlina a nesoulady neznamenají v konfrontacích vývoje umění a vývoje dějin jednoduše potvrzení rozdílů, 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 trhlina 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 rozdílů 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 trhlina 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*).⁴¹ 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*)⁴² či „obsahu“ (*le fond*).⁴³

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.⁴⁴ 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“.⁴⁵ Sémantika je tedy v takovém smyslu výtvořem 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“.⁴⁶ 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 „sdružování a rozkládání“ forem.⁴⁷ 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“,⁴⁸ říká Focillon. A dodává i to, že forma je „obklopena ozvěnou“.⁴⁹

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 vymezení identity jeho elementů, a to jak ve smyslu označujícího, tak označovaného.⁵⁰ 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“,⁵¹ 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“,⁵² kterou jsou tyto významové elementy „navzájem odlišeny“ a „vedeny do vzájemných vztahů“. Uvedený „princip diferenciacie 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“. ⁵³ 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“. ⁵⁴ 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“. ⁵⁵ Tato trhlna 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“,⁵⁶ odsunutý z aktuality. Přítomnost je něco, co se rodí ze změny a co rodí změnu. Přítomnost života forem je „obnovováním“,⁵⁷ připomíná Focillon.⁵⁸

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.⁵⁹ 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 doznívajících 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“.⁶⁰ Ve hře „metamorfóz“ život forem „splétá, rozplétá, rozkládá a skládá“ obrazy a „skládá jejich labyrint“.⁶¹ I s jednoduchou formou je spojena „bouřlivost“ „víru a vlnění“.⁶²

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“.⁶³ 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,⁶⁴

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.⁶⁵ Vztah obou naprosto odlišných rovin je tedy vztahem dvou „abstraktních pólů“⁶⁶ a ve skutečnosti se přechod od jedné k druhé, či od druhé k první realizuje po „neznatelných krůčcích“.⁶⁷ Neboli: teritoriem jako systémem vždy prochází síla deteritorializace a naopak deteritorializující pohyby jsou vždy zpracovávány systémem. Domníváme se, že k obdobné myšlence 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 sdílí 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“.⁶⁸ Kultura není odrazem skutečnosti, ale „postupným dobýváním a obnovováním“, je vytvářena postupnými tahy a dotyky jako dílo malíře.⁶⁹

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 diferenci.

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“.⁷⁰ 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“,⁷¹ 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“.⁷² Dosažené vyjádření okamžiku vkusu, „souhlas s okamžikem“ nebo „spíš jeho stvoření“, je „někdy bezprostřední a spontánní, někdy pomalé, nejasné, obtížné“.⁷³ 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“.⁷⁴ V obou případech však formální vývoj převyšuje rychlost „historie vkusu“, tedy vývoj toho jeho momentu, ve kterém se „věrným způsobem odráží společenské složky“. V obou případech však událost znamená „roztržku“⁷⁵ 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 vývoju. 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.⁷⁶ Dokonce se „nesmírně bráníme“ tomu, abychom se isochronního pojetí času zřekli, protože máme tendenci metrickou hodnotu považovat za „organickou autoritu“, za osobnost.⁷⁷ „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.⁷⁸

„Technika“ pohledu na dějiny je „odrazem tohoto přirozeného uspořádání“ pocházejícího z „prostředí“ našeho života.⁷⁹ Jednotlivé segmenty mají v rámci takového pohledu charakter osob, bytostí, vyznačují se „vlastní barvou, tvářností a siluetou“.⁸⁰ 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“.⁸¹ 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“.⁸²

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“,⁸³ 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