

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Bergsonova koncepce umění

Miroslava Baranová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

Bergsonova koncepce umění

Miroslava Baranová

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2017

.....
Miroslava Baranová

Obsah

1. Úvod	5
2. Trvání a mnohost	7
3. Intuice, život a jejich vztah k umění.....	12
4. Povaha umělecké tvorby	19
5. Hierarchie umění	23
6. Teorie komična ve „Smíchu“	25
7. Vztah mezi dramatem a komedií	30
8. Závěr	34
9. Seznam použité literatury	36
Primární literatura	36
Sekundární literatura	37
10. Resumé	38

1. Úvod

Tato bakalářská práce se soustředí na výklad základních pojmů filozofie Henriho Bergsona ve vztahu k jeho pojetí uměleckého díla, tvorby, role umělce a recipienta umění. Zabývá se především vztahem klíčových Bergsonových konceptů „trvání“ a „intuice“ s jeho myšlenkami věnovanými umění. Představuje také Bergsonovu myšlenku umělecké "sugesce" a problém pravdy v uměleckém díle. V této souvislosti se také zaměřuje na Bergsonovo pojetí hierarchizace jednotlivých umění a jeho poukazy na zvláštní postavení hudby. Konečně, práce neopomíjí také známou Bergsonovu koncepci komična, smíchu a komedie.

Bergson sám se přitom nikdy specificky estetikou nezabýval. Dokonce ani spis o komičnu „Smích“ není obvykle považován za estetickou studii. Nicméně, četné zmínky o umění, umělecké tvorbě a vnímání umění, jsou rozesety v celém Bergsonově díle a tvoří jednak neodmyslitelnou součást jeho výkladu a pochopení a zároveň jsou hlubokou, i když ne soustavnou, estetickou koncepcí, která měla na vývoj umění i estetiky jako takové hluboký vliv. Tato práce je tedy malým pokusem o analýzu, výklad a setřídění bergsonovské estetiky v rozsahu a záběru, přiměřeném bakalářské kvalifikační práci.

První kapitola textu se zaměřuje na výklad Bergsonova pojetí trvání jako kvalitativní mnohosti, rozdílu od mnohosti kvantitativní a vysvětlení povahy kvalitativní mnohosti na estetických citech. Bergson v této souvislosti vysvětluje svou klíčovou estetickou myšlenku role umění jako sugesce vnímajícího a také srovnává rozdíl mezi krásou v přírodě a krásou uměleckou.

Ve druhé kapitole se věnujeme intuici a jejímu vztahu k trvání. Intuice umělci pomáhá prohlédnout „závoj“ praktického poměru ke světu a vnímat jedinečné a nevyjádřitelné. Základem umělecké tvorby je tedy právě intuice.

Ve třetí kapitole je pozornost zaměřena na pojetí umělecké tvorby u Bergsona jako přechodu od původní představy, schématu, k její konkretizaci, a to v podobě určité oscilace mezi schématickou a obrazovou rovinou díla.

Čtvrtá kapitole představuje Bergsonovu hierarchii umělecké tvorby, která postupuje od malířství přes básnictví až po hudbu, a to podle způsobu jejich pronikání do „nitra věcí“.

Pátá kapitola je založena na spise „Smích“, jenž se věnuje smíchu, komice a komedii. Smích podle Bergsona představuje společenský nástroj „trestání“ mechanického chování, které je neschopné přizpůsobovat se běžnému sociálnímu životu.

Kapitola šestá pak vysvětluje Bergsonův výklad vztahu mezi dramatem a komedií, opět na základě eseje „Smích“.

2. Trvání a mnohost

Bergson vysvětluje své pojetí času již v první filosofické práci *O bezprostředních datech vědomí* (česky bývá vydáván pod svým původním podtitulem "Čas a svoboda", který zde budeme používat), kde rozlišuje dvě zásadně odlišná chápání času: prostorově skládaný matematický "čas hodin" a to, co nazývá trváním (*durée*): neustále se měnící tok našeho subjektivního vědomí.

Povaha časovosti představuje fundament Bergsonovy filosofie, přičemž se zabývá zejména konceptem tzv. čistého trvání. Tento pojem podrobuje zevrubnému zkoumání, přičemž se pochopitelně zabývá také tím, co trvání nepochybně není. Bergsonovi se totiž v trvání jedná o pojetí času, které je zbaveno analogií s prostorem. Obvyklé pojetí času, a to také čas ve vědě, je založeno na kvantitativní změně. Přítomnost je bodem na časové ose, kterému předchází určitá kvantita předchozích bodů. Čas takto viděný je homogenní posloupností dílčích, v zásadě počítatelných změn, které směřují odněkud někam. Tento fyzikální čas je tedy dělitelná souvislost jednotlivých stejnorodých okamžiků, který ovšem podle Bergsona pravým časem není. A to ačkoliv se jím řídíme ve svém každodenním životě a jeho výhodou je také snadná teoretická uchopitelnost, která jej činí nástrojem vědeckého myšlení.

Proti fyzikálnímu času Bergson staví trvání, které je charakterizované kvalitativní různorodostí. Toto trvání je skutečnou časovou podstatou reality a představuje „*bytnou spontaneitu, tvořivý pohyb bez stanoveného cíle. Všechny jeho dimenze se propojují v jedinečný nerozlučný celek, v němž se nic neztrácí.*"¹ Pojetí času jako trvání je podstatné především pro pochopení povahy lidského já. Člověk je stálá sebetvorba, neustálé obohacování přítomnosti o minulost.

Trvání je vnitřní zkušenost, je to vnitřní život a jako takový je uchopitelný pomocí intuice. Jak píše Kolakowski, je to "skutečný čas, který zažíváme v našem vlastním vědomém životě."² Zde se jedná o pojem empirického času, který se odlišuje jak od vědeckého pojetí času, tak od jeho každodenního pojetí. Podle Bergsona nemůže být čisté trvání konstruováno naší myslí, protože cit, který je vytvářen reflektovaným vědomím o čase a o sledu, je založen

¹ Bergson, 1994, s. 83

² Kolakowski, 1985, s. 15

na vypůjčených obrazech z prostoru.³ Takto se prostřednictvím percepce odděluje vnímání času od trvání, protože jej vnímáme jako homogenní prostředí.

Pro Bergsona musíme rozumět trvání jako kvalitativní mnohosti - na rozdíl od kvantitativní mnohosti. Jak naznačuje toto spojení, kvantitativní mnohost vyčísluje věci nebo stavy vědomí na základě vzájemného oddělení od sebe v homogenním prostoru. Naproti tomu kvalitativní multiplicita spočívá v časové heterogenitě, ve kterém několik vědomých stavů je uspořádáno do jednoho celku, jeden proniká do druhého a postupně tak získávají bohatší obsah.⁴ Bergson dokonce trvá na tom, že slovo "několik" je nevhodné pro kvalitativní mnohost, protože naznačuje představu množství. Myšlenku kvalitativních multiplicit není snadné pochopit, ačkoli je srdcem Bergsonova myšlení. Za normálních okolností si myslíme, že pokud existuje heterogenita, musí existovat odděleně. Ale v kvalitativních mnohostech existuje různorodost, ale ne „vedle sebe“. Kvalitativní multiplicity jsou temporální; kvalitativní multiplicita definuje trvání.

Kvantitativní mnohost je abstrakcí, zastavením univerza a pozorováním jejího strnulého obrazu. Pokud se chceme zabývat realitou, ve které žijeme, nevystačíme s prostorovou mnohostí. Cestou, jak se ke kvalitativní mnohosti dostat, je introspekce, zkoumání sebe sama. Pokud do sebe takto nahlédneme, zjistíme, že stavy našeho vědomí představují neustálý sled různě spjatých dojmů, představ, myšlenek a pocitů. Tyto stavy se vyznačují heterogenitou a nejednoznačností. Nejsou od sebe nijak přísně oddělené, nýbrž se vzájemně prostupují a každý následující stav je zrcadlením předchozích okamžiků.⁵ Toto plynutí vzájemně vztažených obsahů vědomí, které přitom jednotlivě zastupují celek, Bergson s úspěchem připodobňuje k hudbě, respektive k hudební frázi. Ta je posloupností tónů, které ovšem samy o sobě postrádají „hudební“ obsah. Hudbou se stávají až teprve ve vzájemné souslednosti, ve svém specifickém oddělení a zároveň ve svém vzájemném vztahu.

Naše subjektivní prožitky, či stavy našeho vědomí, jak píše Bergson, tedy nejsou identické, kvalitativně stejné, protože každý z nich má samostatnou povahu. Neexistují dva stejné duševní stavy, nelze v případě konkrétních stavů také rozlišit „více“ a „méně“. Vždy se také jedná o zcela nový stav, který v sobě nějak odráží celek předchozích duševních stavů.

³ Bergson, 1994, s. 57

⁴ Bergson, 1994, s. 73-74

⁵ Bergson, 1994, s. 64

Stavy našeho vědomí nelze od sebe odlišit jako věci v prostoru a zároveň nějak splývají v jednotu, jsou nepřetržitým sledem proudu jednoho vědomí.⁶

Pojem mnohosti, multiplicity má podle Deleuze ve filozofii dvacátého století dvě podoby: bergsonismus a fenomenologii.⁷ Ve fenomenologii se multiplicita jevů vždy vztahuje k jednotnému vědomí. V bergsonismu jsou sama „bezprostřední data vědomí“ multiplicitami. Bergsonův spis „Čas a svoboda“ je obvykle vnímán jako útok na Kanta, pro něhož svoboda patří do sféry mimo prostor a čas. Bergson se domníval, že Kant smísil prostor a čas, což vedlo k dlouhodobé tendenci vědy a filozofie myslet lidské jednání jako podmíněné přírodní kauzalitou. Bergson proti tomu nabízí dvojí odpověď. Na jedné straně, s cílem definovat vědomí a tím i svobodu, Bergson navrhuje důsledně rozlišovat mezi časem a prostorem. Na druhé straně, a to prostřednictvím diference, definuje okamžitá data vědomí jako data temporální povahy, jinými slovy, jako trvání. V rámci trvání neexistují události vedle sebe, v juxtapozici. Proto mezi nimi neexistuje žádná mechanická kauzalita. Je to díky principu trvání, že můžeme hovořit o zážitku svobody.⁸

Povahu kvalitativní mnohosti a její vztah k časovosti navozuje Bergson již zkraje textu „Času a svobody“ na příkladu estetických citů. Základní emoce je v estetickém vjemu stupňována novými prvky, které zdánlivě zvětšují její velikost, i když ve skutečnosti pouze modifikují její povahu. Nejjednodušší z estetických citů, cit půvabu, je podle Bergsona vnímáním určité nenucenosti, snadnosti ve vnějších pohybech. Vyšší míra této snadnosti je přítomna v takových pohybech, u nichž jsou nějak naznačeny budoucí pohyby. Naopak pohyby přerušované tuto ladnost postrádají, protože u nich je tato možnost „ohlašovat“ následující pohyby znemožněna. Podobně jsou půvabnější křivky oproti lomeným čarám, protože u křivých čar je nový směr naznačen ve směru předchozím. „*Percepce snadnosti pohybu splývá tudíž v jedno s libostí v tom, že jaksí zastavuje postup času a chová budoucnost v přítomnosti.*“⁹ Podobně rytmus a takt v hudbě umožňují předvídat, co umělec udělá. Tím vzniká určité propojení mezi rytmem a posluchačem v podobě toho, co Bergson nazývá „fyzikální sympatií“, kterou přirovnává k sympatii morální.

„Je to právě tato pohyblivá sympatie, vždy ochotná se oddati, která tvoří pravou podstatu vyššího půvabu. Tak rostoucí intenzity estetického citu se tu rozpouštějí v tolik rozmanitých

⁶ Bergson, 1994, s. 74

⁷ Deleuze, 1991, s. 115-118

⁸ Bergson, 1994, s. 129

⁹ Bergson, 1994, s. 18

citů, z nichž každý, ohlášen již předchozím, stává se viditelným a mizí pak úplně. Právě tento kvalitativní pokrok interpretujeme ve smyslu změny velikosti, ježto milujeme věci jednoduché a ježto náš jazyk se špatně hodí k vyjádření jemnosti psychologické analýsy.“¹⁰

Podle Bergsona „*předmětem umění jest uspati aktivní nebo spíše resistantní schopnosti své osobnosti a vésti nás takto ke stavu dokonalé poslušnosti, kde realizujeme ideu, která se nám sugeruje, kde sympatizujeme s vyjádřeným citem.*“ Umění tak využívá postupy blízké hypnóze, například rytmus a takt se zaměřují v naší pozornosti na určité pevné body a umožňují tím sugesci citů. Podobně básně používají k zesílení slovních obrazů rytmus, který „*ukolébává*“ a „*uspává*“ mysl do jakéhosi snového stavu, který umožňuje soulad s básníkovým záměrem a viděním. „*Umění tedy směřuje k tomu, aby nám city spíše vtisklo, než je vyjádřilo, sugeruje nám je a přechází ochotně přes napodobení přírody, když nalézá u sebe účinnější prostředky.*“¹¹

Sugerující schopnost umělce má nadto ještě jednu stránku. City a myšlenky, které umělec sugeruje posluchači, čtenáři či divákovi, jsou obvykle více, než jen obrazy a zdroje počitků. Obsahují v určitém smyslu mnohé city, myšlenky a ideje, které umělec zažil během celého svého života. To umožňuje, aby se příjemce uměleckého díla na tuto zkušenost napojil a tak padla „*přehrada, kterou kladly čas a prostor mezi jeho a naše vědomí*“.¹² Čím plnější jsou tyto city a myšlenky, které nám umožní umělec prožít, tím větší a hlubší je také prožitek krásy, které dílo přináší. Tímto tématem se již ohlašuje také důležitý pojem intuice, který v Bergsonově koncepci umění hraje zásadní roli.

V souvislosti s teorií sugestivní role umění Bergson uvažoval nad poměrem umělecké krásy a krásy přírody. Nesouhlasí zde s běžně přijatým pohledem, který má sklon soudit, že přírodní krása předchází krásu v umění, že je jaksi původnější. Prostředky umění by pak byly pouhými nástroji pro vyjádření krásy, která má svůj princip obsažen především v přírodě. Bergson tento častý náhled obrací: ptá se, jestli naopak v přírodě nemáme tendenci hledat určité postupy, které známe z umění, tedy, zdali není krása umění více původní, než krása v přírodě.¹³

¹⁰ Bergson, 1994, s. 19

¹¹ Bergson, 1994, s. 20

¹² Bergson, 1994, s. 21

¹³ Bergson, 1994, s. 19

Když v této souvislosti Bergson srovnává hudební a přírodní zvuky, domnívá se, že příroda se na rozdíl od umění nesnaží o navození „sugesce“, nýbrž o pouhé vyjadřování citů. Z toho plyne důsledek, že přírodní zvuky na nás působí mnohem méně intenzivně, než zvuky umělecké. Přírodní vjem je v tomto smyslu tedy jaksí méně krásný, protože nedochází k ovládnutí posluchačova vědomí a zprostředkování bohatého citu.¹⁴

Otázku původnosti krásy v umění a přírodě nakonec Bergson uzavírá opět pomocí své myšlenky umělecké sugesce. Krásný je podle něj jakýkoliv cit, který je touto sugestivní kvalitou vybaven. Nejedná se tedy o nějakou tajemnou vlastnost, kterou je potřeba nalézat v přírodě a napodobovat, nebo naopak vyvolávat pomocí náležitých uměleckých prostředků. Pokud je zde schopnost sugerovat city, je lhostejné, zda se jedná o působení umělecké nebo přírodní. Příroda lidem umí sugerovat city, ale nepotřebuje k tomu rytmus. Místo toho se může spolehnout na dlouhodobé soužití člověka s přírodou, na zažitých sympatiích, které jsou dány přirozeným společným vztahem. Člověk je na přírodu naladěný, a proto, podobně jako je tomu v případě umění, je schopen přijmout pouhé navození sugerovaného citu za své a nechat se jím do nějaké míry ovládnout.

Specifickou situací je podle Bergsona případ, kdy nám příroda představuje „bytosť normálních rozměrů“, tj. ostatní lidi. V tomto případě je harmonie mezi námi a druhým člověkem natolik silná, že dochází ke snadné sugesci citu nebo jiného psychického stavu. Z toho je možné odvodit, že je sugesce citů prostřednictvím přírody v určitém smyslu jednodušší a účinnější, než umělecká sugesce pomocí rytmu. Nijak z toho zřejmě ovšem nelze vyvodit, že je umění odvozené od přírody.¹⁵

¹⁴ Bergson, 1994, s. 19

¹⁵ Bergson, 1994, s. 19

3. Intuice, život a jejich vztah k umění

Pozitivní definice, kterou Bergson v případě intuice podává, zní takto: „*Intuicí zde nazýváme sympatii, jíž se přenášíme do nitra nějakého předmětu, abychom splynuli s tím, co je v něm jedinečného, a tedy nevyjádřitelného. Oproti tomu analýza je operace, jež převádí předmět na již známé prvky, tedy na prvky, které má tento předmět společné s jinými předměty.*“¹⁶

Bergsonovo pojetí intuice úzce navazuje na výklad kvalitativní mnohosti. Bergson rozlišuje dva způsoby, kterými poznávat svět, sami sebe a jiné lidi. První je založen na praktické racionalitě každodenního života. Zde pozorujeme věci zvenčí a rozdělujeme svět rozumově do snadno pochopitelných stabilních a statických fragmentů. Abychom porozuměli nějakému danému jevu, jsou tyto fragmenty znovu uspořádány, aby vytvořily celkový obraz. Tímto způsobem dospíváme k našemu obvyklému pochopení sebe sama a jeho stavů, jako materiálních a rozložených v prostoru. Zde se jedná o homogenní prostor, který zahrnuje naše explicitní uznání hmotných věcí, jiných lidí, stejně jako vztahy mezi našimi vlastními subjektivními stavy.

Nicméně tato koncepce světa, sebe a jiných lidí, jakožto aspektů homogenizovaného prostoru je jednostrannou, zjednodušenou a tudíž zkreslenou reprezentací reality. Ve skutečnosti, když komunikujeme s ostatními na této úrovni, nehovoříme o lidech tak, jak jsou, ale jak se ukazují skrze prizma našeho racionálního analytického výkladu. Skutečný člověk zůstává mimo náš dosah.

Existuje však alternativní způsob koncipování světa, já a jiných lidí. Zahrnuje smysl pro skutečnost jako pro proces trvání, skládající se z množství stavů, které se navzájem pronikají a neexistují v separaci. Chceme-li pochopit fenomény této komplexní povahy, je potřeba se nejprve zabývat způsobem, jakým přistupujeme k trvání našeho vlastního já. „*Intuice, o níž hovořím, se týká především vnitřního trvání. Uchopuje sled, jenž není kladením vedle sebe, ono narůstání zevnitř a nepřerušené prodlužování minulosti do přítomnosti, která přesahuje do budoucnosti. Je to přímé nazírání ducha duchem. (...) Místo stavů sousedících s jinými stavy, jež se stanou slovy kladenými vedle jiných slov, dostaneme nedělitelnou, a proto*

¹⁶ Bergson, 2003, s. 95

*podstatnou kontinuitu proudu vnitřního života. Intuice znamená tedy především vědomí, avšak vědomí bezprostřední, nazření, které se téměř nerůzní od nazíraného předmětu, poznání, které je dotykem, ba shodou.*¹⁷

Pro Bergsona to tedy znamená odvést naši pozornost od vztahu k vnějšmu prostoru k intuici sebe sama. Toto primární prožívání sebe sama v jeho základní a nejobvyklejší podobě nastává například v takových situacích, jako jsou sny, nebo nezáměrné vnímání zvuků. Zde se nacházíme na předreflexní rovině vědomí, kde je já uvolněné a spíše oddělené od vnějšho světa, protože nekoordinuje své plynoucí součásti s referenčními body ve vnějším světě.

Znamená to, že já se prožívá jako heterogenní ve své skladbě – jedná se o zapojení vnímání, vzpomínek a pocitů - ale je zároveň prožíváno jako nepřetržitý tok vzájemně propojených procesů. Jádrem této intuice je již nám z předchozího výkladu známé uvědomění, že zde je posloupnost stavů, z nichž každý oznamuje to, co následuje a zároveň obsahuje to, co předcházelo.¹⁸

Bergsonovo myšlení může být právem vnímáno jako pokus o překonání Kanta, který se snažil vymezit hranice myšlení a vyloučil možnost absolutního poznání, tedy úběžník usilování dosavadní metafyziky. Bergsonův princip intuice má obnovit možnost absolutního poznání a metafyziku. Filozofie, podle Bergsona, by neměla spočívat ve výběru mezi pojmy a pozicemi racionalismu nebo empirismu. Tyto pozice, podle něj vyplývají z obvyklého způsobu, jakým naše inteligence pracuje. Naše myšlení se běžně řídí potřebami a také naše poznání není zbaveno zájmů, takové poznání je ovšem relativní. A způsob, jakým takové myšlení shromažďuje poznatky, Bergson nazývá „analýzou“. To znamená dělení věcí podle zvolených hledisek. Komplexní analytické poznatky pak spočívají v rekonstrukci nebo opětovném složení věci pomocí syntézy perspektiv. Tato syntéza nám sice pomáhá uspokojit potřeby, nikdy nám ovšem nedává věci samé, pouze nám dává obecnou představu o věci. Intuice naproti tomu obrací normální fungování inteligence, která je vedena zájmy a analytická (jak plyne z výše uvedeného, syntéza je pouze rozvoj analýzy).

Intuice je druh získávání zkušenosti a Bergson sám nazývá svou myšlenku „empirismem hodným svého jména.“ V úvodních stranách „Úvodu do metafyziky,“ nazývá intuici sympatií. Sympatie je schopnost vnímat sebe sama na místě druhých, bergsonovská sympatie spočívá v

¹⁷ Bergson, 2003, s. 95

¹⁸ Bergson, 2003, s. 201

duchovní schopnosti přenést se do nitra předmětu, „abychom splynuli s tím, co je v něm jedinečného, a tedy nevyjádřitelného.“¹⁹ Toto proniknutí nám podle Bergsona poskytuje absolutní poznání.

Prožívat své duševní stavy prostřednictvím intuice znamená to, že necháme své vědomí upoutat pozornost na okamžitou zkušenost, aniž bychom se pokoušeli pojmenovat náš současný stav, aniž bychom se zamýšleli nad minulostí, dávno minulou i okamžitou, a bez předjímání budoucnosti, třeba i zcela blízké. Naše vědomé uvědomění se pak časově shoduje se skutečným bytím naší duše a sleduje emoce a pocity tak, jak se odvíjejí. Pro Bergsona je to jediný způsob, jak můžeme pochopit trvání, které nám může být prezentováno přímo v intuici, ale nikdy nemůže být uzavřeno v konceptuálním vyjádření.²⁰

Je to extrémně obtížný způsob, jak pracovat s vlastním já, a je v rozporu s naším obvyklým způsobem prožívání, ale pokud je úspěšný, člověk je odměněn manifestací vlastní jedinečnosti a exkluzivity. Člověk získá náhled na sebe sama, v rámci něhož není hodnocen nebo posuzován prostřednictvím jakéhokoliv vnějšího a vnuceného kritéria a v němž není hodnota člověka jako jedinečné osoby normalizována.

Z tohoto Bergsonova výkladu plyne, že je možná intuitivní znalost sebe sama. Otázka je, do jaké míry máme možnost takto intuitivně poznávat i ostatní lidi. Velkým problémem trvajícím, předreflexní povahy vlastního já je to, že pokud by nebylo schopno homogenizovat a rozšiřovat svou zkušenost do prostoru, pak by žilo izolovaný život bez zapojení do jazyka nebo společnosti. Jazyk ve svých obvyklých, každodenních formách slouží k rozdělování zkušeností do zvládnutelných faktických poznatků, které se týkají jak nás samotných, tak i světa, a vztahu mezi nimi. Je tedy vlastně rozšířením homogenního prostoru. Jasnost, kterou prostorovost a externalizace poznání přináší, je tedy podle tohoto pojetí základem komunikace mezi lidmi.²¹

To však má obtížný důsledek. To znamená, že nemůžeme poznat jiného člověka v jakémkoli dostatečném, adekvátním a úplném smyslu. Intuitivně poznávat subjektivní stavy někoho jiného (na téže úrovni, ve které člověk má intuitivní znalost vlastních stavů) by znamenalo znát všechny psychické zkušenosti druhé osoby. Mít úplnou intuitivní znalost někoho druhého by ve skutečnosti znamenalo prožívat jeho život ve všech zkušenostech.

¹⁹ Bergson, 2003, s. 175

²⁰ Bergson, 2003, s. 206

²¹ Bergson, 1994, s. 79

Bergsonova teorie trvání a intuice nás pak zřejmě nemůže zcela uspokojit. Heterogenní trvání je základem kontinuity a složitosti psychologické reality a intuice je proces, ve kterém je trvání rozpoznáváno, jako to, čím je. Z toho ovšem plyne, že tato skutečnost vylučuje možnost propojení lidí v rámci komunikace, protože poznat někoho jiného by znamenalo úplnou identifikaci s druhou osobou. Pokud by takové intuitivní chápání jiné mysli bylo možné, znamenalo by to sloučení dvou jedinců do jednoho.

Zdá se tedy, že Bergsonova teorie trvání a intuice místo toho, aby nabídla model dokonalé komunikace, odporuje samotné myšlence komunikace jako společenského jevu. Lidé by totiž mohli mít dokonalé vztahy pouze tehdy, pokud by komunikovali na úrovni intuice, ale aby vůbec mohli komunikovat, musí zkreslovat svou povahu a povahu jiných lidí, protože komunikace vyžaduje konceptualizaci.

Ve „Smíchu“ Bergson propojuje svou teorii intuice se vztahem umění k životu. Píše o existenci určitého „závoje“, který podle něj zabraňuje lidskému vědomí vidět skutečnou podobu věcí (a rovněž skutečnou povahu samotného vědomí). Tato překážka našeho vnímání je spojena s nutností žít, která je založena na jednání. Bergson si je vědom, že intuitivní vztah k lidem i věcem je v každodenním životě zřejmě nemožný a jaksi „nepraktický“. Naopak zakrytí reality je pro lidi nevyhnutelnou součástí jejich životů, protože jen takto je možno dosáhnout praktické součinnosti a dohody mezi nimi, a tedy také přežítí. *„Pokud by realita přímo zasahovala naše smysly a vědomí, jestliže bychom mohli přímo navázat styk s věcmi a sebou samými, bylo by, myslím, umění zbytečné, neboť my všichni bychom byli umělci, neboť naše duše by se chvěla ve shodě s přírodou.“*

Život, spjatý s potřebou praktického jednání, vyžaduje zjednodušení našeho vnímání světa. Proto pokud vnímáme nějakou věc, nepřijímáme celou její komplexní individualitu. Nevidíme tuto věc jako jedinečný celek, nýbrž jen některé její aspekty, jednotlivé vybrané vlastnosti. Tyto vlastnosti naše vědomí (či naše smysly) vybírá podle jejich užitečnosti pro naši praktickou aktivitu a orientaci ve světě. Užitečné stránky věcí tak překrývají všechny ostatní jejich stránky, které pak „ustoupí do tmy.“

Toto běžné životní naladění nám umožňuje, abychom se nemuseli namáhat hledáním ani této užitečné stránky věcí. Postačí, pokud se omezíme na slova, „etikety“, které jsou založeny na nejbanálnějších aspektech věcí a jež věci odosobňují. Praktická užitečnost nás směřuje od pohledu na věci samotné ke slovům, které je označují. Slovo je intersubjektivní a snadno uchopitelné právě proto, že je vyprázdněné od mnohotvárného a nejednoznačného života,

nicméně právě kvůli tomu skutečnou povahu věcí spíše zakrývá. Se stejnou homogenizující a omezující praxí se stavíme také k našim vlastním vnitřním stavům, když nekonečné bohatství svého vědomí směštnáváme do psychologických pojmů, z nichž jedinečnost prožitku nenávratně mizí.

Díky „roztržitosti přírody“ máme podle Bergsona možnost v určitých momentech vidět skrz závoj praktického pohledu a spatřit „pravou podobu“ věcí. Ovšem příroda nikdy nedopustí, aby lidé viděli věci a duševní stavy v jejich absolutní individualitě. Částečně dokáží tuto překážku přírody překlenout umělci. Ti, rovněž jako ostatní lidé, vidí svět pomocí předem nachystaných schémat, ale v některém ze „směrů“ tohoto vnímání je umělcovo vědomí osvobozeno od praktické potřeby. Tento „směr“ se pak zpravidla kryje s některým z lidských smyslů.²²

Určitou možnost překonání aporie komunikace, o které byla řeč v první části této kapitoly, tak poskytuje umění. Intuici používá umělec, který je při soustředění na nitro jím pojednávaného předmětu „zjitřený“ a obvykle tíhne k tomu, intenzivně prožívat a čerpat zdroje své inspirace z nejhlubších složek skutečnosti. Umělec tak může vytvořit dílo, které je schopno předávat vnímajícím recipientům poměrně složité a mnohvrstevnaté emoce. Čerpá přitom z dynamického úseku prožívaného času a jeho vědomým cílem je odkázat nás na toto prožívané trvání pomocí uměleckého díla.²³

Tato cesta intuice od díla k jedinečnému a nevyjádřitelnému se netýká jen umělce samotného, ale také jeho diváka či čtenáře. Umění jej přivádí k nepředvídatelnému, zachycuje jedinečné úseky plynutí reality a sugeruje mu pocity a ideje. Pokud tyto nápovědy následuje, může se ocitnout v tomto jedinečném proudu specifické skutečnosti. Umění tak umožňuje proces intuice a ta je zároveň základem jeho působivosti.

Na souvislost intuice a umění poukazuje Bergson také v eseji „Vnímání změny“. Umění podle něj je schopno ukazovat člověku dříve nepovšimnuté aspekty vnitřních stavů i vnějšího světa, prostřednictvím umění je tedy možné rozšiřovat lidské vnímání. Ostatně, sám vznik filozofie, podle Bergsona, byl motivován nedostatky naší schopnosti vnímat, kterou odhalují naše schopnosti rozumového a pojmového myšlení.²⁴

²² Bergson, 1993, s. 71

²³ Ševčík, 2005, s. 26

²⁴ Bergson, 2003, s. 142

Dosavadní filozofie se snažila nahrazovat nedokonalost smyslového vjemu abstraktními pojmy. Pojmy si kladou nárok na obecnost, ale přesto mají původ v konkrétních vjemech. Přitom výběr konkrétního vjemu a jeho zobecnění je v zásadě svévolným aktem, který je také základem rozporů o pojmy. Jestliže mělo pojmové myšlení napomoci odstranit slabé stránky vnímání a takto je rozšířit, výsledek je nakonec spíše opačný. Čím více pojmové chápání integruje naše myšlení, tím ve skutečnosti ruší kvalitativní rozdíly, čímž omezuje vjemovou stránku života lidí a ochuzuje vnímání světa.

Místo unifikace zážitků v rámci strnulých pojmových kategorií je nutné podle Bergsona vstoupit do neredukovatelné individuality prožívání, pomocí níž se dostaneme k novým nebo dosud zanedbávaným aspektům věcí. Rozšíření vnímání ovšem není jen hypotéza, umění se v tomto směru již dávno podle Bergsona pohybuje. Právě umění může člověku poskytnout pohled na dříve nepostřehnuté aspekty vnitřních stavů i věcí vnějšího světa. Kupříkladu literatura se zaměřuje na stavy vědomí, které jsou jednak individuální, ale na druhé straně všem lidem nějak známé nebo takové, které bychom si mohli představit, ale zůstaly pro nás neviditelné.²⁵

Bergson zde navazuje úvahou o malířství a otázkou pravdivosti v umění. Upozorňuje na společenský vliv tohoto druhu umění, které je schopno předat lidem určité úhly pohledu na svět, jež se mohou stát způsobem vidění všech ostatních lidí.²⁶ Vlivem významných malířů (Bergson uvádí Corota nebo Turnera) jsme schopni vidět „jinak“, než jsme viděli předtím. Tato dovednost velkého umělce proměnit lidské vnímání se ukazuje v okamžiku, kdy při setkání s uměleckým dílem máme pocit „pravdivosti“. Podle Bergsona je tomu tak proto, že základem našeho přijetí a obdivu k velkému malířskému dílu je zkušenost, že jsme již předtím vnímali něco, co nám ukazuje, ale aniž bychom si toho byli vědomi. Byl to totiž jen krátkodobý vjem, který se vytratil mezi ostatními vjemy. Malíř je schopný tyto prchavé vjemy izolovat a zachytit je tak dovedně, že již po setkání s jeho dílem vnímáme ve skutečnosti totéž, co tam našel on.²⁷

Umění je takto zdrojem poznání skutečnosti, tedy nástrojem pravdy. Pro Bergsona rovněž slouží k rozšíření perceptivních schopností člověka, respektive tato forma poznání skutečnosti je pro něj důkazem možnosti takového rozšíření vnímání. Tuto schopnost umělců přičítá

²⁵ Bergson, 2003, s. 146

²⁶ Bergson, 2003, s. 146

²⁷ Bergson, 2003, s. 147

jejich volnějším poměru k hmotným a „reálným“ stránkám života, jejich „rozptýleností“, která je odpoutává od skutečnosti a proto jsou v ní schopni spatřit více věcí. Soustředění běžného člověka na skutečnost, dané potřebou žít a jednat, je totiž zúžením a vyprázdněním jeho pohledu, kterému umělec do značné míry uniká. Vidí totiž věci pro ně samotné, nikoliv pro sebe a jejich praktické využití.²⁸

Umění tak představuje podle Bergsona do jisté míry návrat k přírodě, k životu samotnému. Umění znamená dar vidět a slyšet, objevovat neredukovatelnou skutečnost. Umělec dovede nazírat skutečnost přímo, pokud je opravdu umělcem. Ukazuje lidem věci, které nejsou schopni vidět, nebo které opomíjejí, i když je vidí každodenně. Do určité míry se dá říci, že se zde umění úzce prolíná s prohloubeným životem a život sám se stává uměleckým dílem. To ale neznamená, že by umění bylo pouze opakováním života. Umělecké dílo je vyjádřením neopakovatelné a zcela nové syntézy elementů vědomí, která vychází z nevypočitatelné budoucnosti a je neredukovatelná na homogenní přítomnost.²⁹ Umění tedy je schopnost vyjádřit samotný život, v jeho bohatosti, originalitě a neopakovatelnosti.

²⁸ Bergson, 2003, s. 149

²⁹ Ševčík, 2005, s. 107

4. Povaha umělecké tvorby

V textu „Intelektuální úsilí“ se Bergson zabývá podstatou procesu vyvolávání vzpomínky, snahou o rozumění a tvůrčí prací. Vynaložení úsilí v těchto třech podobách intelektuální aktivity spočívá na nutnosti rozvinout potenciální „schéma“ do konkrétního „obrazu“.³⁰ Důsledky tohoto pojetí pro umění se nacházejí především v části zmíněného textu, zaměřené na tvůrčí úsilí.

Jako příklad tvůrčího úsilí může sloužit jednak vynálezceva činnost. Pokud chce vynálezce vytvořit nový stroj, má obvykle předem představu, jaký má mít účel. Jedná se ovšem o abstraktní představu. V průběhu vynalézání je představa nejprve zaostřena do podoby celkového pohybu požadovaného mechanismu. Tento celkový pohyb je pak následně rozložen na jednotlivé dílčí pohyby. Tyto pohyby si pak vyžádají určení součástek a jejich interakcí, které by měly dílčí pohyby zajišťovat. Intelektuální úsilí má v tomto případě podobu postupu konkretizace obecné nerozčleněné představy („schématu“) do jejího uskutečnění pomocí konkrétních prostředků („obrazů“).³¹

Jako analogickým k aktivitě vynálezce se Bergson zabývá úsilím umělce. Tvorba uměleckého díla je podle něj podobných procesem konkretizace, kdy je dílo založeno na nějakém dojmu, který je poté vyjádřen pomocí tónů nebo obrazů (v díle hudebníka nebo básníka), nebo spočívá v myšlence či v pocitech, které jsou ukázány v událostech nebo na postavách (v případě spisovatele nebo dramatika). Umělci nejprve tane na myslí celek jeho vnitřního stavu, který je následně rozčleněn a zhmotněn do stále zřetelnějších fází a prvků. Úsilí umělce tedy směřuje ke konkrétnímu sestavení zřetelně vymezených součástí uměleckého díla, jimiž jsou kupříkladu hudební motivy a básnické obrazy.³²

Bergson dále tuto poměrně jednoduchou představu přechodu od abstraktního schématu ke konkrétnímu obrazu problematizuje. Výchozí schéma totiž nemusí být, a obvykle také není, definitivně dáno, nýbrž se v procesu svého rozvíjení může proměňovat. Dojde tedy k určitému zpětnému chodu, zpětné vazbě, v níž postupně vytvářené obrazy modifikují původní schéma, a to až po jeho zásadní proměnu. Vynálezce a umělec tak v průběhu tvorby přehodnocují svůj

³⁰ Bergson, 2002, s. 222

³¹ Bergson, 2002, s. 223

³² Bergson, 2002, s. 223

původní záměr, s ohledem na nepředvídatelné interakce „materiálu“. Umělecká tvorba, a vlastně každá tvorba, jsou tedy oscilací mezi schématem a obrazem, kdy se celek a jeho části vzájemně ovlivňují a korigují. Je dokonce možné, jak ostatně vidíme často u moderní poezie, že výchozí schéma je záměrně natolik pružné nebo pohyblivé, aby se nechávalo ovlivňovat vznikajícími obrazy, od kterých se vlastně očekává rozhodnutí o povaze konečného celku. Výsledkem tvůrčího úsilí je poté nějaký rovnovážný stav mezi vzájemnými vlivy schématické a obrazové roviny díla.³³ Přesto je pohyb od schématu k jeho naplnění podle Bergsona základním směrem a principem umělecké tvorby.³⁴

K povaze umělecké tvorby se Bergson vrací ve své knize „Dva zdroje morálky a náboženství“, v níž se zaměřuje na tzv. fabulační funkci lidského ducha, tedy na schopnost vytvářet fikce. Ze schopnosti lidí vymýšlet fiktivní světy pocházejí všechny mýtické a magické představy. Touto schopností, podle filozofa, vybavila člověka příroda, aby ho tak chránila před rozkladnou silou myšlení. Rozvinuté myšlení dokázalo úspěšně nahradit instinkty při zajištění přežití lidí v nepříznivých podmínkách, ale intelekt zároveň člověka ohrožuje.³⁵

Mezi důsledky lidského intelektu patří schopnost uvědomovat si vlastní smrtelnost, což člověka brzdí v přirozeném chování, v jeho „životaschopnosti“. Příroda tak dala člověku, s cílem udržet „pohyb života“ u individua i společnosti, dovednost vytvářet si určité „halucinační obrazy“, které dovedou překrýt a zneškodnit nebezpečné myšlenky, plynoucí z rozumu.³⁶ V případě myšlenek na smrt je touto opravnou fikcí významná představa posmrtného života. Tato fabulační funkce lidského ducha je ovšem využívána i v okolnostech, které již se svou praktickou funkcí bezprostředně nesouvisejí.

Velká mytologická díla jsou propracována do té míry a barvitosti, která již k potlačení destruktivních schopností lidského intelektu nebyla nutná, a nabývají již estetické povahy a síly. Odtud tedy „fabulační“ praxe, již mimo svou původní funkci, podle Bergsona dává základ umění. Vytvoření celých detailních fiktivních světů je pak doménou především románu a dramatu, ve kterých autoři podávají ucelené příběhy a celistvé postavy.³⁷

³³ Bergson, 2002, s. 234

³⁴ Bergson, 2002, s. 242

³⁵ Bergson, 2007, s. 55

³⁶ Bergson, 2007, s. 81

³⁷ Bergson, 2007, s. 140

Uměním se Bergson také dále zabývá v té části textu „Dvou zdrojů morálky a náboženství“, v níž se nejprve věnuje podstatě mystické zkušenosti. Intuice mystika se „nespokojuje“ s proniknutím do vlastního nitra, nýbrž směřuje k základu života, kterým je Boží tvořivá láska. Mystik se tak stává nástrojem Božího působení směrem k ostatním lidem, aby následovali mystikovu cestu. Podobná láska, tvořivá emoce, stojí přitom na počátku umělecké tvorby. Tvořivá emoce je vodítkem, které řídí umělcovu práci na uměleckém díle, které je vlastně jejím vyjádřením, zhmotněnou podobou.

Práce na uměleckém díle má také svou konstruovanou, intelektuální stránku, která spočívá v uspořádání a volbě prvků (volba prostředků, úpravy, atd.), nicméně pro jeho vytvoření je nutno vystoupit: *„k bodu mimo tuto rovinu a v něm hledal souhlas nebo odmítnutí, směr a inspiraci; intelekt sice pomáhal tomu, aby nedílná emoce sídlící v tomto bodě byla vyjádřena v hudbě, ale sama emoce byla více než hudba a více než intelekt.“*³⁸

Umělecká tvorba má tedy charakter neustálého oscilování mezi intelektuální prací a spojením se s „tvořivou emoci“. Umělec musí naplno využívat svůj intelekt, ale zároveň musí jít „nad“ něj. Tvořivá emoce má povahu „supraintelektuální“, protože se v ní nejedná o pouhý doprovod vnitřních stavů člověka, ale pohybuje se vždy již jaksí před nimi.³⁹ Tento typ emoce představuje stav, kdy je celé vědomí spojeno s tvořivou „Boží láskou“. Umělci se záměrně snaží této emoce dosáhnout a nechat jí proniknout své dílo. Umělec, který tvoří v souladu s „Boží láskou“ jako univerzální tvořivou energií, dává svému dílu podobu vzdálené, ale nepopíratelné analogie Božího díla.⁴⁰

Na podobnou tvořivou emoci, která pomáhá v tvorbě hudebníka, se ve své tvorbě spoléhá také spisovatel. Ten může setrvat v rovině kombinací jazyka, které přejímá od společnosti. Takové dílo může být originální i přínosné pro ostatní lidi. Podle Bergsona ale existuje ještě jiná metoda literární tvorby, která se neopírá jen o intelekt a společnost, nýbrž o onu již zmíněnou tvůrčí emoci, která plyne „ze samé podstaty věcí“. Tuto emoci nelze naplnit zcela, protože pro její realizaci by bylo potřeba vytvořit nová slova a představy. Spisovatel se tedy musí pokusit propojit emoci, která si žádá své ztělesnění, se slovy a životními formami společnosti známými. I pro ten účel je potřeba slova „znásilnit“ a cíl takové náročné cesty je nejistý. Pokud ovšem umělec cíle dosáhne, obohatí lidstvo „myšlenkou schopnou nabýt nové

³⁸ Bergson, 2007, s. 181

³⁹ Bergson, 2007, s. 184

⁴⁰ Bergson, 2007, s. 183

tváře pro každou novou generaci; kapitálem přinášejícím do nekonečna úroky a nikoliv sumu, kterou je potřeba hned utratit.“⁴¹

Pokud tedy kapitolu o Bergsonových úvahách o základu umělecké tvorby uzavřeme, jeho myšlenky se vyvinuly od „schématu“, které má dynamickou povahu a rozvíjí se prostřednictvím hmotných obrazů, do pojetí tvořivé emoce, spojené s tvořivou Boží láskou, která si žádá své zhmotnění do podoby uměleckého díla.

⁴¹ Bergson, 2007, s. 185

5. Hierarchie umění

Ve Smíchu Bergson předkládá také určitou hierarchii umění, jež porovnává umělecké schopnosti podle jejich způsobů pronikání do nitra věcí. Nejprve Bergson píše o malířských schopnostech. Malíř má schopnost vidět skutečnost, realitu. Vidí věci pro ně samé, nikoliv pro sebe: tvary, barvy vidí zbavené praktických „předsudků pro tvar a barvu“, které naše vidění věcí limitují. To Bergson interpretuje tak, že malíř vidí „vnitřní život věcí“, a tak je schopen vnímat a zprostředkovat individualitu věcí.⁴²

Dalším stupněm uměleckých schopností jsou dovednosti básníka. Ten se soustředí na sebe a umí odhalit původní stav své vlastní duše. Běžné city, které jsou vtělovány do neosobních slov, umí básník proměnit do podoby skutečného citu, prostého, čistého stavu duše. K tomu, aby byla tato zkušenost přístupná i čtenáři, si pomáhá básník sugescí rytmu a uspořádáním slov, jež se tak vymykají běžnému užití jazyka a básník tak umožňuje čtenáři či posluchači bezprostřední nahlížení citu, který je běžným užitím slov nepopsatelný. Básník nás tímto způsobem vede ke stejnému objevu svého citu, jaký učinil sám.⁴³

Do ještě větší hloubi „nitra“ se ponořuje hudební skladatel, který se již nesnaží postihnout slovy vyjádřitelné city nebo věci. Hudba, kterou umělec objeví a dokáže sugerovat posluchači, dovede vnímajícího doslova strhnout a motivovat k poznání skutečností, které jsou v nás již nějak ukryty:

„V radostech a smutcích, jež se popřípadě dají vyjádřit slovy, se zmocní něčeho, co už nemá nic společného s věcí, určitých rytmů života a dechu, které jsou člověku vnitřnější než ty nejnítěrnější city – živého zákona měnícího se u každé osoby, zákona jeho depresí a nadšení, jeho lítostí a nadějí. Tím, že tuto hudbu osvobodí a zdůrazní, upoutají naši pozornost; tím dosáhnou, že se do nich mimovolně sami začleníme, jako se kolemjdoucí dají do tance. A tím také uvedou hluboko v nás do pohybu něco, co čeká jen na okamžik, aby se rozezvučelo.“⁴⁴

⁴² Bergson, 1993, s. 146

⁴³ Bergson, 1993, s. 147

⁴⁴ Bergson, 1993, s. 71

Cílem těchto umění, malířství, sochařství, poezie nebo hudby je pak „odstranit běžně používané symboly obecnosti konvenčně a společensky přijaté, vlastně všechno, co nám zastírá skutečnost, aby nás postavilo tváří v tvář samotné realitě:“⁴⁵

⁴⁵ Bergson, 1993, s. 72

6. Teorie komična ve „Smíchu“

Jediným spisem, ve kterém se Bergson věnuje estetické problematice zcela explicitně, je Smích z roku 1899, který nese podtitul „Esej o významu komična“. Pro své analýzy komických fenoménů Bergson využívá zejména znalosti „Dona Quijota“ od Cervantese a komedií od Molièra ale doplňuje své myšlenky také situacemi, které lidé znají z běžného života. Tyto názorné příklady slouží k hledání odpovědi, jak komično vzniká. Kromě komična zde ovšem autor rozvíjí také rozmanité úvahy o umění obecně.

Pokud se Bergson zabývá problematikou smíchu a komična, sleduje tím specifický cíl, a sice praktické poznání.⁴⁶ Nejde mu tedy o smích, směšnost a komiku pro ně samotné, či pro rozvoj teorie, ale obrací se k životu, k praktickému zřeteli. Protože podle Bergsonova názoru právě komedie může přispět k porozumění skutečné povahy umění, ale i vztahu mezi uměním a životem. Kromě toho má podle Bergsona komično vždy určitý vztah k člověku, k lidskému jednání. Komično rovněž apeluje na čistý rozum, na lhostejné a necitlivé naladění člověka. Důležitou stránkou komična je rovněž to, že se vyskytuje v kontextu nějakého lidského kolektivu, smích směřuje k tomu, aby byl společný.⁴⁷

"Co znamená smích?" Bergson se věnuje smíchu, komice a komedii počínaje touto jednoduchou a obecnou otázkou. Jeho záměrem je analyzovat věci, které nás rozesmějí, abychom zjistili, jak to, že nás rozesmějí. Vzápětí Bergson omezuje rozsah svého zkoumání třemi poznámkami o komedii a smíchu: (1) komično je nutně lidská záležitost: smějeme se lidem nebo tomu, co dělají, nebo tomu co nám nějaké lidi připomíná. (2) Smích je záležitost čistě rozumová: schopnost smát se zdá být spojena s určitou lhostejností, emoční odděleností, emotivní vzdáleností od předmětu smíchu. (3) Smích má společenskou funkci: *„Komično bychom nemohli vychutnat, kdybychom se cítili osamělí. Zdá se, že smích potřebuje ozvěnu.“*⁴⁸ Tato pozorování jsou možná kontroverzní, ale pomáhají nám pochopit, v jakém smyslu Bergson o smíchu a komedii uvažuje. Třetí pozorování je zvláště zajímavé: *„...viděli jsme v komičnu jednoduchou zvláštnost, v níž se baví duch, a v samotném smíchu podivný izolovaný jev bez vztahu k ostatní lidské činnosti. Zde je původ definic, podle nichž je komično abstraktní, rozumem odpozorovaný vztah myšlenek, „intelektuální kontrast“, „pocit*

⁴⁶ Bergson, 1993, s. 15

⁴⁷ Bergson, 1993, s. 16

⁴⁸ Bergson, 1993, s. 17

absurdity“, atd. I kdyby tyto definice skutečně zahrnovaly všechny formy komična, nevysvětlovaly by v nejmenším, proč nás komično nutí se smát. Odkud se bere ten zvláštní logický vztah, který se najednou objeví, stahuje a roztahuje nám svaly, cloumá s námi, zatímco ostatní nechávají naše tělo lhostejným. (...) Chceme-li pochopit smích, musíme ho umístit do jeho přirozeného prostředí – musíme mu vymezit užitečnou funkci, funkci společenskou.“⁴⁹

Logické vztahy nás samy nerozesmějí a potřebujeme popis procesu, který začíná vnímáním absurdity a končí smíchem. Na rozdíl od jiných (například u Freuda a jeho textu Vtip a jeho vztah k nevědomí), Bergson nechce podat psychické vysvětlení smíchu. Místo toho vysvětluje smích ve funkcionalistickém smyslu: smích je "společenské gesto", funkce se specifickou užitečností pro společnost. Dovedeno do důsledku pak, podle M. Ševčíka, může mít smích i roli autoregulačního mechanismu, kdy se společnost směje skrze zobrazení směšného jednotlivce sama sobě. Společnost smíchem reaguje na určité procesy a jevy, které se v ní objevují, a tento autoregulační mechanismus takto brání jejímu potencionálnímu rozpadu. Smyslem existence smíchu je v tomto případě snaha o společenskou harmonii a organický rozvoj.⁵⁰

Společnost je produktem určitého druhu evoluce: z řady důvodů se zdá, že dějiny lidstva vedou ke stále mírnějšímu společenskému životu prostřednictvím toho, že celek společnosti kontroluje naše protisociální přání. Smyslem dramatu je pohlédnout na sebe sama, na to, jací bychom byli, kdyby nebylo společnosti, na naši skrytou povahu nebo skrytou přírodu. Komédie na druhou stranu slouží společnosti tím, že poukazuje na naše antisociální tendence a vyzývá nás, abychom se jim smáli, a tak nás povzbuzuje, abychom je opravili.

Smích tedy slouží jako společenský nápravný mechanismus. Jedná se o jednu z institucí, která se vyvinula, aby umožnila lidem žít ve společnosti a aby společnost fungovala dobře. Existuje mnoho různých druhů antisociálních vlastností a chování, a my na ně reagujeme smíchem. Smějeme se lidem, když se chovají mechanickým způsobem. Obvykle očekáváme, že lidé budou sledovat, co se kolem nich děje, a následně budou tomu odpovídajícím způsobem přizpůsobovat své chování. Když někdo postrádá schopnost se takto chovat, smějeme se mu. Způsob, jakým smích funguje jako nápravná instituce, je zřejmý: jeho funkcí je zastrašit pomocí ponižování.

⁴⁹ Bergson, 1993, s. 17

⁵⁰ Ševčík, 2008, s. 48

Smích je přitom podle Bergsona nejen takto funkcionální, nýbrž rovněž zčásti i estetický, protože se při smíchu chováme specifickým způsobem, zbaveným starosti o každodenní obstarávání, kdy se zajímáme o předmět samotný. Na určitou dobu se přestaneme zajímat o naše potřeby a sledujeme se zájmem směšný objekt. „*Smích nevzniká z čisté estetiky, třebaže sleduje (neuvědoměle a v některých případech i morálně) užitečný cíl všeobecného zdokonalení. Něco z estetiky však v sobě má, neboť komično se rodí přesně v okamžiku, kdy společnost či osoba, zbavené starosti o své zachování, začnou vůči sobě jednat jako vůči uměleckým dílům.*“⁵¹

Na rozboru konkrétních komických forem pak Bergson staví tezi o jejich společném základu. Tím je automatismus, který v nás probouzí podle autora smích. To, jak se lidské tělo hýbe, jaké má držení, jaké člověk používá gesta, chování, řeč i další projevy, je komické v té míře, v jaké je to schopno v nás vyvolat představu mechanismu, strojovosti nebo ztuhlosti. Společenská role smíchu spočívá podle Bergsona v určitém zastrašení nebo nápravě. Nastupuje tam, kde se naše chování automatizuje, aby jako trest přišla reakce ve formě smíchu. Pokud tato náprava má být účinná, měla by osobu, na kterou se smích zaměřuje, nějak ponížit, ztrapnit. Smích je tak užitečná zbraň proti lidským nedostatkům a neřestem, čímž vede k cíli všeobecného zdokonalení.

Bergson soudí, že komično je náhodné a zůstává na povrchu člověka, i když se postupně dostává dovnitř. Člověk, jdoucí po ulici, zakopne. Je to směšné, pokud to nezamýšlel. Jestliže by si lehnul záměrně, nemělo by to samo o sobě směšný účinek. Mechaničnosti, automatismu jsou blízké také nešikovnost a roztržitost. Směšný je také automatismus charakteru, zvláště pokud se jedná o neřesti, a především tehdy, jestliže o nich samotná osoba neví. Proto Bergson píše, že je komično mimovolné. Postava komedie samotná svou směšnost nevnímá, zatímco divák (či v běžném životě pozorovatel) ji vidí. Pokud by postava svou směšnost vnímala, chovala by se jinak.

Bergson ovšem svůj výklad dál zpřesňuje. Nejprve se věnuje komice vzhledu. Co dělá tvář směšnou a jaký je rozdíl mezi směšným a ošklivým? Zesílením ošklivost vzniká ohyzdnost a komickou se, podle Bergsona, „*může stát každá ohyzdnost, kterou dokáže napodobit dobře rostlý člověk*“.⁵² Hrbáč tedy není komický svým postižením, ale dojemem, že jde o člověka, který si zvykl chodit shrbeně, „*ztuhnul v určité tělesné podobě a – pokud to tak*

⁵¹ Bergson, 1993, s. 22

⁵² Bergson, 1993, s. 23

*lze říci – udělal ze svého těla grimasu.*⁵³ Zjemněná směšná ohyzdnost je komickou ošklivostí. Směšná tvář je poté připomínka ztuhlosti, nehybného úšklebku. Toto vystižení ztuhlé grimasy je základem směšnosti karikatury. Co se týče komiky gest a pohybů, soudí Bergson, že jejich směšnost spočívá v míře, v jaké připomínají jednoduchý mechanismus. Komičnost kresby je založena na její schopnosti zobrazit člověka jako loutku. Komický je řečník, jehož gesta, doprovázející projev, jsou předvídatelná a mechanická. V této předvídatelnosti a mechanismu potom také spočívá komičnost nápodoby pohybů druhé osoby, ačkoliv ty pohyby samy o sobě vůbec komické být nemusejí. Bergson se vrací ke své základní linii: *„To znamená, že skutečný život by se neměl opakovat. Tam, kde existuje opakování, úplná podobnost, tušíme chod nějakého mechanismu.*“⁵⁴

Dvěma základními zdroji vzniku komična jsou podle Bergsona situace „mechanismu začleněného do přírody“ a „automatického řádu společnosti“. Jednotlivé komické situace pak představují varianty a kombinace, které z těchto zdrojů komična čerpají. Vždy se jedná o nějakou „mechanickou slupku na živém organismu“, jež vyvolá smích.

Bergson se zmiňuje o rozmanitých formách tohoto modelu a vždy se jedná o přechod pozornosti z něčeho živého nebo hodnotově významného na něco druhořadější nebo jinak nesouladné. Takové přesuny zájmu jsou podle Bergsona: (1) z těla na oblečení (nesoulad mezi oděvem a tělem, např. když si někdo obleče oděv podle staré módy, čímž upoutá pozornost na tento oděv), (2) z duše na tělo (komická je okolnost, která naši pozornost upoutá na fyzickou stránku člověka, ačkoliv bychom se měli zabývat jeho stránkou morální), (3) z osoby na věc (osoba v nás vzbuzuje dojem věci).

Při výkladu komiky situační a slovní se Bergson zabývá třemi případy: „čertíkem na péro“, „loutkou“ a „sněhovou koulí“. V případě čertíka na péro se jedná o mechanismus opakování, což je obvyklý postup klasické komedie. Opakují se úkony nebo výroky: *„v komickém opakování výroků jsou nyní obecně vzato dvě složky, potlačený cit, který se vymršťuje jako pružina, a myšlenka, jež se baví opětovným potlačováním tohoto citu.*“⁵⁵ V komediích je také užíván model loutka: postavy se domnívají, že mluví a jednají svobodně, a zatím jsou pouhou hračkou, ovládanou někým jiným jako „panácci na nitce“. Jde tedy znovu o kontrast svobodného, spontánního života a mechanické loutkovitosti. Model „sněhové

⁵³ Bergson, 1993, s. 23

⁵⁴ Bergson, 1993, s. 27

⁵⁵ Bergson, 1993, s. 41

koule“ zastupuje „vidinu účinku, který narůstá sám sebou, takže příčina na počátku nerozeznatelná dospěje nevyhnutelným způsobem k výsledku stejně důležitému jako nečekanému.“ Bergson zde má na mysli neúměrné zveličení, které nečekaně roste svými rozměry nebo důsledky.

Zdá se, že si Bergson již na přelomu 19. a 20. století byl vědom, jak se projevuje postupující mechanizace a racionalizace ekonomické produkce i využívání přírody s cílem zjednodušení a zefektivnění lidského života a lidských aktivit. Člověka tyto tendence odvracejí od jeho přirozenosti a od reality v celé její šíři a kvalitě, zatímco samu skutečnost redukují na její kvantitativně uchopitelné a ovladatelné, tedy nesvobodné a nespontánní aspekty. Čímž se dostáváme jednak opět k tématu svobody z Bergsonova prvního spisu, ale také k důležitému pojetí Bergsonovy filozofie, k životu jako neustálému vzniku nového, které je například základem jeho textu „Tvořivý vývoj“. Podle této koncepce je principem života élan vital, životní síla nebo vzmach, která má metafyzickou povahu a žádá si pohyb „vpřed“. Bergson soudí, že život neplyne z chemických reakcí či fyzikálních vlivů, ani není důsledkem náhodného výběru druhů, nýbrž je to tvořivý vývoj, kontinuita pokroku, nesená zevnitř organismů.⁵⁶

⁵⁶ Bergson, 1919, s. 45

7. Vztah mezi dramatem a komedií

Bergson se poté věnuje dramatickému umění, jež podle něj, podobně jako jiná umění odhaluje lidem běžně zastíranou hlubokou realitu. Bergson píše, že: „*Drama hledá a vynáší na světlo hlubokou realitu, která je nám často v našem vlastním zájmu zastírána potřebami života.*“ Drama se, stejně jako poezie, zabývá stavy duše člověka. Z nich si však vybírá ty city a vášně, které vznikají ve vztazích mezi lidmi. City, vzniklé ve styku s ostatními lidmi, Bergson považuje za nejsilnější, ale také nejprudší. Vášně, které ve vztazích mezi lidmi vznikají, srovnává s elektrickými výboji. Pokud by nebyly spoutávány pravidly společnosti, povinnostmi a každodenním „měšťanským životem“, byly by pro společenský život destruktivní. Pravidla a povinnosti vytvořily jakousi „povrchovou vrstvu“ citů a myšlenek, která jako ztuhlá láva překrývá vnitřní oheň individuálních vášní, které doutnají pod touto vrstvou. Dramatické umění dokáže do jisté míry touto vrstvou projít a zobrazit náš vnitřní život v jeho síle a vášnivosti nebo naopak zobrazit společenské rozpory.

„Ovšem v těchto dvou případech, které buď oslabují společnost, nebo posilují přírodu, se sleduje stejný cíl, to znamená odhalit nám skryté partie nás samotných, což bychom mohli nazvat tragickým prvkem naší osobnosti. Takový dojem máme, když odcházíme z krásného dramatu. Co nás zajímalo, není ani tak to, co se vyprávělo o jiných, ale co jsme spatřili o sobě samých.“⁵⁷

V souvislosti s dramatickým dílem Bergson připomíná, že umění se vždy zaměřuje na jednotlivé. Každý umělec zachycuje své konkrétní, zcela jedinečné prožitky. Takové prožitky jsou nevratné, celistvé, neoddělitelné od konkrétního okamžiku a místa. Pokud je například Hamlet obecně považován za životnou postavu, pokud je „pravdivý“, neznamená to, že by zároveň nebyl jedinečnou postavou, že byl obecný na úkor své jedinečnosti. Podobně jako jiná geniální umělecká díla je pravdivý svou snahou přimět diváka k upřímnému pohledu. Divák „napodobuje“ umělce ve snaze poodhalit závoj od skutečnosti, dílo je pro něj „lekcí“, jak se jeho vidění přiblížit. Čím je dílo větší a čím hlubší je jím vyjádřená pravda, tím větší je účinek díla na diváka, ale také tím obecnější je jeho účinek na celou společnost. Obecný je zde, podle Bergsona, účinek, nikoliv příčina vzniku díla.

⁵⁷ Bergson, 1993, s. 73

Od dramatu obecně Bergson odlišuje komedii. V případě komedie soudí, že se, na rozdíl od všech ostatních uměleckých disciplín, nezabývá jednotlivým, nýbrž obecným. Komedie se zaměřuje na vzorce chování, které jsou známé a opakující se, využívá typické charaktery postav, které evokují naši běžnou zkušenost ve společenském styku. Komedie tak směřuje k opačnému záměru, než je tomu u ostatních druhů umění. Nesměřuje od individuálního k obecnému účinku, nýbrž jejím základním modelem je sama obecnost. Ukazují to již, podle Bergsonova názoru, samy názvy velkých komedií – Misanthrop, Lakomec, Hráč, Roztržitý, apod.⁵⁸

V komedii je komika chtěná, úmyslná. V tomto případě herec, ztělesňující komickou postavu, předstírá, hraje směšné situace. Je tomu tak na divadle, v cirkuse, ve filmu, ale také v životě je možné takto hrát, ačkoliv v životě se pochopitelně nejedná o komedii. V tomto případě je člověk subjektem komiky, nikoliv jejím objektem. Zatímco v dříve pojednávaném smyslu má smích ponížít, vytrestat, zde se naopak o smích usiluje a jeho dosažení je odměnou pro aktéra. Smích se nevztahuje na to, kdo hraje, ale na to, co komik hraje. Nesmějeme se osobě, ale lidským slabostem a nedostatkům, popřípadě určitým typům lidí, kteří jsou shledáváni komickými.

„Podívejme se nyní, jak je třeba postupovat podle toho, co jsme uvedli, abychom vytvořili ideálně komickou charakterovou vlastnost; komickou samu o sobě, komickou svým původem, komickou ve všech svých projevech. Musí být hluboká, aby byla pro komedii stálou potravou, přitom však povrchní, aby zůstala v tónu komedie, neviditelná pro toho, kdo ji vlastní, protože aby komično vyvolávalo všude smích, musí být neuvědoměné, viditelné pro ostatní; tato vlastnost musí být plná shovívavosti k sobě samé, aby se mohla bez obav vystavovat na odiv, nepříjemná těm, kteří ji bez milosti ničí, okamžitě opravitelná, aby nebylo možné se jí vysmívat, jistá, aby se mohla rodit v nových podobách a aby smích mohl stále vždy vznikat neoddělitelně od života společnosti. Ačkoli je pro společnost nesnesitelná, musí být nakonec schopna vzít na sebe podobu různých možných forem a smísit se se všemi neřestmi i některými ctnostmi. Je tedy nutné spojit hodně prvků v jeden celek. Chemik duše, jemuž bychom svěřili tento delikátní preparát, by byl, pravda, trochu zklamán, kdyby vylil obsah své křivule. Zjistil by, že mu dalo dost práce namíchat směs, kterou si mohl opatřit hotovou a zdarma, a že v

⁵⁸ Bergson, 1993, s. 73

*lidské přirozenosti je stejně rozšířená jako vzduch v přírodě.*⁵⁹

Touto „směsí“ je marnivost, charakterová vada, se kterou se všechny neřesti spojují a uspokojují ji.

Ve srovnání s tragédií, ve které věnujeme pozornost činům, zaměřujeme se u komedie na gesta, na takové pohyby a slovní projevy, jež jsou nechtěné a automatické. Moliérův Tartuffe by mohl být tragickou postavou, pokud bychom mohli v jeho chování spatřovat záměr. Ojedinělost komedie spočívá zejména v jejím zaměření na obecné jevy a typy. Kdežto ostatní umění se zaměřují na jednotlivé osoby a jevy, i když jejich účinkem je paradoxně obecnost. Velká umění nám představují obvykle osobní individuální příběhy, byť s distancí, které jsou neopakovatelné, ale směřují k obecnosti tím, že zobrazují motivy, které můžeme nalézt ve zkušenostech různých lidí. Takový obecný účinek mívá i komedie, ale její specifikum spočívá v obecnosti již od samotného počátku – záměrně vytváří obecné typy, nikoliv individuální postavy.

U komedie nižšího typu se smějeme bezprostředně, hédonisticky, a to konkrétní situaci, věť, akci. U komedie vyššího typu se smějeme po určité distanci a pochopení celku. Ačkoliv jsme se bavili již v průběhu děje, k estetickému potěšení, spojenému se smíchem, dochází díky komplexnosti a propracovanosti celého díla. Teprve tato vyšší forma komedie je uměním, zatímco vaudevilly a frašky jimi nejsou. Hlavním rozdílem mezi nižší a vyšší komedií je to, že tzv. vyšší komedie je charakterová.

Tendencí komedie je napodobit typ hlavního hrdiny dalšími postavami, které se mu nějak podobají. Pomocí zobrazení více případů stejného typu je tak, jako by po způsobu přírodovědy, rozebrán určitý „druh“ lidí. Oproti tomu tragickému hrdinovi, by se žádný jiný charakter podobat neměl, pokud nemá tragédii ustoupit komično.

Dalším rozdílem mezi komedií a tragédií je odlišný způsob, jakým autor získává poznatky o lidech, které zobrazuje. V případě komedie vychází dramatik z pozorování lidí, ze sledování vnějších stránek jejich povahy. Nezabývá se jemnostmi jejich nebo i vlastního duševního života, ale věnuje se charakteristickým situacím na povrchu společenského života. Z

⁵⁹ Bergson, 1993, s. 77

jednotlivých poznáních situací autor komedie induktivně zobecňuje, čímž vytváří univerzální komické typy.

8. Závěr

Henri Bergson nevytvořil systematickou teorii umění, ani v jeho díle nenajdeme zvláštní, souvislou rozpravu o umění, snad s výjimkou spisu *Smích*. Přesto je jeho koncepce umění významná nejen v rámci jeho filozofie, ale rovněž v souvislostech obecného myšlení o umění. Kromě toho je potřeba zmínit velký vliv Bergsonova myšlení, a to nejen estetického, na umění samotné, především na literaturu a film, jmenovitě například na tvorbu klasiků moderní literatury Marcela Prousta, Jamese Joyce nebo na teoretika filmu Jeana Epsteinu.

V této práci jsme se pokusili ukázat, jak Bergsonovo pojetí umění hluboce souvisí s jeho názory na povahu času, intuice nebo tvořivosti. Souvisí rovněž s jeho pojetím života a kritickým poměrem k některým dalším filozofickým koncepcím své doby, především ke kantismu a soudobým pozitivistickým tendencím.

Smyslem umění je podle Bergsona především korekce praktického přístupu k životu a skutečnosti, který má sklon přistupovat k lidem a věcem abstraktně, schematicky a účelově. Tento utilitární přístup představuje jakýsi „závoj“, jenž nám pravou povahu věcí a především vnitřní skutečnosti duše zakrývá.

Působení uměleckého díla na svého recipienta má podle Bergsona povahu „sugesce“. Vnímatel je hypnotizován především rytmem, čímž je oslabena jeho bdělost a umělec mu může zprostředkovat intenzivní osobní cit v jeho vývoji, tedy v trvání. Recipient tak může do určité míry prožít duševní stav umělce, a to v jeho unikátní povaze a mnohotvárném bohatství. Umění ovšem obvykle postihuje jen stín skutečného citu, a proto je na divákovi, čtenáři či posluchači, aby dokázal jeho živoucí a individuální podobu svým prožitkem aktualizovat.

Umělec naproti tomu je schopen pomocí intuice z části proniknout „závojem“ praktického života, který omezuje naše vnímání. Nevnímá věci abstraktně a zjednodušeně, proto je dokáže vidět individuálně a v mnoha rozmanitých aspektech. Pomocí tvořivé emoce se dostává „nad“ rozum“ a spojuje se s univerzálními tvořivými silami světa. V hloubce uměleckého poznání skutečnosti přitom existují mezi uměními podle Bergsona hierarchie, podobně jako je nestejná i schopnost sugerovat recipientovi mnohost umělcova citu.

Pozoruhodnou součástí Bergsonovy filozofie a estetiky je jeho koncepce komiky, smíchu a komedie. Smích plní podle něj společenskou funkci: trestá mechaničnost, ztuhlost lidského chování, které by mělo být živoucí a spontánní. Například roztržitost je směšná, protože se roztržitý člověk chová automaticky. Smích tak pokořuje člověka, který je kvůli své „ztuhlosti“ neschopen se přizpůsobovat běžnému sociálnímu životu. Bergson se přitom pečlivě zabývá rozmanitými variantami lidské směšnosti: komikou gest, frází, karikatury, komikou situační a slovní. V této souvislosti se Bergson také zabývá komedií, kterou pojímá jako umění typického, zatímco vážné umění směřuje spíše k osobitému, jednotlivému.

9. Seznam použité literatury

Primární literatura

Bergson, H. 1994 *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Praha: Filosofia. ISBN 80-7007-065-X.

Bergson, H. 2002. *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad. ISBN 80-7021-485-6.

Bergson, H. 2007. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha: Vyšehrad. ISBN 978-80-7021-834-1.

Bergson, H. 2003. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-1014-7.

Bergson, H. 1993. *Smích*. Praha: Naše vojsko. ISBN 80-206-0404-9.

Sekundární literatura

Deleuze, G. 1991. *Bergsonism*. New York: Zone Books. ISBN 0-94-2299-07-8

Kolakowski, L. 1985. *Bergson*. London: Oxford University Press. ISBN 978-01-9287-644-7

Ševčík, M. 2008. *Bergsonova koncepce komické představivosti a smíchu*. Praha: Univerzita Karlova. ISBN 978-80-7308-214-7.

Ševčík, M. 2005. *Umění jako odkaz na realitu času : (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha: Univerzita Karlova. ISBN 80-7308-100-8

10. Resumé

In this thesis, we analyze aesthetic systém of 20th century French philosopher Henri Bergson. The study aims to present Henri Bergson's opinions concerning art. The study summarises Bergson's fundamental theses about art as presented in particular works of this author and describes the development of the whole Bergson's conception of art. We analyze Bergson's philosophy in this works with emphasis on aesthetic problem, which is solved in this work. Main part of this thesis analyzes his key terms: duration and intuition.