

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Marek Chalupa

**Bergsonova koncepce umění**

**Bergson's Conception of Art**

Praha, 2012

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

*Rád bych poděkoval vedoucímu své práce, PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D., za cenné rady a nesmírnou trpělivost s pozvolným vznikáním této práce.*

*V Praze dne 30. 7. 2012*

.....  
*Marek Chalupa*

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 30. 7. 2012*

.....  
*Marek Chalupa*

## **Abstrakt**

Cílem studie je představit názory Henriho Bergsona na umění. Podle Bergsona je umění schopno „sugerovat“ individuální moment „trvání“ citů, emocí i „vnějších“ věcí. Umělec vnímá věci v jejich „hluboké“ kvalitě a formuje prvky svého díla tak, aby postavil vnímatele přímo „doprostřed“ prožitku „ryzího vnímání“. Umění se dokonce může stát poukazem na univerzální princip neustálé proměny světa vůbec. Tato studie shrnuje základní Bergsonovy teze ohledně umění, prezentované v jednotlivých pracích tohoto autora, a popisuje vývoj celé Bergsonovy koncepce umění (na základě stupně rozšíření pojmu „trvání“). Studie se také zabývá několika problematickými body této koncepce („dokonalá“ „sugesce“, implicitní hierarchie umění, povaha „estetického prožitku“), včetně zvláštního Bergsonova zaměření na otázku „umělecké pravdivosti“.

## **Klíčová slova**

Bergson Henri \* filozofie umění \* francouzská filozofie \* sugesce trvání

## **Abstract**

The study aims to present Henri Bergson's opinions concerning art. According to Bergson, art is able to „suggest“ an individual moment of „duration“ of feelings, emotions and „external“ things. An artist perceives things in their „deep“ quality and forms the elements of his work in a way to put the recipient right „inside“ the experience of „pure perception“. An artwork can even become a reference to the universal principle of the continual change of the world in general. 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 (based on a level of extension of the concept of „duration“). Moreover, the study deals with several problematic points of this conception (the „perfect“ „suggestion“, the implicit art hierarchy and the nature of the „aesthetic experience“) including Bergson's specific concentration on the question of the „artistic truth“.

## **Keywords**

Bergson Henri \* philosophy of art \* French philosophy \* suggestion of duration

# Obsah

1. Úvod.....	8
2. Bergsonovo pojetí „trvání“ a „intuice“ – obecná charakteristika .....	10
2.1. „Trvání“ .....	10
2.2. „Intuice“ .....	12
3. Bergsonova koncepce umění v jednotlivých spisech.....	14
3.1. <i>Esej o bezprostředních datech vědomí</i> .....	14
3.1.1. Stavy vědomí obecně .....	14
3.1.2. Estetické city; půvab, rytmus.....	15
3.1.3. Princip umění – „sugesce“ individuálního „trvání“ .....	17
3.1.4. Umění a příroda .....	19
3.2. <i>Smích</i> .....	21
3.2.1. Smích a komično; umění jako zprostředkovatel „osvobozeného vnímání“ ..	21
3.2.2. Typologie druhů umění.....	22
3.2.3. Rozdíl komedie a tragédie .....	24
3.3. <i>Intelektuální úsilí</i> .....	27
3.3.1. Umělecká tvorba jako pohyb od „schématu“ k „obrazům“ .....	27
3.4. <i>Vnímání změny</i> .....	29
3.4.1. Umění a „rozšířené vnímání“ .....	29
3.4.2. Specifika jednotlivých druhů umění; charakter umělce .....	30
3.5. <i>Dva zdroje morálky a náboženství</i> .....	32
3.5.1. „Otevřenost“ a „uzavřenost“; umělec a „morální podněcovatel“; dílo génia	32
3.5.2. Fabulační funkce a umění .....	33
3.5.3. Umělecká tvorba na základě „tvořivé emoce“ .....	34
4. Vývoj Bergsonovy koncepce umění – základní motivy .....	36
4.1. <i>Esej o bezprostředních datech vědomí</i> .....	36
4.2. <i>Smích</i> .....	37
4.3. <i>Intelektuální úsilí</i> .....	37
4.4. <i>Vnímání změny</i> .....	38
4.5. <i>Dva zdroje mravnosti a náboženství</i> .....	39
4.6. Shrnutí .....	40

5. Tři problematické body Bergsonovy koncepce umění a její zvláštní povaha.....	41
5.1. Schopnost umění „sugerovat“ konkrétní stav vědomí .....	41
5.2. Bergsonova hierarchie uměleckých druhů .....	43
5.3. Charakter „estetického prožitku“ a zvláštní přístup k problematice umění v Bergsonově teorii .....	45
6. Závěr .....	48
7. Seznam použité literatury.....	50
Primární literatura.....	50
Sekundární literatura .....	51

# 1. Úvod

Tato práce si klade za cíl představit názory francouzského filosofa Henriho Bergsona (\*1859 – †1941) na problematiku umění. V žádném ze spisů tohoto autora nenacházíme skutečně soustavné pojednání na téma umění. Na základě zmínek na toto téma, roztroušených v Bergsonově díle, lze však sestavit poměrně konzistentní nauku o podstatě a funkci umění. O tuto rekonstrukci Bergsonovy koncepce umění se v práci pokoušíme. Domníváme se, že Bergsonova teorie „sugesce“ individuálního „trvání“ uměleckým dílem přináší podnětné poznatky pro pochopení osobnosti umělce, charakteru jeho tvorby, povahy uměleckého díla, specifík jednotlivých druhů umění i působnosti umění na recipienta.<sup>1</sup>

V první části práce se věnujeme teorii „trvání“, která je základem Bergsonovy filosofie vůbec. Pojednáme o představě času jakožto „trvání“, neustálé kvalitativní změny, prosté všech analogií s realitou prostoru. Krátce představíme i pojem „intuice“, zvláštní schopnosti pronikat do hluboké podstaty „trvání“. V této části vycházíme zejména z Bergsonovy dizertační práce *Esej o bezprostředních datech vědomí* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), zůstáváme však na obecné rovině obou zmíněných pojmů, která je v zásadě shodná pro celé dílo francouzského autora. Jak se teorie „trvání“ a „intuice“ odráží v Bergsonových názorech na umění, ukážeme dále.

Druhá, hlavní část této práce, je shrnutím Bergsonových poznatků ohledně umění, jak jsou prezentovány v již zmíněném spise *Esej o bezprostředních datech vědomí* (této Bergsonově prvotině, v níž se objevují všechny zásadní momenty jeho koncepce umění, věnujeme největší pozornost) a v dalších čtyřech pracích. Těmi jsou *Smích* (*Le Rire*, 1900), *Intelektuální úsilí* (*L'effort intellectuel*, 1902), *Vnímání změny* (*La perception du changement*, 1911) a *Dva prameny morálky a náboženství* (*Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932).<sup>2</sup> V *Eseji o bezprostředních datech vědomí*

---

<sup>1</sup> Pojem „recipient uměleckého díla“ u Bergsona nenajdeme. My jej (spolu se synonymními pojmy „vnímatel“ či „estetický pozorovatel“) používáme pro jeho obecný dosah, chceme-li se vyjádřit o subjektu estetické recepcí jakéhokoli uměleckého díla.

<sup>2</sup> V naší práci se nezabýváme Bergsonovými zmínkami o umění, jež jsou z našeho pohledu marginálnější, byť zajímavé. Jedná se např. o poukaz na neoddelitelnost specifického „trvání“ umělecké tvorby od výsledku této tvorby ve *Vývoji tvořivém* (BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Praha : Laichter, 1919. Str.



se Bergson zabývá „estetickými city“, uměním z hlediska jeho schopnosti „sugerovat“ individuální trvání a vztahem umění a přírody. Ve *Smíchu* nacházíme pojetí umění jako zprostředkovatele „osvobozeného vnímání“ umělce a typologii uměleckých druhů, zvláště zaměřenou na dramatická umění. V *Intelektuálním úsilí* se Bergson zabývá principem umělecké tvorby, kterým je postup od „schématu“ k „obrazům“. *Vnímání změny* zkoumá schopnost umění „rozšiřovat“ lidské vědomí, povahu jednotlivých uměleckých druhů a charakter umělce obecně. Ve *Dvou zdrojích morálky a náboženství* najdeme srovnání umělce a „morálního podněcovatele“ a pojednání o dvou pramenech umělecké tvorby – „fabulační funkci“ intelektu a „tvořivé emoci“.

V třetí části práce dokumentujeme vývoj Bergsonovy koncepce umění. Ukazujeme, že zásadní vliv na tento vývoj mají postupné proměny pojetí „trvání“ směrem ke stále vyšší úrovni obecnosti tohoto konceptu. Změny, příp. různé způsoby tematizace, jsou zřetelné i u dalších motivů Bergsonovy koncepce – problémů „sugesce“, „intuice“ a „zhmotnění duchovní reality“. Na vývoji pojetí osobnosti umělce prezentujeme neustrnulost, zároveň ale také pozoruhodnou jednotu Bergsonových vyjádření na téma umění. Nakonec se zaměřujeme na tři problematické body pojednávané koncepce, které mají svůj zdroj v Bergsonově prvotině, avšak prolínají se i ostatními zkoumanými spisy. Jedná se o otázku (ne)možnosti „dokonalé“ „sugesce“ citu, implicitních hierarchií umění a předpokladatelné podoby „estetického prožitku“ u Bergsona. V souvislosti s posledním problémem naznačíme zvláštní charakter obecného Bergsonova přístupu k otázce umění.

---

458-460). Dále např. „božská“ radost umělce z tvoření a jeho srovnání s působením „moralisty“ (BERGSON, Henri. Vědomí a život. In: Bergson, H. *Duchovní energie*. Praha : Vyšehrad, 2002. Str. 35-38.) a umělcova „intuice“, situovaná ve „virtuálním centru“ zobrazovaného (BERGSON, Henri. Život a dílo Félix Ravaissona. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 254-255). Stranou necháváme i případy, kdy je pro Bergsona umění evidentně jen „služebnou“ metaforou, ilustrující autorovy teze, např. zmínka o „hercích na scéně“ v pojednání o vztahu duševna a mozku v předmluvě ke *Hmotě a paměti* (BERGSON, Henri. *Hmota a paměť : Esej o vztahu těla k duchu*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 11.).

## 2. Bergsonovo pojetí „trvání“ a „intuice“ – obecná charakteristika

### 2.1. „Trvání“

Základem Bergsonovy filosofie je teorie „trvání“<sup>3</sup> („durée“<sup>4</sup>).<sup>5</sup> Bergson uvádí, že mnohé „tradiční“ filosofické problémy a kontradikce lze překonat nahlédnutím skutečné podstaty plynutí času, kterou je právě „trvání“. Jedná se o pojetí času, prostého jakýchkoli analogií s prostorem. „Zdravý rozum“<sup>6</sup> i většina dosavadních vědeckých a filosofických koncepcí alespoň implicitně počítá s charakterem času jakožto kvantitativní změny. Přítomnost je chápána jako určitý bod na „časové ose“, jemuž předcházeli jistý (třeba i nekonečný) počet minulých bodů. Minulost je řetězec kvantitativních změn, kauzálních akcí a reakcí, které připravují přítomnost a budoucnost. Čas je jediná homogenní posloupnost dílčích, v principu počítatelných proměn, která míří „odněkud někam“.<sup>7</sup>

Takovýto čas je snadno teoreticky uchopitelný. Umožňuje vlastně existenci „vědeckého myšlení“, které v kvalitativně stejnorodém světě nachází vztahy a zákonitosti jednotlivých jevů tak, že zpětně dokumentuje a interpretuje jejich následnost. Tento způsob nahlížení času je také prakticky užitečný. Člověk se v přehledném, měřitelném homogenním čase bez potíží orientuje, může na základě zkušenosti s dosavadním kauzálním průběhem předvídat budoucnost. Přizpůsobuje pak své jednání tak, aby dosáhl praktických cílů v oblasti zachování vlastního života i ve

---

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 49.

<sup>4</sup> BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Félix Alcan, 1936. Str. 57.

<sup>5</sup> Toto je velmi obecný náhled Bergsonovy zásadní koncepce „trvání“ a „intuice“, který přebíráme ze spisů *Esej o bezprostředních datech vědomí*, *Úvod do metafyziky* a *Vnímání změny*. Uvidíme, že v jednotlivých Bergsonových pracích dochází k určitým posunům obsahu obou propojených pojmů. Zde naznačený hlavní směr Bergsonova myšlení, bez jehož znalosti by nebylo možno pochopit ani užší, esteticky relevantní problematiku v pojednáváných spisech, je však pro Bergsonovo dílo v zásadě univerzální.

Ve výkladu o obecné povaze „trvání“, zejm. ve vztahu k prostorovým představám, vycházíme z druhé kapitoly Bergsonova *Eseje o bezprostředních datech vědomí*. (BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 49-80.)

<sup>6</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 72.

<sup>7</sup> Tamtéž. Str. 56.

sféře sociální interakce.<sup>8</sup> Představa homogenního, kauzálního, kvantitativního charakteru plynutí času je ovšem, chceme-li mluvit o skutečném čase, od základu chybná.

Bergson tvrdí, že koncepce homogenního času se zcela mýjí s reálným časem, neboť se ve snaze o jeho popis řídí představou prostoru. Čas je zcela autonomní skutečnost a nakládat s ním „prostorovým“ způsobem znamená spojovat nespojitelné. Plynutí času správně pochopíme pouze jako „trvání“. Musíme se vzdát představy „časové osy“ i snahy rozkládat čas na jednotlivé úseky, postavené vedle sebe a propojené v „řetězec“.<sup>9</sup> Rozložení na prvky, jejich juxtaopozice, počitatelnost, změna v kvantitě – to jsou zavádějící charakteristiky implikující prostorovou představu.<sup>10</sup>

Bergsonovo „skutečné trvání“ je naproti tomu neustálou změnou v kvalitě.<sup>11</sup> Každý okamžik je kvalitativně odlišný od předcházejícího a přináší zcela nové, naprosto neočekávatelné uspořádání reality. Minulost není souhrnem navzájem provázaných momentů, které pouze připravovaly moment přítomný. Nic minulého nemizí, každý okamžik vždy unikátním způsobem „zabarvuje“ okamžiky předchozí. Je v nich virtuálně přítomen stejně jako ony v něm. Vzniká tak neustále proměňovaná syntéza minulého, jehož „prvky“ navzájem splývají v bohatý, ale zároveň jednoduchý (ve smyslu „nerozčlenitelný“) celek.<sup>12</sup> Mluvíme-li o jednotlivých „okamžicích“, je nutno mít na paměti, že jde o pomocný termín, opět vnucující realitě času prostorové, kvantitativní členění na části. I toto chápání je nakonec nutno „překročit“ k nahlédnutí „trvání“ jako nerozborného „proudu“ heterogenity. „Trvání“ je nekonečná, nedělitelná změna a rozplývání „všeho ve všem“<sup>13</sup>.

Čas jakožto „trvání“ lze jen velmi obtížně popsat pomocí pojmů. Pojmy analyticky rozčleňují realitu na části a jsou tedy principiálně „prostorová“.<sup>14</sup> Správně představě „trvání“ napomáhají snad jen negativně – tím, že popisují to, čím „trvání“ není, tedy homogenitu, prostorovost. Ani ve vztahu k prostorovosti nelze „trvání“

---

<sup>8</sup> Tamtéž. Str. 74.

<sup>9</sup> Tamtéž. Str. 61-62.

<sup>10</sup> Tamtéž. Str. 50. (Srov. KOUBA, Pavel. Pohyb mezi časem a prostorem : Bergsonův zápas s vlastním objevem. In: ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 91-95.)

<sup>11</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofie, 1994. Str. 63.

<sup>12</sup> Tamtéž. Str. 63-64.

<sup>13</sup> Slovo „rozplývání“ může evokovat představu jakéhosi ztrácení se kvalit, zde se však jedná naopak o neustálé vzájemné „obohacování se“ heterogenních „okamžiků“.

<sup>14</sup> Bergson, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofie, 1994. Str. 54.

správně pochopit. Časová realita je totiž, alespoň prostředky pojmového diskursu, v podstatě neuchopitelná.<sup>15</sup> „Trvání“ nelze nahlédnout jako určitý objekt, je třeba se na ně zvláštním způsobem „naladit“.

## 2.2. „Intuice“

K „naladění“ na „trvání“ slouží schopnost, kterou Bergson nazývá „intuice“<sup>16</sup> („intuition“<sup>17</sup>). Tento nesnadný pojem znamená jistou „intelektuální sympatii“<sup>18</sup>, osvobození intelektu od praktické potřeby oddělovat jednotlivé „okamžiky“ v čase a abstrahovat od jejich bytostné individuality. „Intuice“ se nepokouší analyzovat zažívaný moment a roztržít jej do předpřipravené sítě pojmů. Namísto toho vnímá „hlubokou kvalitu“ každého okamžiku, unikátní „zabarvení“ všech okamžiků minulých, které přináší.

Výbornou metaforou charakteru „trvání“ je „hudebnost“, postavená proti „malebnosti“, tj. přehledné struktuře prvků na určité ploše. Průběh „reálného času“ se podobá hudební skladbě.<sup>19</sup> Jednotlivé tóny v hudbě přicházejí postupně, charakter žádného zaznívajícího tónu nelze předpovědět. Tóny nejsou vnímány odděleně, splývají v melodii. Každý z nich dodá nový smysl celému předcházejícímu průběhu a po svém uplynutí zůstává aktivní součástí dosavadní syntézy. Metaforicky řečeno, skutečný čas nelze „vidět“, nýbrž „slyšet“,<sup>20</sup> resp. „naladit se“ na jeho „rytmus“. Schopnost „intuice“ „přirozeně“ využívají umělci, aby pronikli do hluboké podstaty citů či věcí a svůj náhled zprostředkovali druhým lidem.<sup>21</sup> Bergson se na „intuici“ pokouší postavit

---

<sup>15</sup> Naznačuje to již samotná podoba slova „u-chopit“, tedy podržet určitý v dané chvíli neměnný „tvar“, stejně jako slova „před-stavit (si)“, tedy položit do přehledného „prostoru před sebou“.

<sup>16</sup> BERGSON, Henri. Úvod do metafyziky. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 175.

<sup>17</sup> BERGSON, Henri. L'introduction a la métaphysique. In: Bergson, H. *La pensée et le mouvant : Essais et conférences*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1934. Str. 205.

<sup>18</sup> BERGSON, Henri. Úvod do metafyziky. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 177.

<sup>19</sup> Viz např. BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 74.

<sup>20</sup> Viz např. BERGSON, Henri. Vnímání změny. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 159-160.

<sup>21</sup> Viz tamtéž. Str. 145-149.

nespornou filosofickou metodu, která by skutečnost pojímala v její původnosti, tj. v neredukovatelné kvalitě „trvání“.<sup>22</sup>

---

(Srov. BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 21.)

<sup>22</sup> Viz BERGSON, Henri. Úvod do metafyziky. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 172-184.

(Srov. BERGSON, Henri. Vnímání změny. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 149.)

Pro důkladnější rozbor „estetické intuice“ v Bergsonových dílech *Hmota a paměť, Vývoj tvořivý, Úvod do metafyziky a Vnímání změny* viz práce Arthura Szathmaryho (SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. Str. 4-36.).

### 3. Bergsonova koncepce umění v jednotlivých spisech

#### 3.1. *Esej o bezprostředních datech vědomí*

##### 3.1.1. Stav vědomí obecně

Bergson zamýšlí svou práci jako obranu možnosti lidské svobody před jejím popřením v deterministických teoriích. Argumentuje, že představa časového průběhu jako kauzálního řetězce, ve kterém je vše již předem dáno, vzniká nepřipustným slučováním časových a prostorových charakteristik.<sup>23</sup> Tato argumentace probíhá na poli rozpravy o povaze vnitřních stavů lidského vědomí. Dá se tedy říci, že zkoumáním podstaty psychologických stavů Bergson dochází k filosoficky relevantnímu poznatku.

Bergson vychází z tvrzení, že „duševní stavy“ jsou jakýmsi „nepočítatelnými kvantitami“.<sup>24</sup> Neproblematické uvažování pojímá intenzitu počitků, emocí apod. jakožto jakousi stupnici. Mění-li jednotlivá emoce svou intenzitu, „narůstá“ či „zmenšuje se“ v čase o určitý počet „stupňů“.<sup>25</sup> Proti tomuto kvantitativnímu pohledu na vnitřní realitu člověka Bergson staví pojetí kvalitativní. Každý komplexní stav vědomí je unikátní kvalitou, vzešlou splynutím dílčích počitků a citů, jež jsou samy nerozbornou syntézou.<sup>26</sup> Takto například intenzita „soucitu“ s počátkem v nelibosti stoupá kvalitativně přimísením bázně, sympatie a nakonec pokory.<sup>27</sup> Stav vědomí je sice složen z množiny jednoduchých „elementů“, vzhledem k jejich splývání jde ale o jakési „nepočítatelné množství“, jež má vliv na relativní „bohatost“, nikoli na intenzitu daného stavu. Intenzita „stavu“ je v rámci vědomí shodná s jeho kvalitou, nikoli s „velikostí“, tj. kvantitou.

Vědomí, tedy „vnitřní realita“ člověka je čistou intenzitou (na rozdíl od ryze extenzivního „vnějšku“<sup>28</sup>), tj. nerozprostraněnou neustálou změnou kvality, při které

---

<sup>23</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 11.

<sup>24</sup> Tamtéž. Str. 14.

<sup>25</sup> Tamtéž. Str. 13-16.

<sup>26</sup> Tamtéž. Str. 17-18.

<sup>27</sup> Tamtéž. Str. 21-22.

<sup>28</sup> Bergson dodává, že „vnitřek“ a „vnějšek“ jsou ideální, „čisté“ případy, ve skutečnosti často neoddělitelně propojené.

každý nový moment unikátně „zabarvuje“ momenty předchozí za vzniku nové syntézy.<sup>29</sup> To je charakteristika „trvání“, v *Eseji o bezprostředních datech vědomí* Bergsonem představovaného jako „hluboká vnitřní realita“, fundamentální princip dynamiky psychického života člověka. Pro nás je na tomto místě zajímavá zejména Bergsonova zmínka o „estetických emocích“. Ty mohou sloužit jako vhodný příklad čiré intenzity, potažmo kvalitativní změny emoce na základě příchodu nových „psychických elementů“ Sama o sobě však tato pasáž funguje jako náhled do Bergsonovy „estetiky“, konkrétně co se týče pojetí půvabu a koncepci rytmu v uměleckém díle.

### 3.1.2. Estetické city; půvab, rytmus

„Cit půvabu“ je dle Bergsona nejjednodušší estetickou emocí, je to „pouhá“ „percepce jisté *nenucenosti, snadnosti ve vnějších pohybech*.“<sup>30</sup> Navazuje-li pak každý pohyb lehce na pohyb předcházející, tj. je-li tímto předcházejícím pohybem již předem „připravován“<sup>31</sup>, získáváme určitou „vyšší“ syntézu, půvabné zřetězení pohybů. Tato syntéza vzbuzuje zvláštní libost, plynoucí z očekávání dalšího „děje“ a naplněním tohoto očekávání. Bergson si všímá skutečnosti, že půvabný pohyb lze obvykle vyjádřit křivkou, nikoli lomenou linií.

V každém bodě křivé čáry totiž pohyb mění směr, musí „zvolit“ své další pokračování. Zvolí-li vždy směr, který se zdá snadno, „přirozeně“ vyplývat z jeho dosavadního průběhu, je celá pohybová „série“ nahlížena pozorovatelem jako půvabná. Každý bod pohybu je „naplněn očekáváním“ dalšího, předchozími body „připraveného“ vývoje. Splněné očekávání plodí „vyšší“ cit půvabu, kombinaci percepce snadnosti a libosti ze zdání „zastaveného času“. Dílčí pohyby jsou jakoby naplněny dalším postupem, tj. v přítomnosti se již jaksi virtuálně ukazuje budoucnost.<sup>32</sup> Aby mohla ze splněného očekávání vůbec vzejít libost, musí být každý okamžik poznamenán možnostmi, že očekávání bude zklamáno. Všechny jednotlivé momenty musí obsahovat

---

<sup>29</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 13-18.

<sup>30</sup> Tamtéž. Str. 18. Zvýraznil H. B.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž.

„hrozbu“, že se pohyb vydá „špatným směrem“.<sup>33</sup> Libost je pak nejen požitekem z možnosti „předvídat“ budoucnost, ale zároveň „úlevou“ z nenaplnění zmíněné „hrozby“.

Cit půvabu se dále kvalitativně mění k vyšší intenzitě, pokud se k „snadnosti“ a „budoucnosti v přítomnosti“ přidá ještě element „rytmu“ (jako příklad se nabízí pohyb tanečnicka).<sup>34</sup> Pokud je „přirozenost“, s jakou ze sebe dílčí pohyby vyplývají, podřízena rytmické, resp. hudební pravidelnosti, stává se dosud relativně pasivně „očekávající“ pozorovatel celé scény aktivním „tvůrcem“. Divák získává pocit, že již může vývoj pohybů dokonale predikovat a celkový pohyb ovládat. Na základě „fyzikální sympatie“ s percipovaným pohybem dojde ke „spojení“ s umělcem, nyní připomínajícím loutku. Půvab umělcova pohybu se zdá být „nařízen“ vůlí diváka. Zastaví-li se pohyb, má divák dokonce tendenci jej „dotahovat“, „postrkovat“ silou vůle (projevující se dokonce tělesným napětím).<sup>35</sup>

Tato možnost ovládat vnímaný děj je samozřejmě zdánlivá: dá se dokonce říci, že čím více si divák připadá jako původce tohoto děje, čím více se v něm „angažuje“, tím silněji je naopak sám ovládán pocíťovaným rytmem. Skrze svůj pohyb tak umělec dokáže divákovi nenápadně vtisknout svůj „rytmus“. Činí tak nikoli otevřeným „vnucováním“, nýbrž „podstrčením“ rytmu divákovi, který jej považuje za vlastní. Toto úzké napojení „otevřeného“, „bezbranného“ diváka na umělce Bergson nazývá „pohyblivou sympatií“.<sup>36</sup> Tato „sympatie“ zakládá možnost specifické působnosti umění na člověka – „sugesce“ individuálního „trvání“.

---

<sup>33</sup> Viz „Zde je cosi, co si zaslouží zdůraznění: řeč je o čáře či linii, tedy o *kontinuitě*, ale zároveň také o *dis-kontinuitě* [...], avšak tato diskontinuita stále zůstává v mezích kontinuity. „Vládeme“, linie se nevymyká z naší moci, poněvadž cítíme, že diskontinuita je překonána, sotva se ukázala. A čára takto načrtnutá je následkem toho spíše půvabná než dramatická. Hrozba diskontinuity a „bezvládní“ je vždy již zažehnána. PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem : průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha : Herrmann & synové, 2009. Str. 89-90.

<sup>34</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 18.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž. Str. 19. Bergson uvádí, že součástí zmíněné „sympatie“ je i „morální sympatie“. Domníváme se, že tento morální aspekt má svůj základ v divákově pocitu, že umělce ovládá. Řídí-li divák umělcovy pohyby, přebírá za jeho konání „zodpovědnost“, jako by konal sám. Stává se z pasivního pozorovatele aktivním činitelem, je umístěn do umělcovy konkrétní „situace“, musí se „rozhodovat“. Takto divák, byť virtuálně a jen náznakem, vstupuje do oblasti praktického jednání, potažmo morálky (ve velmi obecném významu, řekněme, „pozornosti vůči smyslu jednání“).

Na základě stati Arthura Szathmaryho by se přítomnost morální dimenze v „estetických citech“ dala vysvětlit blízkostí morálního a estetického „postoje“ vůči věci či ději u Bergsona: v obou případech dochází k nastolení jisté nezaujatosti, oddělení od předmětu zájmu a zároveň ke snaze o proniknutí do



### 3.1.3. Princip umění – „sugesce“ individuálního „trvání“

Bergson tvrdí, že „*předmětem umění jest uspati aktivní nebo spíše resistantní schopnosti*“<sup>37</sup> lidského vědomí. Tohoto stavu se dosahuje, byť v různých druzích umění poněkud odlišným způsobem, pomocí jediného principu: hypnózy. Recipient uměleckého díla je uveden do již zmíněného stavu sympatizující „bezbrannosti“, ve kterém si přisvojuje uměním sugerovaný cit. Hypnotického účinku lze docílit pomocí hudebního rytmu a taktu. Vědomí je „uspáno“, tj. vyvázáno ze své běžné (prakticky zaměřené) bdělosti vůči arytmiicky přicházejícím vjemům „normální skutečnosti“.<sup>38</sup> V rámci této bdělosti bylo nuceno neustále reagovat a uvědomováním si svých reakcí reflektovat samo sebe. Pozornost je nyní uměleckým dílem bez odporu „vedena“ k „oscilaci mezi pevnými body“<sup>39</sup> rytmu, vědomí se stává naprosto „bezbranným“ vůči sugerovanému citu. Stačí pak pouhým náznakem napodobit určitý cit, aby tento následně zcela naplnil vědomí posluchače hudebního díla.

K působení poesie Bergson říká, že „*básník je ten, u něhož se city vyvíjejí v obrazech a obrazy samy ve slovech poddajných rytmu*“<sup>40</sup>. Čtenář nebo posluchač poesie se jaksí zpětně, přes slova a obrazy, vrací k původnímu citu básníka. Rytmus slov pak strhne recipienta natolik, že jeho „otevřené“ vědomí sympatizuje se sugerovaným citem a nechá se jím ovládnout. Rytmus je ukryt i v dílech sochařství.<sup>41</sup> Jejich naprostá stálost je, dalo by se říci, určitým zhuštěním rytmické následnosti do jediného bodu. Pohyb sochy je jakoby započat, ale věčně držen v napětí nemožnosti svého uskutečnění. Účinek je stejný jako u ostatních umění: lidské vědomí je „ukolébáno“ v „nepřirozené“ pravidelnosti a je mu sugerován cit. Stejný „rytmus stálosti“ vykazuje i architektura, která navíc využívá „rytmu“ opakování a symetrie stavebních prvků.<sup>42</sup> Lze vyvodit, že analogicky pracuje i malířství.

Prozaické dílo vyvazuje čtenářovo vědomí z „praktického“ zajetí logické pojmové sítě. Tím, že ukazuje určitý cit jako nerozborné splynutí dílčích psychických

---

podstaty, individuality daného předmětu. (SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. Str. 48-50.)

<sup>37</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 19. Zvýraznil H. B.

<sup>38</sup> Tamtéž.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž. Zvýraznil H. B.

<sup>41</sup> Tamtéž. Str. 20.

<sup>42</sup> Tamtéž.

stavů, popírá možnost popsat lidské prožívání světa pomocí juxtapozice abstraktních pojmů, jež činí původně bohatý vnitřní stav „odbarveným“<sup>43</sup>. Bergson ovšem dodává, že „romanopisec“ dokáže vyjádřit unikátní cit jen zdánlivě, ve skutečnosti nabízí jen jeho „stín“. Spisovatel totiž musí sám používat slova, která jsou bytostně analytickými, „neživotnými“ symboly a k jedinečnosti citu nepřiléhají. Slova pracují s „homogenním časem“<sup>44</sup> a popisované skutečnosti deformují. I přes tuto zásadní překážku umělec může alespoň naznačit fakticitu splývání nepočítatelných prvků „hlubokého vědomí“ tím, že vloží „do vnějšího výrazu cosi z této kontradikce, z toho vzájemného pronikání, což tvoří samu podstatu vyjádřených elementů“<sup>45</sup>. Spisovatel se „rozmanitostí“ vedle sebe kladených slov-obrazů snaží poukázat na původní „živost“ psychického stavu.<sup>46</sup> Umělec tak „dodává odvahu“<sup>47</sup> čtenáři, aby tento po „uměleckém“ způsobu nahlédl pravou podstatu vlastního vnitřního prožívání přes „závoj“ konvenčního, zautomatizovaného pohledu na realitu vlastního vědomí.<sup>48</sup>

Bergson na základě výše popsaných zjištění tvrdí, že „cit krásna není citem speciálním, nýbrž, že každý cit námi zažitý *nabude charakteru estetického*, předpokládaje, že je vsugerován a nikoli zapříčiněn.“<sup>49</sup> Krátce řečeno, city (a myšlenky, vášně, atd.) se stávají krásnými v procesu „sugesce“. Vzestup intenzity citu krásna probíhá po kvalitativních stupních: přerušení „osobních dějin“ vnímatele (souhrnu navzájem se pronikajících „psychologických faktů“<sup>50</sup>), odvrácení pozornosti od nich, naplnění vědomí „sugerovaným“ citem. Kromě intenzity se estetický cit vyznačuje také „hloubkou a povznesením“.<sup>51</sup> Umělcův konkrétní, individuální cit, „sugerovaný“ uměleckým dílem (nejedná-li se o pouhý jednoduchý počitek), je unikátním splynutím mnoha dílčích „počitků, citů nebo idejí“<sup>52</sup>.

---

<sup>43</sup> Tamtéž. Str. 76.

<sup>44</sup> Tamtéž. Str. 77.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž. Str. 93.

<sup>47</sup> Tamtéž. Str. 77.

<sup>48</sup> V rámci Bergsonovy koncepce, Arthur Szathmary tuto schopnost poukázat na skutečný charakter vnitřního „trvání“ v protikladu k symbolické, tj. „zprostorovělé“ představě přičítá umění obecně, nejen umění spisovatele. (SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. Str. 54-55.)

<sup>49</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 20. Zvýraznil H. B.

<sup>50</sup> Tamtéž.

<sup>51</sup> Tamtéž. Str. 21.

<sup>52</sup> Tamtéž.

Tento cit s sebou přináší velkou část „osobních dějin“ umělce, unikátní kvalitu umělcova prožívání daného okamžiku, zabarvenou prožitky minulými. Zdá se, že tohoto prožívání by bylo možno dosáhnout jedině prožitím celého dosavadního umělcova života. Podle Bergsona však tuto „časoprostorovou přehradu“<sup>53</sup> umění překonává, resp. směřuje k jejímu překonání. Umělec dokáže spoutané vědomí vnímatele uměleckého díla „naladit“ tak, aby mu, alespoň do jisté míry, navodil konkrétní, bohatý komplex svého vlastního prožívání. Zdá se, jako by umění dokázalo vytvořit jakýsi most od našeho vědomí k vědomí jinému. Skrze umění nahlížíme psychický stav druhého člověka v jeho neredukovatelné jedinečnosti.

Krása je v Bergsonové teorii vlastností komplexního vnitřního stavu předávaného „sugescí“, vyznačujícího se určitou intenzitou (popsatelnou postupem po kvalitativních stupních „naladění“) a stupněm povznesení (na základě „bohatosti citu“, tedy relativním počtu „elementárních psychických stavů, které zmateně odhalujeme v základní [sugerované] emoci“<sup>54</sup>).

### 3.1.4. Umění a příroda

V průběhu svého rozboru „estetických citů“ Bergson „přemýšlí nahlas“ nad vztahem krásy v umění ke kráse přírody. Tyto průběžné myšlenky jsou do značné míry předpokladem výše zmíněných vývodů o kráse a procesu „sugesce“, dovolíme si je nicméně představit samostatně. Bergson nejprve problematizuje obecně přijímaný názor, že přírodní krása je původnější než krása v umění. Umělecké prostředky jsou pak pouhými nástroji k vyjádření krásy jakožto jakéhosi neproniknutelného přírodního principu. Tento názor je nejprve převrácen ve svůj opak. Bergson přichází s otázkou, nehledáme-li v přírodě určité postupy známé z umění, není-li tedy krása umění původnější než krása přírodní.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž. Str. 19. Arthur Szathmary takovouto představu výslovně odmítá. Tvrdí, že dívat se na přírodu pomocí předpřipravených vzorců by znamenalo popření koncepce „intuice“ jakožto nahlížení jedinečného u samotného Bergsona. (SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. Str. 51.)

S tímto argumentem lze souhlasit, otázkou však zůstává, zdali Bergson neměl na mysli spíše určité promítání „umělecké“ záměrnosti do přírody (než přenášení pevných vzorců z umění). Není vyloučeno, že pokud je i příroda schopna „sugesce“ citů (viz vyústění Bergsonovy analýzy níže), vkládá do ní její

O něco dále Bergson porovnává hudební a přírodní zvuky, přičemž konstatuje, že příroda se namísto „sugesce“ omezuje na pouhé „vyjadřování“ citů.<sup>56</sup> Přírodní zvuky tak na nás působí s mnohem menší intenzitou než zvuky v umění. V tomto případě by přírodní vjem nebyl v pravém smyslu „krásný“, neboť by nedocházelo k plnému „ovládnutí“ vědomí posluchače a vložení bohatého citu.

Bergson nakonec<sup>57</sup> překonává spor o původnost krásy v umění a přírodě, stejně jako protiklad „sugerujícího“ umění a „vyjadřující“ přírody. Uvádí totiž námi již zmíněný zásadní poznatek, že krása není cit speciální, nýbrž krásný je jakýkoli „sugerovaný“ cit. Krása tedy není žádná mysteriózní kvalita, kterou by bylo třeba nalézt v přírodě a napodobit, nebo naopak „vyvolat“ užitím správných uměleckých prostředků. Je to relativně dobře prozkoumatelný fakt, jdoucí společně s principem „sugesce“.

Bergson dochází k přehodnocení (ne)schopnosti přírody „sugerovat“ city: „příroda postupuje pomocí sugesce jako umění, leč nedisponuje rytmem.“<sup>58</sup> Příroda nám city přeci jen „sugerovat“ dokáže, nečiní tak ale pomocí rytmu. Namísto toho využívá „dlouhého kamarádství“ člověka s ní, zažitých sympatií vzniklých odvěkým vzájemným kontaktem. Lidské vědomí je na přírodu „naladěno“ do té míry, že (stejně jako v případě umění) přijme pouhý náznak předloženého citu za svůj a zcela se jím naplní. Zvláště nabízí-li nám příroda „bytosti normálních rozměrů“ (tj. v ideálním případě jiné lidi), jsme s harmonií mezi námi a druhou bytostí natolik „uspání“, že snadno dojde k „sugesci“ citu či jiného psychického stavu. Zdá se, že „sugesce“ citů přírodou je jaksi snažší, samozřejmější než umělecká „sugesce“ pomocí rytmu. To však podle nás neznamena nějaký druh odvozenosti umění vzhledem k přírodě. Bergson celý „spor“ umělecké a přírodní krásy překračuje podřazením obou oblastí pod princip „sugesce“. Umělecká krása je předávána odlišným „mechanismem“, je ale rovnocenná kráse přírody.

---

„estetický pozorovatel“ určitého „implikovaného umělce“. S tímto „autorem přírody“ pak sympatizuje do té míry, že jeho konání zdánlivě ovládá. Divákovo vědomí pak může být „zhypnotizováno“ a naplněno „sugerovaným“ citem.

<sup>56</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda : O bezprostředních datech vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. Str. 19.

<sup>57</sup> Tamtéž. Str. 20.

<sup>58</sup> Tamtéž.

## 3.2. Smích

### 3.2.1. Smích a komično; umění jako zprostředkovatel „osvobozeného vnímání“

V eseji *Smích* se Bergson zabývá podstatou smíchu a směšného, resp. komična<sup>59</sup>, charakterem komedie i uměním obecně. Nás bude zajímat zejména poslední z témat, shrňme si však nejprve velmi stručně jakési symptomy směšného. Zaprvé, komično vždy vyžaduje určitou relaci k člověku, k lidskému jednání. Zadruhé, komično apeluje na „čistý rozum“, na lhostejné, „necitlivé“ naladění člověka. Zatřetí, komično existuje jen v kontextu určitého lidského kolektivu, smích míří k tomu, aby byl „společný“.<sup>60</sup> S tím souvisí společenská funkce smíchu jakožto trestu za „ztuhnutí vůči společenskému životu“<sup>61</sup>. Pomocí hrozby tohoto trestu je jedinec nucen flexibilně reagovat na vždy unikátní „nároky“ kolektivu (potažmo světa vůbec), neodchylovat se ze „středu“ společnosti a bránit tak jejímu rozpadu. Nejhlubším zdrojem smíchu je určitá tuhá mechaničnost v proměnlivém proudu života. Všude tam, kde je očekávána pružnost, elegance, přizpůsobivost, svoboda v rámci neustálého vznikání nových situací<sup>62</sup>, ale namísto ní je projevena „tuhost“, roztržitost, strojová mechaničnost a nesvoboda, vzniká dojem komična.<sup>63</sup>

Podívejme se nyní na obecné pojednání o umění ve *Smíchu*. Bergson konstatuje existenci určitého „závoje“, zabraňujícího lidskému vědomí nazírat skutečné podoby věcí (včetně skutečného fungování vědomí samotného). Tuto překážku našemu „pravdivému“ vnímání ustavila nutnost žít, přičemž „žít znamená jednat“<sup>64</sup>, život vyžaduje praktické zjednodušení našeho pojmání světa. Vnímáme-li určitou věc, nepřijímáme ji v celé její komplexní individualitě. Nevidíme věc jako unikátní celek, nýbrž pouze několik jejích aspektů, jednotlivých vybraných vlastností. Tyto aspekty naše vědomí (resp. již naše smysly) selektuje na základě jejich užitečnosti pro naši

---

<sup>59</sup> Bergsonovo rozlišení směšného a komična je velmi nejasné. Toho si všímali i někteří Bergsonovi kritici. (Viz ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitosti a smíchu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008. Str. 54.)

<sup>60</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. Str. 16-18.

<sup>61</sup> Tamtéž. Str. 64.

<sup>62</sup> Tj. vlastně vždy a všude.

<sup>63</sup> Např. BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. Str. 18. (Srov. MOORE, Francis. *Bergson : Thinking backwards*. New York : Cambridge University Press, 1996. Str. 66-90.)

<sup>64</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. Str. 69.

praktickou orientaci a činnost ve světě. Užitečná stránka věci překryje všechny ostatní její stránky, jež „ustoupí do tmy“<sup>65</sup>.

Bergson se dále vyjadřuje v tom smyslu, že v tomto běžném životním naladění vlastně ani nemusíme vždy znovu hledat „užitečné vlastnosti“ věcí. Stačí nám, že se „omezíme na čtení etiket na nich nalepených“<sup>66</sup>, zvláště pomáhá-li nám v tom jazyk. Slovo je založeno na „nejbanálnějším aspektu“<sup>67</sup> věci, zcela věc odosobňuje. Jakožto od „života“ vyprázdňené abstraktum je slovo intersubjektivní a snadno uchopitelné, skutečný charakter popisované věci však vlastně zakrývá. Praktická nutnost nás vede k tomu, abychom neviděli věci samotné, nýbrž slova je označující. Stejným způsobem nakládáme dokonce i s vlastními vnitřními stavy: nekonečně bohatý stav vědomí vměstnáme do bezbarvého pojmu „radost“, „smutek“, apod. Individualita prožitku mizí.

Bergson však ukazuje, že „rozřítost přírody“<sup>68</sup> nám v určitých momentech dovoluje nahlédnout skrz „závoj“ praktického pohledu na „pravou podobu“ věcí. Nikdy se tak neděje absolutně – příroda nedopustí, abychom věci a psychické stavy spatřili v jejich plné individualitě. Někteří lidé však dokážou tuto překážku částečně překonat. Jsou to umělci.<sup>69</sup> Umělci stejně jako ostatní lidé vidí svět skrze předpřipravená schémata, „pouze v jednom směru [příroda] zapoměla připoutat vjem k potřebě“<sup>70</sup>. Tento „směr“, ve kterém je umělcovo vědomí „osvobozeno“, se obvykle kryje s jedním z lidských smyslů. Z různosti umělci preferovaných smyslů pak plyne různost uměleckých druhů. Zde nabízí Bergson určitou typologii umělců na základě jejich způsobů pronikání „do nitra věcí“.

### 3.2.2. Typologie druhů umění

Malíř a sochař jsou zaujati barvami či tvary pro tyto kvality samotné, nikoli v relaci k vlastnímu prospěchu. Následně odhalí barvy a tvary jako „předsudky“, jež

---

<sup>65</sup> Tamtéž. Str. 70.

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> Tamtéž. Str. 71.

<sup>69</sup> „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, protože naše duše by se chvěla ve shodě s přírodou.“ (BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. Str. 69.)

<sup>70</sup> Tamtéž. Str. 71.

lidskému vědomí zakrývají pohled na samotné věci. Překročí tyto předsudky, aby nahlédli „vnitřní život věcí“<sup>71</sup>, našli spodní proud samotné přírody. Hluběji než u vizuálních kvalit věcí začíná pátrat básník: zabývá se svými vnitřními stavy. Uspořádáním slov do rytmické struktury, v níž „ožívají vlastním životem“, narušuje básník běžné souvislosti uvnitř jazyka. Zvláštní uspořádání slov poukazuje k ryzí, individuální kvalitě vyjádřeného, resp. vnuknutého citu. Umělec přivádí čtenáře či posluchače k bezprostřednímu nahlížení běžným užitím slov nepopsatelného citu. Ještě hlouběji se noří hudební skladatel, jenž se již nepokouší vyjádřit konkrétní věc nebo cit. Hudba doslova strhává posluchače do nitra „určitých rytmů života a dechu, které jsou člověku vnitřnější než ty nejnítěnější city“<sup>72</sup>, rozeznává v něm jakousi „základní strunu“, jež určuje charakter všeho proměnlivého prožívání světa. Hudba proniká skrz jednotlivé proměny lidského vědomí až k dynamickým „zákonům“ řídícím tyto proměny. Bergson dochází k obecnému poznatku, že „cílem umění je odstranit běžně používané symboly obecnosti konvenčně a společensky přijaté, vlastně všechno, co nám zastírá skutečnost, aby nás postavilo tváří v tvář samotné realitě“.<sup>73</sup>

Bergson následně věnuje pozornost dramatickému umění. Stejně jako jiná umění, i drama nám odkrývá běžně přehlíženou „hloubku“ skutečnosti. Stejně jako poesie se zabývá vnitřními stavy člověka. Vybírá si však ty city a vášně, jež vznikají v mezilidském kontaktu. Tato psychická hnutí, vzniklá ve styku s jinými lidmi, považuje Bergson za „nejsilnější, ale také nejprudší“<sup>74</sup>. Ve své původní intenzitě by se tyto city, projevené navenek, staly pro chod společenského života destruktivními. Proto si společnost vytvořila jistá pravidla, regulující způsoby vyjadřování těchto citů. Spolu s postupně se ustavujícími sociálními a morálními imperativy vznikla i určitá „povrchová vrstva citů a myšlenek“<sup>75</sup>, která umožňuje prožívat a vyjadřovat city jaksi krotce a bezpečně. Tato vrstva sice ve většině případů zakrývá individuální sílu a bohatost skutečných vnitřních hnutí člověka, nemůže však tuto hlubokou realitu odstranit. Dramatické umění proráží „slupku“ praktické racionality a sociálního života, aby nám ukázalo náš vnitřní život v jeho základní individualitě, síle a „divokosti“. Rozdmýchané hluboké city se sice navenek neprojeví (příp. opět jen „neškodným“ způsobem), divák

---

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Tamtéž.

<sup>73</sup> Tamtéž. Str. 71-72.

<sup>74</sup> Tamtéž. Str. 72.

<sup>75</sup> Tamtéž.

však prožívá radost z jejich objevování. Ať už divadelní hra „dá převahu přírodě nad společností“<sup>76</sup> nebo se zaměří na společnost, jejíž rozpory zdůrazní, princip zůstává stejný. Divák pod konvenční společenskou konstrukcí nachází jedinečné bohatství vlastního nitra.

### 3.2.3. Rozdíl komedie a tragédie

Bergson vyvozuje, že „umění se vždy zaměřuje na *jednotlivé*“<sup>77</sup>. Každý umělec se snaží zachytit svůj konkrétní, zcela jedinečný prožitek. Prožitek nevratný, nerozborně komplexní, neoddělitelný od svého „tady a teď“. Je-li některému citu v rámci určitého uměleckého díla obecně přiznávána „pravdivost“, je-li např. Hamlet všeobecně akceptován jako „živá postava“<sup>78</sup>, neznamená to, že by tento cit jakkoli ztrácel svou unikátnost ve prospěch „obecnosti“. Cit zůstává individuální, obecným se však stává účinek uměleckého díla. Podle Bergsona v nás umělec nemůže vyvolat identickou kvalitu svého původního prožitku. Dává nám však jakousi „lekci“ „upřímného pohledu“<sup>79</sup>. Snaží se nás přimět, abychom zopakovali to, co dokázal on: nahlédnout pod „závoj“ obecnosti a vidět věci a city v neredukovatelné originalitě. Čím je pak umělcovo vidění „hlubší“, tj. „upřímnější“, tím umělecké dílo získává na přesvědčivosti a obecném přijetí. Strhující účinek umělcovy „lekce“ přináší dojem „pravdivosti“ uměleckého díla, činící si nárok na celospolečenské uznání.

Zvláštní situaci Bergson popisuje v případě komedie. Na rozdíl od všech ostatních uměleckých druhů, komedie se nezabývá jednotlivým, nýbrž obecným. Zaměřuje se na známé a opakující se vzorce chování, na přehledné, typizované charakteru postav, evokující naši běžnou zkušenost společenského života. Komedie se tak vydává zcela opačným směrem než ostatní druhy umění. Nepokouší se proniknout obecností k individuálnímu, obecnost je naopak jejím základním principem.

Charakteristiku komedie Bergson dále rozvádí v rámci jejího porovnání s tragédií. Rozdíl těchto dvou odvětví dramatu je znatelný již v názvech divadelních her. Vynikající komedie mívají v názvu určitý typ, druh postavy (např. Lakomec), zatímco u

---

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> Tamtéž. Str. 73.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> Tamtéž.



tragédií nacházíme obvykle vlastní jméno, patřící jedinečnému hrdinovi (Faidra). V komedii použité vlastní jméno se lehce stává zároveň označením typu (Tartuffe).<sup>80</sup> Dále, běžnou tendencí komedie je „rozmnožit“ hlavního hrdinu v dalších postavách, jež se mu nějakým způsobem podobají. Umělec tak zobrazením mnoha případů jediného typu „přírodovědecky“ analyzuje daný druh. Tragickému hrdinovi, naprostému unikátu, se žádný jiný charakter podobat nemůže (nemá-li ovšem tragično ustoupit komickému účinku).<sup>81</sup>

Třetí rozdíl komedie a tragédie nalézá Bergson v odlišném způsobu „získávání materiálu“ u těchto dvou žánrů. V prvním případě dramatik vychází z pozorování druhých lidí, ze sledování obecných, vnějších projevů jejich charakteru. Nezkoumá jemnou spleť vlastního vnitřního života, nýbrž věnuje se výhradně schematickým situacím, viděným na povrchu sociálního života. Tyto jednotlivé „situace“ pak v komedii „induktivně“ zobecní, aby vytvořil určitý univerzální komický typ.<sup>82</sup> Tíhnutí komedie k obecnosti je koneckonců nutné, má-li být komedie směšná, a tedy se mimo jiné vyznačovat „neuvědomělou postranní myšlenkou napravovat a poučovat“<sup>83</sup>. Smích směřuje k tomu, aby byl „smíchem všech“ (namířeným proti „trestanému“ jedinci)<sup>84</sup>, proto je jeho živlem vnější společenská realita, nikoli hluboká realita individuálního vědomí. Bergson shrnuje: „Máme právo říci, že komedie tvoří střed mezi uměním a životem. Není nezaujatá jako čisté umění. Vzbuzuje smích, přijímá společenský život jako přirozené prostředí. Sleduje sama jeden z impulzů společenského života. A v tomto bodě se obrací zády k umění, které znamená odklon od společnosti a návrat k prosté přírodě.“<sup>85</sup>

Tragický básník oproti autoru komedií společnost v určitém smyslu vůbec nepotřebuje. Nepozoruje vnější interakci jiných lidí, nýbrž zaměřuje se na svou vlastní hlubokou vnitřní realitu, přičemž v sobě nachází náznaky bouřlivých citů.<sup>86</sup> Tyto zárodky původního duševního života v sobě obsahují nesčetné množství potenciálních „aktualizací“ ve formě komplexních „vnitřních situací“ (konkrétní dilema, konflikt

---

<sup>80</sup> Tamtéž. Str. 74.

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> Tamtéž. Str. 75-76. Srov. komika typu jakožto „hotové“, tj. nepružný mechanismus připomínající stránky osobnosti. Tamtéž. Str. 68-69.

<sup>83</sup> Tamtéž. Str. 76.

<sup>84</sup> Viz smích jako společenský regulativ na začátku tohoto oddílu.

<sup>85</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. Str. 76.

<sup>86</sup> Tamtéž. Str. 74-75.

vášní apod. – např. situace Othellova, situace krále Leara atd.).<sup>87</sup> Dramatik nemůže skutečně prožít všechny tyto možné „scénáře“ najednou, resp. do takto vyhraněné životní situace se nejspíše nedostane vůbec. Díky zevrubnému studiu vlastního nitra a citlivosti své imaginace však dokáže „simulovat“ vývoj emoce od pouhé potenciality k vnitřnímu napětí, a odtud k „výbuchu“ potlačované síly (a takto „simulovat“ lze teoreticky nekonečné množství směrů emocionálního vývoje, tj. rozličných „scénářů“). Činí tak natolik přesvědčivě, že diváka přiměje, aby stejnou hlubokou potencialitu nacházel sám v sobě.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Tamtéž. Str. 75.

<sup>88</sup> Tamtéž.

### 3.3. *Intelektuální úsilí*

#### 3.3.1. Umělecká tvorba jako pohyb od „schématu“ k „obrazům“

Bergson ve studii *Intelektuální úsilí* odhaluje podstatu procesů vyvolávání vzpomínky, snahy o rozumění a tvůrčí práce. Pocit vynaloženého úsilí ve všech těchto případech intelektuálního života pramení z nutnosti rozvinout potencialitu „schématu“ v konkrétní „obraz“. <sup>89</sup> Bližší určení těchto dvou pojmů spolu s důsledky této teorie pro oblast umění nacházíme ve třetí části Bergsonova spisu, věnované tvůrčímu úsilí.

Příkladem tvůrčího úsilí je činnost vynálezce. <sup>90</sup> Chceme-li vytvořit nový stroj, máme již předem představu jeho účelu. Tato představa je však zcela abstraktní. V procesu vynalézání se základní představa nejprve „zaostří“ do podoby určitého jednotného „pohybu“ mechanismu, tento pohyb se následně rozkládá na konkrétnější dílčí pohyby. Nakonec dojde k přesnému určení součástí a jejich vzájemných interakcí, které mají pohyby, tj. fungování stroje zajišťovat. Intelektuální úsilí se takto jeví jako postup neustálé „konkretizace“ od obecné představy, jednoduché ve své nerozčleněnosti („schéma“), k jejímu uskutečnění konkrétními prostředky („obraz“). Jedná se o pohyb od „duchovního“ k „hmotnému“.

V analogii s činností vynálezce Bergson uvádí snahu umělce. Vytváření uměleckého díla je stejným „pohybem konkretizace“, ať už je dílo založeno na určitém dojmu, který je třeba vyjádřit v tónech nebo obrazech (hudebník a básník), nebo na myšlence či pocitu prezentovanému na událostech nebo „živých“ postavách (spisovatel a dramatik). <sup>91</sup> Umělec má původně na mysli absolutně „kompaktní“ celek svého vnitřního stavu, který následně podrobuje stále zřetelnějšímu „rozčlenění“ a „zhmotnění“ v jednotlivých „fázích“ a „prvcích“. Nakonec ve svém úsilí dochází ke konkrétnímu uspořádání relativně jasně identifikovatelných elementů uměleckého díla (jakými jsou např. hudební tóny či „básnické obrazy“). <sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> BERGSON, Henri. *Intelektuální úsilí*. In: Bergson, H. *Duchovní energie*. Praha : Vyšehrad, 2002. Str. 222, 231.

<sup>90</sup> Tamtéž. Str. 222-223.

<sup>91</sup> Tamtéž. Str. 233.

<sup>92</sup> Tamtéž. Str. 222-223.

Bergson představu přechodu od „abstraktního“ ke „konkrétnímu“ dále poněkud problematizuje. „Schéma“ nemusí být (a obvykle skutečně není) definitivní, nýbrž v procesu své „aktualizace“ v „obrazech“ se může měnit.<sup>93</sup> Dochází k jakémusi zpětnému pohybu, kdy postupně vznikající „obrazy“ formují původní „schéma“, někdy až k jeho naprosté proměně. Vynálezce i umělec v průběhu vytváření svého díla, pod dojmem nečekaných interakcí „materiálu“, přehodnocují původní záměr. „Především zde hraje svou roli nepředvídatelnost, která, dalo by se říci, spočívá v pohybu, jímž se obraz vrací ke schématu, aby je modifikoval nebo nechal zcela zmizet.“<sup>94</sup> Umělecká (i jiná) tvorba je tedy neustálou oscilací mezi „schématem“ a „obrazem“, procesem vzájemné korekce „celku“ a „částí“. Bergson dokonce připouští, že „můžeme mít schéma pružné či pohyblivé, u něhož duch odmítá ustálit obrysy, protože toto rozhodnutí očekává právě od těch obrazů, které schéma má přitahovat, aby se konkretizovalo.“<sup>95</sup> Výsledek „vynálezavého úsilí“ je pak jakýmsi konečným rovnovážným stavem vzájemných vlivů „schematické“ a „obrazové“ roviny.<sup>96</sup> Každopádně, základním principem tvorby je pohyb směrem od „schématu“<sup>97</sup> k jeho „naplnění“.

---

<sup>93</sup> Tamtéž. Str. 233.

<sup>94</sup> Tamtéž. Str. 233-234.

<sup>95</sup> Tamtéž. Str. 234.

<sup>96</sup> Tamtéž. Str. 242.

<sup>97</sup> Pojem „schématu“ se na první pohled jeví být pouze „užitečným“ hypotetickým protipólem konkrétního díla, který nemá oporu v žité zkušenosti. To však Bergson výslovně odmítá: „schéma“ je podle něj „intelektuální postoj“, zaměřený na „očekávání obrazů“. Je to stav „otevřenosti“, dynamičnosti vědomí (v protikladu k „uzavřeným“, „dokončeným“, statickým „obrazům“), bez něž by v lidském vědomí nebylo místo pro vynořování nového. (Viz BERGSON, Henri. *Intelektuální úsilí*. In: Bergson, H. *Duchovní energie*. Praha : Vyšehrad, 2002. Str. 249-253.)

### 3.4. Vnímání změny

#### 3.4.1. Umění a „rozšířené vnímání“

Ve dvou navazujících přednáškách, nazvaných *Vnímání změny*, Bergson ohlašuje nutnost bez filosofických předsudků nahlížet realitu změny<sup>98</sup>. Tento náhled by nejen objasnil samotný problém změny, zároveň by mohl sjednotit filosofické myšlení, doposud rozdrobené do mnoha navzájem se popírajících směrů a škol.<sup>99</sup>

Bergson zde pojednává o umění jako o možnosti rozšíření lidského vnímání. Zdá se, že „nedostatečnost naší schopnosti vnímat, nedostatečnost, jak ji zjišťují naše schopnosti pojmového chápání a rozumového uvažování, vedla ke vzniku filosofie.“<sup>100</sup> Veškerá dosavadní filosofie se shoduje ve snaze nahradit nedokonalý smyslový vjem abstraktním pojmem. Pojem si klade nárok na obecnost, svým původem ale přesto tkví v konkrétním vjemu. Vybrat konkrétní vjem a zobecnit jej je zcela svévolným aktem. Základ pojmu v této svévoli je důvodem rozličnosti pojmů a neshod mezi filozofy. Pokud mělo abstraktní pojmové myšlení odstranit slabiny vnímání a pomoci jej tak rozšířit, míří nakonec k přesně opačnému výsledku.<sup>101</sup> Zdá se, že „čím více schopnost pojmového chápání postupuje ve své práci integrace, tím více je odsouzena k tomu, aby ze skutečnosti eliminovala značný počet kvalitativních rozdílů, aby zčásti ztlumila naše vjemy a ochudila naše konkrétní vidění světa.“<sup>102</sup> Bergson tvrdí, že namísto unifikování zážitků v systému strnulých kategorií je třeba vyjít vstříc neredukovatelné individualitě prožívání a nacházet nové, dosud zanedbávané aspekty věcí. Takovéto rozšíření vnímání není podle Bergsona pouhá hypotéza – tímto směrem se již dávno vydalo umění.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> Jakožto nedělitelného, nesubstanciálního kontinua „trvání“. (Viz BERGSON, Henri. *Vnímání změny*. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 154-155, 158-162.)

<sup>99</sup> BERGSON, Henri. *Vnímání změny*. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 141.

<sup>100</sup> Tamtéž. Str. 142.

<sup>101</sup> Tamtéž. Str. 142-144.

<sup>102</sup> Tamtéž. Str. 144.

<sup>103</sup> Tamtéž. Str. 145.

### 3.4.2. Specifika jednotlivých druhů umění; charakter umělce

Umění ukazuje člověku nepovšimnuté aspekty vnitřních stavů i „vnějších“ věcí. Např. literární umělecká díla vyjadřují stavy vědomí, jež jsou sice individuální, zároveň však nám určitým způsobem známé. Umělecké dílo apeluje na naši vlastní introspekci, přivádí nás k objevování těchto stavů i ve svém vlastním nitru. Nacházíme „myšlenkové a emocionální odstíny, které jsme si u sebe mohli již dlouho představit, které však zůstaly neviditelné.“<sup>104</sup>

Bergson pokračuje úvahou o malířství. Společenský dopad tohoto umění je velmi znatelný – velké malířské dílo s sebou nese určitý úhel pohledu, který „se stane způsobem vidění všech.“<sup>105</sup> Krátce řečeno, působením významných malířů (jako byl např. Turner nebo Corot) skutečně „vidíme jinak“, než jsme viděli předtím. Ona „významnost“ umělců pro formování lidského vnímání se ukáže, máme-li před uměleckým dílem dojem jeho „pravdivosti“. Skutečnost, že některé dílo působí jako „pravdivé“ a jiné nikoli, je důkazem toho, že umění není (nemusí být) pouhou nezávaznou hrou imaginace. Před těmi nejlepšími uměleckými díly máme pocit, že umělec dokázal poukázat na něco, co už v nás bylo. Na určitou unikátní nuanci konkrétního vizuálního vjemu, kterou naše „každodenní“ vědomí vytěsnilo, ukrylo naší pozornosti.<sup>106</sup> Umělec tento aspekt „izoluje“ a zvýrazní ve svém díle. Po zkušenosti s tímto uměleckým dílem už „nemůžeme jinak než si všimnout na skutečnosti toho, co tam viděl on sám.“<sup>107</sup>

Bergson se vyjadřuje i o hudbě, a to v průběhu výkladu „trvání“. Melodie je nerozložitelnou kontinuitou tónů, prostou všech prostorových představ (čistý sled bez simultaneity),<sup>108</sup> čímž se blíží obecné povaze „trvání“.<sup>109</sup> Hudební skladatel tak zřejmě nejlépe dokáže ve svém díle vystihnout podstatu věcí (resp. citů) v jejich „vlastním čase“, tj. v jejich „trvání“. Obecně lze říci, že umění nám ukazuje, resp. nechává nás objevovat původní „barevnost“ věcí a vědomí.

---

<sup>104</sup> Tamtéž. Str. 146.

<sup>105</sup> Tamtéž.

<sup>106</sup> Tamtéž. Str. 146-147.

<sup>107</sup> Tamtéž. Str. 147.

<sup>108</sup> Tamtéž. Str. 162.

<sup>109</sup> Srov. naše kapitola Bergsonovo pojetí „trvání“ a „intuice“ – obecná charakteristika.

Bergson se věnuje také charakteru samotného umělce.<sup>110</sup> Vědomí valné většiny lidí je z praktických důvodů zúženo na vnímání věcí pouze z hlediska jejich užitečnosti. Nutnost „žít a jednat“<sup>111</sup> nám nedovoluje zaujmout „odpoutaný“<sup>112</sup> postoj pozorovatele, pronikajícího do hloubi věcí ve všech jejich aspektech. Nevidíme vlastně věci samotné, nýbrž jen to, co od nich vyžadujeme (nebo co ony vyžadují od nás). „Šťastnou náhodou“ se však občas setkáme s lidmi „rozptýlenými“<sup>113</sup>, lidmi, „jejichž smysly či vědomí méně lpí na životě.“<sup>114</sup> Tito jedinci vnímají pro radost z vnímání samotného. Jsou to umělci. Na základě „odpoutanosti“ některého ze smyslů či vědomí se z nich stávají malíři, literáti, apod. Ať už se zabývá jakýmkoli druhem umění, tím, že vyvazuje věci z omezujícího rámce kategorií a předsudků, umělec „vidí více“ než jiní lidé.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> BERGSON, Henri. Vnímání změny. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 147-149.

<sup>111</sup> Tamtéž. Str. 147.

<sup>112</sup> Tamtéž. Str. 149.

<sup>113</sup> Tamtéž. Str. 147.

<sup>114</sup> Tamtéž. Str. 148.

<sup>115</sup> Tamtéž. Str. 149. Srov. ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění : Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha : O. Girgal, 1929. Str. 58-59.

### 3.5. Dva zdroje morálky a náboženství

#### 3.5.1. „Otevřenost“ a „uzavřenost“; umělec a „morální podněcovatel“; dílo génia

Celou tuto Bergsonovu knihu proniká základní myšlenka rozlišení „uzavřeného“ a „otevřeného“, jako dvou základních způsobů vztahování se ke světu. Ať se jedná o duši, morálku či náboženství, vždy můžeme konstatovat přichylnost k jednomu ze zmíněných protikladů. „Uzavřenost“ je bytostně statická, cyklická „udržující“ nebo „naplňující“ (např. život v souladu se společenskými pravidly<sup>116</sup>). Naproti tomu „otevřenost“ přináší dynamičnost, neschematičnost, neustálé „hledání“ či „tvoření“ (nového) smyslu, citlivost vůči proměnlivému charakteru skutečnosti (život „mystika“<sup>117</sup>). Prvá tendence je „přírodní“ a vždy nějak prakticky, na relativním smyslu založená, druhá je v určitém směru překonáním přírody, hledáním neomezeného, absolutna.

V krátké zmínce o hudbě jakožto analogii „morálního působení“ Bergson konstatuje, že emoce vnuknutá hudbou má schopnost zcela ovládnout lidské nitro. Radost, smutek či jiná emoce neproniká do lidského vědomí zvenčí, jaksí proti jeho vůli, nýbrž stává se, alespoň zdánlivě, jeho vlastní vůlí, resp. „přirozeností“.<sup>118</sup> Slovy Bergsona, „v každém okamžiku jsme tím, co [hudba] vyjadřuje. [...] Ve skutečnosti do nás tyto pocity neuvádí, spíše uvádí nás do nich, jako chodce, které někdo roztančí.“<sup>119</sup> Podobně jako umělec, i „morální podněcovatel“ nám podsouvá nový, jím „vynalezený“ cit, abychom se s tímto citem ztotožnili a jaksí jej „aktualizovali“ ve vlastním vědomí.<sup>120</sup> Cit vnuknutý hudbou můžeme sice nazývat obecnými pojmy (radost, smutek, apod.), tím jej ale zkreslujeme. Vždy jde o „vnitřní stav“ či „naladění“ zcela individuální povahy. Podle Bergsona si hudba nevybírá již „hotové“ city „ze života“, nýbrž vynalézá zcela nové, nepředvídatelné. Proto posluchač, chce-li svůj dojem

---

<sup>116</sup> O společnosti a morálce viz např. BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha : Vyšehrad, 2007. Str. 9-30.

<sup>117</sup> Např. tamtéž. Str. 164.

<sup>118</sup> Tamtéž. Str. 31.

<sup>119</sup> Tamtéž. Str. 31.

<sup>120</sup> Tamtéž. Str. 31-32.



z hudby vložit do slov, nemůže daný cit snadno zařadit do pojmového systému, nýbrž spíše naopak: musí tento systém citu „přizpůsobit“.<sup>121</sup>

V souladu s tímto poznatkem je Bergsonovo vyjádření ohledně uměleckého génia. Génus překonává ustálený sociální diskurs uměleckým dílem, které je v momentu svého zrodu pro zbytek společnosti neuchopitelné. Samotná existence tohoto díla však společnost mění, vtiskuje jí svá vlastní unikátní „pravidla“, podle nichž má být posuzováno. Geniální umělecké dílo okolo sebe „samo“ vytvoří podmínky pro své obecné uznání geniálním.<sup>122</sup>

### 3.5.2. Fabulační funkce a umění

V jiné části své knihy<sup>123</sup> se Bergson zabývá „fabulační funkcí“ lidského ducha, schopnosti vytvářet „fikce“. Pomocí této schopnosti, z níž vzešly magické představy, mytologie a (statické) náboženství, chrání příroda člověka před „rozkladnou silou intelektu“.<sup>124</sup> Rozvinutý intelekt sice velmi úspěšně nahradil instinkt v oblasti zajištění přežití jedince navzdory vnějším vlivům, začal však individuum určitým způsobem ohrožovat sám. Jedním z „vedlejších efektů“ lidského intelektu je například skličující vědomí nevyhnutelnosti vlastní smrti, které brzdí člověka v „přirozené“ životaschopnosti. Příroda obdařila člověka, v zájmu udržení „pohybu života“<sup>125</sup> v jedinci i ve společnosti, schopností vytvořit si jakýsi „halucinační obraz“<sup>126</sup>. Tento obraz překryje, zneškodní nebezpečnou myšlenku. V případě myšlenky na smrt je nápravnou „fikcí“ často velmi barvitá představa posmrtného života<sup>127</sup>. Bergson tvrdí, že „fabulační schopnost“ byla využívána i ve chvíli, kdy svou praktickou funkci již splnila. Z toho vzešla velká propracovanost mytologických postav a příběhů, která k umlčení destruktivních aspektů intelektu již nebyla nutná. „Fabulační praxe“, zbavená původní funkce, pak dala vzniknout umění.<sup>128</sup> Bergson se v této souvislosti zmiňuje zejména o

---

<sup>121</sup> Tamtéž. Str. 32.

<sup>122</sup> Tamtéž. Str. 55-56.

<sup>123</sup> Tamtéž. Str. 79-102.

<sup>124</sup> Tamtéž. Str. 89.

<sup>125</sup> Tamtéž. Str. 95.

<sup>126</sup> Tamtéž. Str. 81.

<sup>127</sup> Tamtéž. Str. 96.

<sup>128</sup> Viz např. tamtéž. Str. 135, 140-143.

umění románu a divadelní hry, kde je nutno vytvořit postavy, příběh, relativně detailně rozpracovaný „svět“ uměleckého díla.

### 3.5.3. Umělecká tvorba na základě „tvořivé emoce“

V rámci pojednání o filosofovi, který by přijal „otevřený“ postoj ke světu, srovnává Bergson filosofa zejména s „mystikem“, kromě toho však i s hudebníkem<sup>129</sup> a spisovatelem. Odmyslíme-li zmíněnou komparaci, zůstávají nám následující „čisté“ poznatky o umění. Je nesporné, že hudební skladba (Bergson zmiňuje Beethovenovu symfonii) ke svému vytvoření vyžaduje určité (někdy přímo obrovské) úsilí intelektu. Ale, slovy Bergsona, „během práce na skladbě, úpravách a výběru, která probíhala v rovině intelektu, hudebník vystupoval 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.“<sup>130</sup> Umělecká tvorba je tedy neustálým pohybem mezi intelektuální prací a účastí na „tvořivé emoci“. Umělec naplno využívá svůj intelekt, zároveň se nad něj ale povznáší. „Tvořivá emoce“<sup>131</sup> je emocí „supraintelektuální“<sup>132</sup>, která není pouhým doprovodem vnitřních hnutí člověka, nýbrž je „vždy již“ před nimi. Tato emoce je celé vědomí pronikající stav splynutí s tvořivou „Boží láskou“, tedy, z pohledu „mystické intuice“, s Bohem samým. Umělec se svou vůlí pokouší dosáhnout této emoce a vtisknout ji do svého díla. Protože se umělec snaží tvořit analogicky s „Boží láskou“ jakožto univerzální „tvořivou energií“<sup>133</sup>, stává se umělecké dílo možná vzdálenou, leč nepopíratelnou analogií „díla Božího“.

O unikátní „tvořivou emoci“, která se objevuje v duši hudebníka, se při své tvorbě opírá i dramatik. Tato emoce se projevuje jako určitý „nárok tvoření“, který je třeba „uspokojit“ vytvořením uměleckého díla.<sup>134</sup> Vyvozujeme, že zážitek z velkého dramatu je charakterizován pocitem diváka, že jaksi „bylo třeba“ dílo vytvořit „právě

---

<sup>129</sup> Tamtéž. Str. 181-182.

<sup>130</sup> Tamtéž. Str. 181.

<sup>131</sup> Tamtéž. Str. 184.

<sup>132</sup> Tamtéž. Str. 181.

<sup>133</sup> Tamtéž. Str. 183.

<sup>134</sup> Tamtéž. Str. 36-37.

takto“. Soulad umělcovy práce příkazem „tvořivé emoce“ (projevujícím se jako ono „je třeba“) je vnímán jako jeho participace na univerzální tvořivé „Boží lásce“.

Co se týče činnosti spisovatele<sup>135</sup>, hovoří Bergson o dvou možných způsobech tvorby. Prvním z nich je užití již dříve vytvořených idejí, nacházených v jazyce. Novou kombinací těchto idejí vzniká umělecké dílo, jemuž Bergson nikterak neupírá „původnost a sílu“<sup>136</sup>. Nutno ale dodat, že takovéto uspořádání již hotových prvků nijak neobohacuje dosavadní stav „společenského intelektu“.<sup>137</sup> Druhá, mnohem „odvážnější“ možností literární tvorby tkví v překročení intelektuální a sociální sféry k „jedinečné emoci [...] z hloubi samých věcí“<sup>138</sup>. Kdyby chtěl spisovatel tuto „nad-intelektuální“ emoci přesně vyjádřit, musel by vytvořit zcela nový jazyk, jenž by byl pro společnost naprosto nesrozumitelný. Proto je nutné hledat pro „formu“ (kterou je jednoduchá, leč abstrakci unikající „tvořivá emoce“) adekvátní aktualizaci v „látce“ již zavedených, abstraktních jazykových výrazů.<sup>139</sup> Takovéto snaha je na prvý pohled od základu nemožná, spisovatel ji však, s vědomím nejistého výsledku, přesto podstupuje. Aby alespoň částečně uspěl, musí se slovy a idejemi zacházet „nedovoleným“ způsobem, musí „znásilnit slova a donutit prvky.“<sup>140</sup> Uspěje-li přeci jen, zdá se, jako by se tak stalo se štěstím, jako by s umělcem spolupracovala sama slova. Výsledné umělecké dílo v sobě nese otisk životodárné „tvořivé emoce“. Jeho vznik může zcela změnit intelektuální „klíma“ společnosti, ba co víc, takovéto dílo bude svou existencí měnit lidské myšlení už neustále.

---

<sup>135</sup> Tamtéž. Str. 182-183.

<sup>136</sup> Tamtéž. Str. 182.

<sup>137</sup> Tamtéž.

<sup>138</sup> Tamtéž.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Tamtéž.

## 4. Vývoj Bergsonovy koncepce umění – základní motivy

Podívejme se nyní na několik základních motivů, objevujících se ve zmínkách o umění v jednotlivých Bergsonových dílech.<sup>141</sup> Jedná se zejména o představu „trvání“, „intuice“, „sugesce“ a „umělecké tvorby jako vyjádření vnitřního stavu v hmotě“. Uvidíme, jakým způsobem je s těmito motivy nakládáno od autorovy prvotiny a nahlédneme tak hlavní směry vývoje Bergsonovy koncepce umění.

### 4.1. *Esej o bezprostředních datech vědomí*

V Bergsonově *Eseji o bezprostředních datech vědomí* je „trvání“ považováno za základní princip psychického života člověka. Stav lidského vědomí je v každém okamžiku novým a unikátním souhrnem navzájem se pronikajících „psychických elementů“ a zvláštní syntézou „osobní historie“ jedince. „Pohyb“ vědomí je neustálou kvalitativní změnou. Umělec se právě tuto individuální kvalitu svého citu pokouší ve svém díle zprostředkovat tak, aby jiní lidé sami prožili jeho vlastní, neopakovatelné vnitřní „trvání“. Bergson v tomto spise neužívá pojem „intuice“ v pozdějším specifickém smyslu<sup>142</sup>, lze ale říci, že se tento koncept objevuje již zde. Úsilí introspekce, kterým umělec proniká k pravému „zabarvení“ svého citu, je založeno právě na postoji „intuice“. „Sugesce“ je v *Eseji o bezprostředních datech vědomí* popisována jako mechanismus, pomocí něhož umělec ovládá vědomí recipienta uměleckého díla. Vědomí vnímatele je nuceno „sympatizovat“ s „rytmem“ díla a přijmout tak „sugerovaný“ cit za svůj. Tento „rytmus“ vychází z formální podoby díla, jehož prvky tvůrce konstruuje tak, aby jejich rytmická následnost téměř „kopírovala“ dynamiku konkrétního citu.

---

<sup>141</sup> V rámci této kapitoly odkazujeme na poznatky o Bergsonových názorech na umění, prezentované v kapitole „Bergsonova koncepce umění v jednotlivých spisech“ v této práci.

<sup>142</sup> Srov. BERGSON, Henri. Úvod do metafyziky. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003.

## 4.2. Smích

Ve spisu *Smích* dochází k proměně pojetí „trvání“, které již není vymezeno pouze psychologicky, nýbrž stává se univerzálním filosofickým konceptem. „Trvání“, v *Eseji o bezprostředních datech vědomí* prezentované jakožto princip „hluboké psychické reality“ člověka, je zde rozšířeno i na „vnější“ skutečnosti.<sup>143</sup> Nejen naše nitro, ale i věci kolem nás tkví svou podstatou v individuálním souhrnu svého „trvání“. Tato individualita věcí a citů je zakryta schematickými „nálepkami“, které nám pomáhají v našem praktickém životě. Umělec odkládá tento praktický zřetel, aby pronikl k věcem v jejich skutečné podobě. Tuto snahu můžeme nazvat „intuicí“ „trvání“. Motiv „intuice“ se zde objevuje ve smyslu zbavení vnímání nánosů „běžného života“, popření obecnosti. Moment „sugesce“ zde nacházíme stejně jako v Bergsonově dizertaci.<sup>144</sup> Zdá se však, že je těžiště tohoto pojmu posunuto od významu bezprostředního vnuknutí vlastní umělcovy „intuice“ vnímateli blíže k přivedení vnímatele k vlastnímu úsilí „intuice“ (umělecká „lekce“). Charakter umělecké tvorby je ve *Smíchu* nahlížen ze svého „negativního“ aspektu – odstranění „závoje“ schémat z našeho pohledu na skutečnost pomocí „nedovolených“ spojení slov či jiných prvků díla.

## 4.3. Intelektuální úsilí

V *Intelektuálním úsilí* nacházíme ve vztahu pojmů „schéma“ a „obraz“ určitou analogii k protikladu času – „trvání“ a prostoru – extenzitě.<sup>145</sup> „Schéma“ je jakýsi nehmotný celek, nerozčleněná syntéza navzájem se prostupujících prvků. Je nepočítatelnou kvalitou. Jeho definování, „aktualizace“ v konkrétních, navzájem extenzivních prvcích ruší jeho původní charakter „nekonečné potenciality“ tím, že

---

<sup>143</sup> Srov. ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času : (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. Str. 16.

<sup>144</sup> Srov. BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1929. Str. 159.

<sup>145</sup> Pojmová dvojice „schéma“ a „obraz“ má v rámci Bergsonových spisů i další analogie, např. dva stupně „napětí vědomí“, zmiňované v *Hmotě a paměti* a *Vývoji tvořivém*. (Viz ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času : (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. Str. 31. Pozn. 84.)

„schéma“ určitým způsobem „naplňuje“. „Schéma“ má také sklony k neustálým proměnám, plynoucím z interakce se sférou „obrazů“. Tyto charakteristiky splývání prvků, ryze kvalitativního charakteru, „otevřenosti“ pro vznik nového a neustálé změny Bergson užívá již v *Eseji o bezprostředních datech vědomí*, v pojednání o realitě „trvání“.<sup>146</sup>

Dá se předpokládat, že recipient uměleckého díla je umělcem „vyzván“ k tomu, aby překročil hmotný „obraz“, kterým dílo je, a pokusil se ve svém vědomí znovu rekonstruovat původní „schéma“. S představou tohoto pohybu od „kvanity prvků“ ke „kvalitě celku“ se v *Intelektuálním úsilí* projevuje motiv bergsonovské „intuice“. Bergson v tomto spise obrací pozornost od „sugesce“ (jakožto principu působnosti umění na recipienta) k povaze umělecké tvorby. Nalezneme-li v *Eseji o bezprostředních datech vědomí* a *Smíchu* zmínky o vzniku uměleckého díla rozložením „trvání“ citu či věci do jednotlivých prvků díla (např. tónů), *Intelektuální úsilí* přináší již zcela explicitní obecnou charakteristiku umělecké tvorby. Umělec „zhmotňuje“ (do „obrazů“) čistě „duchovní“ představu („schéma“). Sestavení prvků daného uměleckého díla je způsobem konkretizace komplexního duševního stavu umělce.

#### 4.4. Vnímání změny

Stejně jako ve stati *Smích*, i ve *Vnímání změny* nacházíme pojetí „trvání“ jakožto hluboké podstaty věcí. Věci jsou tím, jak se mění, dalo by se říci.<sup>147</sup> Obecná koncepce „trvání“ je zde pojímána zejména ze svého aspektu neustálé proměnlivosti. Umělec dokáže svou „intuicí“ vystihovat věci v jejich původní bohatosti a tento svůj náhled „sugerovat“ jiným lidem, aby jim tak „rozšířil“ z praktických důvodů omezené vnímání.

---

<sup>146</sup> Může se zdát, že analogii „schématu“ a „trvání“ narušuje fakt, že „schéma“ je abstraktní a „trvání“ bytostně individuální. „Schéma“ je ale abstraktní ve smyslu „nenaplněné konkrétními prostředky“, nikoli ve významu „obecné“, „neosobní“, „intersubjektivně sdělitelné“. Takto obecně pochopitelné, „hmotné“ a v každém momentu „dokončené“, tedy nepohyblivé, jsou právě až naplnění „schématu“ v „obrazech“. „Schéma“ je naproti tomu jakýmsi proudem bohatství splývajících představ, vždy unikátní syntézou. Má tedy povahu blízkou povaze „trvání“.

<sup>147</sup> Protože změna nepotřebuje substanci, která se mění (Viz BERGSON, Henri. *Vnímání změny*. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 158-159), bylo by možná přesnější říci, že věci se nemění, nýbrž „vynořují se“ z neustálého proudění změny.

#### 4.5. Dva zdroje mravnosti a náboženství

V poslední Bergsonově knize dochází koncept „trvání“ největšího rozšíření. „Trvání“ již není (jen) hlubokou podstatou stavů lidského vědomí a charakterem věcí okolo nás, nýbrž stává se jediným hybným principem světa jako celku. Motiv „trvání“ se zde objevuje hlavně jako neustálá novost nastávání světa, plynoucí z působení „Boží lásky“ jakožto univerzální „tvořivé emoce“.<sup>148</sup> „Intuice“ zde získává podobu participace na této emoci. Naplno se vrací i motiv „sugesce“ v Bergsonově vyjádření, že umění (přinejmenším hudba) před nás určitý cit nepředestírá, nýbrž uvádí nás přímo „dovnitř“ citu tak, abychom jej přijali za svůj. Stejně jako ve *Vnímání změny*, i zde Bergson přiznává umění schopnost obohacovat lidské vnímání a myšlení v celospolečenském měřítku. Tato schopnost se ovšem neprojeví v uměleckých dílech, která jsou jen novou kombinací zavedených způsobů (uměleckého) vyjadřování. Umělec musí překonat sféru obecného a známého, aby vytvořil dílo, jež by odráželo působení „tvořivé emoce“.

---

<sup>148</sup> Fakt, že je „trvání“ univerzálním principem pohybu světa, neznamená, že by se tento pojem „substancializoval“, ztuhl do podoby neměnného „Boha“. Již se sice nejedná o „trvání“ „něčeho“, nýbrž o „trvání“ obecně, zůstává však „individuální“ v tom smyslu, že je vždy novým „provedením změny“. Je-li svět neustálým vznikáním nového, je ve svém „trvání“ vždy unikátní.

## 4.6. Shrnutí

Jak je vidět, motiv „trvání“ spojuje Bergsonovy zmínky o umění v jednotlivých spisech. Proměny náhledu na problematiku „trvání“ ve směru jejího „rozšiřování“ („trvání“ jako hluboká psychická realita, poté klíč k podstatě jednotlivých skutečností, nakonec univerzální princip pohybu skutečnosti vůbec) jsou zde určující i pro vývoj názorů na umění. Shrňme vývoj Bergsonovy koncepce umění na postavě umělce. Umělec je zprvu především obratným psychologem, schopným proniknout k původní povaze svého citu a vnuknout tento svůj náhled jiným lidem (*Esej o bezprostředních datech vědomí*). Později se z něj stává „vidoucí“ člověk, jehož vnímání, v jistém směru oproštěné od praktického, tj. hrubě zjednodušujícího a zobecňujícího náhledu, dokáže pojímat věci či duševní stavy v bohatství jejich individuality. Šíří ve společnosti nejen to, co sám zahlédl, ale i samotnou schopnost „vidět“ (*Smích, Vnímání změny*). Z jiného pohledu je umělec vynálezcem, zkoumajícím možnosti „zhmotnění“ ryze duševní skutečnosti (*Intelektuální úsilí*). Nakonec je umělec objevitelem univerzální tvořivé síly, pozorovatelem jejího působení, zprostředkovatelem zkušenosti s ní a zároveň v jistém smyslu jejím spolutvůrcem. (*Dva zdroje morálky a náboženství*).

Ve všech případech je však umělec vizionářem, schopným nazírat svět v jeho „skutečných barvách“, strhující osobností, zanechávající v jiných lidech stopu své zkušenosti, a tvůrcem, vždy znovu se pokoušejícím o nemožné – spoutat živoucí čas v úzkém prostoru uměleckého díla.



## 5. Tři problematické body Bergsonovy koncepce umění a její zvláštní povaha

### 5.1. Schopnost umění „sugerovat“ konkrétní stav vědomí

Jak jsme uvedli,<sup>149</sup> Bergson se vyjadřuje o umění jakožto schopném „sugerovat“ komplex „osobních dějin“ umělce a vnuknout tak vnímateli umělcův cit v jeho individuálním „trvání“. Představa možnosti intersubjektivně „předávat“ cit tak, aby jej „příjemce“ prožil zcela identickým způsobem jako umělec, je však problematická.<sup>150</sup> Prozkoumáme tuto záležitost nejprve v rámci *Eseje o bezprostředních datech vědomí* a závěry následně konfrontujeme s dalšími Bergsonovými spisy. Máme zde hudbu, jejíž rytmus velmi účinně spoutává vědomí posluchače, aby následně došlo k vnuknutí intenzivního a bohatého citu. Podrobnější pohled na Bergsonovy formulace prozradí, že umělecké dílo v sobě nese relativně velkou část umělcových „dějin“. Na straně vnímatele dochází k přesvědčení o plném proniknutí do specifických podmínek umělcova vnitřního života. Z toho sice vyplývá, že „sympatie“ recipienta vůči autorovi uměleckého díla může být značná, vždy je však jen částečná a do jisté míry založená na zdání, tj. principiálně nedokonalá.

Proti hudbě lze navíc postavit umění prozaika, jemuž Bergson možnost přímo přetlumočit individuální cit upírá. Próza působí spíše nepřímo – odhalením mělkosti běžných, konvenčních představ o charakteru citů podněcuje čtenáře k objevení hluboké reality „trvání“ ve svém vlastním nitru. Čtenář je takříkajíc odkázán sám na sebe a k „emocionální komunikaci“ se spisovatelem nedochází.<sup>151</sup> Dodejme ještě, že různá umělecká díla dosahují u vnímatele různých stupňů intenzity a „povznesení“. Lze očekávat, že vynikající dílo dokáže „sugerovat“ city velmi přesvědčivě, špatnému dílu se to nemusí podařit vůbec.

---

<sup>149</sup> Viz pozn. 141.

<sup>150</sup> Srov. ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času : (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. Str. 29-30. Pozn. 82.

<sup>151</sup> To ovšem neznamená, že dílo spisovatele je principiálně „nižší“ než díla jiných umění. Viz níže – oddíl věnovaný „hierarchii“ umění u Bergsona.

Vzhledem k nedokonalosti „překladu“ citu během jeho „sugesce“, rozdílům v prostředcích u jednotlivých druhů umění a rozličné kvalitě zpracování uměleckých děl lze tedy říci, že umění jako celek nedokáže skutečně „sugerovat“ konkrétní cit. Pouze některá umělecká díla (nabízí se zejména vynikající hudební skladby) se tomuto ideálu mohou limitně blížit. Nelze tedy rozhodně o umění uvažovat jako o jakémsi dokonalém propojení vědomí umělce a recipienta. Přesto umění plní důležitou funkci, když podněcuje recipienta k náhledu unikátní kvality „trvání“ svého hlubokého vnitřního života.<sup>152</sup>

Tento náš náhled podpoříme, podíváme-li se na další vývoj Bergsonových zmínek o „sugesci“. Ve *Smíchu* se Bergson vyjadřuje o „sugesci“ jako mechanismu pracujícím spíše nepřímou – básník tím, že vyváže slova z běžných souvislostí, „pouze“ poukazuje k původní podobě citu. Nelze mu přiznat schopnost daný cit rozeznít v recipientovi uměleckého díla v celé originální plnosti. Popisovaná Bergsonova tendence je ještě zřetelnější v pojetí dramatika, který hluboké, destruktivní city dává jen tušit, nevyvolává je (naštěstí, dalo by se s Bergsonem říci) v jejich skutečných projevech. Umění je, spíše než přímým emocionálním „kanálem“, „lekcí upřímného vnímání“.

Podobnou situaci nacházíme ve *Vnímání změny*, kde umělec (konkrétně malíř) předává jiným lidem svůj „úhel pohledu“. Získává-li ve *Smíchu* i *Vnímání změny* relativně privilegovanou pozici hudba jakožto metafora „trvání“, neznamená to nutně, že je tento umělecký druh schopný „dokonalé“ „sugesce“ citu. Ve *Dvou zdrojích mravnosti a náboženství* Bergson připouští, že umělci se téměř „zázrakem“ může podařit „sugerovat“ univerzální „tvořivou emoci“. Umělec však neprezentuje tuto emoci jako „svou vlastní“, nýbrž spíše poukazuje na její projevy v rámci neustálého vznikání nového ve světě obecně. Nedokázali bychom spatřit analogii tvorby umělce s obecnou „tvorbou světa“, kdybychom sami nebyli schopni stopy nekonečné tvořivosti v nás a kolem nás nacházet.

Pokud již v *Eseji o bezprostředních datech vědomí* je schopnost „dokonalé“ „sugesce“ individuálního citu diskutabilní, další spisy podle nás jasně ukazují nereálnost této schopnosti. „Sugesce“ citu je vždy zejména „výzvou“ umělce k samostatné aktivitě

---

<sup>152</sup> Srov. „Svou sugescí umělec odkazuje na tuto realitu [„trvání“ své „osobní historie“] a především nás vyzývá k samostatnému hledání této reality uvnitř nás samých.“ ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času : (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. Str. 16.

druhého člověka. Můžeme mít silný pocit obohacení našeho vědomí uměleckým dílem, otřesení našeho dosavadního emocionálního života „vpádem“ intenzivního citu umělce, jedná se však vždy do značné míry „jen“ o probuzení našich vlastních schopností „hlubokého“ vnímání.<sup>153</sup>

## 5.2. Bergsonova hierarchie uměleckých druhů

V rámci Bergsonova pojednání o postupech uměleckých druhů v *Eseji o bezprostředních datech vědomí* se rýsuje určitá implicitní hierarchie jednotlivých umění.<sup>154</sup> Jak jsme viděli, každé umění se podle Bergsona vyznačuje specifickými formálními prostředky, jež jsou „nosieli rytmu“ uměleckého díla. Tento hypnotický „rytmus“ pak dokáže „naladit“ naše vědomí na „sugerovaný“ umělcův cit. „Rytmus“ u architektury, malířství a sochařství je dán „zastavením pohybu“, opakováním či symetrií jednotlivých prvků. U básnictví, resp. u dramatu vnímáme rytmus slov ve verších a promluvách. Hudba má svůj rytmus a takt na základě pravidelnosti zaznívání tónů. Tónová sukcese je navíc velmi silnou analogií „trvání“ času jakožto přicházení a vzájemného pronikání heterogenních „okamžiků“. Próza jako by rytmus postrádala a pouze pomocí nahromadění bohatství slov a jejich spojení naznačovala komplexnost původního citu autora.

Na základě tohoto rozlišení se nabízí následující hierarchie uměleckých druhů: nejvýše se nachází hudba, která svým průběhem téměř „kopíruje“ „trvání“ individuálního citu. Na nižším stupni je básnictví, jež pracuje s rytmickou sukcesí prvků stejně jako hudba, musí ale „překládat“ cit do obrazů a tyto pak do slov. Třetí stupeň je určen výtvarným uměním a architektuře, které nenabízejí „rytmus“ sledu prvků (s výjimkou opakování vzorů v architektuře), nýbrž jakési neustále napětí „zadržného“

---

<sup>153</sup> Srov. ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času : (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)* s 26

<sup>154</sup> Srov. „Bergson neklasifikoval umění, ale z výroků jeho vyplývá, že možnost utřídění uznává. Předmětem umění je uspatí činné, nebo spíše rezistentní mocnosti naší osobnosti a vzbuditi v nás stav naprosté poslušnosti, v níž uskutečňujeme sugerovanou myšlenku a sympatizujeme se vyjádřeným citem... Tato schopnost náleží hudbě ze všech umění v míře nejvyšší; i v hierarchii bergsonovské octla by se tedy v čele.“ ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění : Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha : O. Girgal, 1929. Str. 15.

pohybu. Nejnižší postaveným uměním je próza, která dokáže vnuknout konkrétní cit jen velmi nepřímo.

K této hierarchii je ovšem nutno dodat několik věcí. Nejedná se tu, jak by se mohlo zdát, o odstupňování podle „hodnoty“ uměleckých druhů. Z Bergsonových tezí nevyplývá, že by některé druhy umění zásadně převyšovaly jiné. Hudba není kvalitativně odlišná od jiných umění v tom smyslu, že by zprostředkovala jakýsi vyšší zážitek, kterého by například román<sup>155</sup> principiálně nemohl dosáhnout. Všechna umění jsou si rovna ve snaze „sugerovat“ individuální cit. Zmíněné rozdělení uměleckých druhů je založena pouze na stupni „přirozenosti“ či „elegance“, se kterou jsou jednotlivá umění k této „sugesce“ uzpůsobeny. Domníváme se, že pokud Bergson věnuje hudbě zvláštní pozornost a implicitně ji tím vyzdvihuje, činí tak zejména v zájmu přesvědčivosti své obecné argumentace. „Hudebnost“ je totiž názornou metaforou charakteru „trvání“.

Bergsonovy spisy po *Eseji o bezprostředních datech vědomí* jsou, co se týče implicitní hierarchie umění, poměrně jednotné. Nacházíme zde více či méně patrnou stupnici uměleckých druhů, která obecně zvýhodňuje hudbu, níže staví básnictví (příp. drama), ještě níže výtvarná umění a nakonec prózu. Můžeme jen zopakovat, že toto členění nelze pojímat jako „kvalitativní“ rozdělení, nýbrž jako „kvantitativní“ stupně „přirozenosti“ „sugesce“.

Nacházíme ovšem dva zvláštní případy „hierarchie“. Ve spisu *Smích* Bergson zdůrazňuje silnou vazbu dramatického umění na sociální dimenzi lidského života. Tragédie odhaluje obvykle skryté, leč nesmírně bouřlivé city vzešlé ze společenské interakce. Činí tak ale „bezpečným“ způsobem. Drama může takto zastávat jakousi emocionálně očištnou funkci v rámci lidského společenství.<sup>156</sup> Zcela specifickou pozici zde získává komedie. Je sice, stejně jako jiná umění, schopna „sugesce“<sup>157</sup>, nejde tu ale o „sugesce“ jednotlivého, nýbrž obecného. Komedie se ocitá na samé hranici umění, když se od ambice vyjádřit „hlubokou“ realitu „trvání“ (kterou můžeme vidět u

---

<sup>155</sup> Domníváme se, že proti možnému upozadování umění prózy by bylo možno postavit námitku, že kompozice románu od členění kapitol až po návaznost konkrétních slov se vyznačuje jistými rytmickými kvalitami. A i kdyby byly tyto kvality téměř nepostřehnutelné, na příkladu krásy přírody Bergson ukázal, že „sugesce“ rytmus bezpodmínečně nevyžaduje.

<sup>156</sup> Srov. SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. Str. 66-67.

<sup>157</sup> Srov. ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitivosti a smíchu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008. Str. 34

ostatních uměleckých druhů) přesouvá naopak k „vnějškovosti“ běžného společenského života. Tendence k „osobní výpovědi“ umělce je vytlačována funkcí obecného „společenského korektivu“.

Druhým zvláštním případem je rozčlenění umění ve *Dvou zdrojích morálky a náboženství*. Lze tu sice vidět obvyklou „kvantitativní“ stupnici „elegance“ jednotlivých druhů umění, kromě ní ale Bergson nabízí i „kvalitativní“, hodnotící rozlišení. Toto rozlišení můžeme, jako paralelu Bergsonovy typologie náboženství, nazvat protikladem „uzavřeného“ a „otevřeného“ umění. První z nich je reprezentováno dramatikem, který buduje své dílo jen na základě (původně prakticky založené) „fabulační schopnosti“, příp. spisovatelem, který jen různě kombinuje ustálené způsoby nakládání s jazykem. Takovéto umění sice neztrácí „sílu“, nepřináší však nic nového. Druhý typ umění vzniká, podaří-li se umělci povznést se od „běžné“ emoce k univerzální emoci „tvořivé“ a na její popud zformoval prvky uměleckého díla tak, aby toto dílo „sugerovalo“ princip dynamiky světa obecně. Umění je pak nejen vznikem zcela nového a rozšířením lidských možností percepce a intelektuálního života, nýbrž i poukazem na neustálý „tvořivý“ pohyb univerza. Tento druhý způsob umělecké tvorby Bergson považuje za jakýsi druh „zázraku“, nesmírně životodárný pro duchovní stránku člověka.

### **5.3. Charakter „estetického prožitku“ a zvláštní přístup k problematice umění v Bergsonově teorii**

K tomuto bodu nás přivádí Szathmaryho<sup>158</sup> kritika údajné nevyváženosti v Bergsonově pojetí „estetického prožitku“ („aesthetic experience“<sup>159</sup>) v *Eseji o bezprostředních datech vědomí*. Arthur Szathmary tvrdí, že Bergson přespříliš vyzdvihuje dynamickou stránku estetického prožitku, přičemž zanedbává jeho stránku statickou: „analytické“ vydělování a oceňování jednotlivých kvalit v uměleckém díle. Bergson přiznává umění schopnost přimět člověka k nahlížení obecného principu neustálé změny. Nemůže však kvůli tomu opomenut určité principy „estetičnosti“, jako je fakt vyčleňování určitých aspektů nebo forem vnímané věci, jejich „zmrazení“

---

<sup>158</sup> SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. Str. 55-59.

<sup>159</sup> Tamtéž. Str. 55.

v synchronním řezu a, řekněme, estetického hodnocení těchto aspektů či jejich souvztažností ve statickém uspořádání.

Ať už při této námitce Szathmary vychází z „běžné zkušenosti“<sup>160</sup>, nebo na základě určité estetické teorie, jeho reakce je zcela logická. Příliš však podle nás implicitně zdůrazňuje protiklad „idealistického“ a „formalistického“ pojetí umění, odděluje poznání fakticity neustálé změny a prožitek „formální stránky“ uměleckého díla. Domníváme se, že v Bergsonově koncepci se oba tyto póly nenacházejí v „čisté“ podobě, nýbrž dochází k jejich propojení. Prvý z protikladů by byl sám o sobě oblastí ryze kognitivní – umění by předávalo určitý druh poznání. Toto poznání by mělo u každého uměleckého díla stejný obsah. Umění by, poněkud paradoxně, přivádělo ke statickému vědomí všeobecné dynamičnosti. Druhý z pólů by znamenal opuštění Bergsonovy základní teze o „sugesci“ „trvání“.

Domníváme se, že Bergson oba protiklady jistým způsobem spojuje. Vnímání formálních aspektů uměleckého díla je v pojednávané teorii přítomné, není ale cílem estetické recepce, nýbrž spíše prostředkem, vedoucím ke skutečnému cíli. Formální aspekty jsou nositelem specifického „rytmu“ díla, který „hypnotizuje“ vědomí vnímatele tak, aby došlo k bezprostřednímu náhledu konkrétního projevu „trvání“ (jedinečné kvality umělcova duševního stavu). Tento náhled (onen „skutečný cíl“) v sobě zajisté obsahuje i čistě kognitivní poznatek o obecné působnosti „trvání“ jakožto principu. Jeho podstatou je ovšem prožitek „trvání“ v jeho „praxi“. Umění primárně nepřináší jakousi obecnou nauku o „trvání“, nýbrž možnost zahlédnout v pohybu konkrétních forem<sup>161</sup> unikátní „zabarvení“ „trvání“ skutečného, tedy individuálního.

Při pohledu na Bergsonovy spisy po *Eseji o bezprostředních datech vědomí* konstatujeme, že Szathmarym vnímaná „nedostatečnost“ Bergsonovy koncepce je vysvětlitelná, ne-li obhajitelná zvláštní pozicí, jakou Bergsonovo myšlení zaujímá mezi obecnou estetikou, teorií umění a filosofií (v tradičním významu těchto pojmů). Zdá se, že Bergsonova „estetika“ je bytostně „umělecká“ v tom smyslu, že krásu umění i přírody pojímá z hlediska toho, čemu říkáme „pravdivost umění“.<sup>162</sup> „Cit krásy“, resp.

<sup>160</sup> Zkušenosti, kterou běžně vyjadřujeme slovy „na této věci oceňuji toto [tento statický aspekt, tuto její jednotlivou kvalitu]“, resp. „tato věc se mi líbí pro... [tyto své „stálé“ vlastnosti]“.

<sup>161</sup> Nezáleží na tom, jedná-li se o „pozitivní“ náhled „trvání“ v neustále novém „nastávání“ formální stránky hudební skladby, nebo spíše „negativní“ poznání poskytovaném spisovatelovým zpochybněním ustálených forem vyjadřování.

<sup>162</sup> Srov. např. BERGSON, Henri. Vnímání změny. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 146.

našimi slovy „estetická libost“, netkví v oceňování jednotlivých, statických formálních kvalit vnímaného<sup>163</sup>, jako spíše v „přisvojení si“ předávané „pravdy“, tj. momentu „trvání“.<sup>164</sup>

Jelikož je „trvání“ jedinou podstatou vnitřního života člověka (a ve svém největším rozšíření hybným principem světa vůbec), „měla by“ tato „pravda“ spadat do oblasti filosofie. Mohli bychom se vyjádřit v tom smyslu, že si Bergson na umění všímá jeho filosofického aspektu. Kromě toho můžeme poukázat na skutečnost, že Bergson hovoří téměř výhradně o mistrovských uměleckých dílech, o dílech génia.<sup>165</sup> Nenajdeme zde detailní rozборы jednotlivých zákonitostí „uvnitř“ umění. Bergsona zajímají momenty, kdy se umění dokáže „povznést“ nad svou „hmotnou“ stránku a uchovat v sobě určitým způsobem neredukovatelnou dynamiku „života“. Bergson zkoumá to „nejvyšší“ a nejhodnotnější, co je nám umění vůbec schopno poskytnout. K Bergsonovu pojetí filosofie lze říci, že filosofický pohled je vlastně pohledem „estetickým“ (přinejmenším ve smyslu „ne-praktickým“), snaží-li se vidět věci v jejich „trvání“, tj. v neredukované bohatosti, takřikajíc „v celé kráse“.<sup>166</sup>

Můžeme tedy u Bergsona s jistou rezervou hovořit o „artistické estetice“, „filosofické teorii umění“, stejně jako, řekněme, o „estetizující filosofii“. Takto nás Bergson nutí přehodnotit nejen ustálené představy o rozvržení „duchovních disciplín“, nýbrž i povědomí o možnostech vztahování se ke světu vůbec.

---

<sup>163</sup> Máme zde na mysli „vyšší stupně“ estetického zalíbení, odhlížíme tedy od pocitu jednoduchého půvabu, dle Bergsona vzešlého ze „snadnosti“ pohybů.

<sup>164</sup> I na krásu přírody se Bergson dívá optikou krásy umění (byť umění přírodě nenadřazuje). Zmiňme tři různé momenty tohoto pohledu. Aby byla příroda vnímána jako krásná, musí působit na diváka mechanismem „sugesce“, stejně jako umění (*Esej o bezprostředních datech vědomí*). Malíř obohacuje náš pohled na přírodu. (*Vnímání změny*). Přírodní dění jakožto neustálý vznik nového je zvláštní „tvorbou“, srovnatelnou s tvorbou uměleckou (*Dva zdroje morálky a náboženství*).

<sup>165</sup> Srov. např. BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Praha : Vyšehrad, 2007. Str. 55-56.

<sup>166</sup> Filosof by měl podle Bergsona zaujmout postoj „odpoutanosti“, charakteristický pro umělce. (BERGSON, Henri. *Vnímání změny*. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 149.)

## 6. Závěr

Představili jsme hlavní směry úvah Henriho Bergsona na téma umění. Odhlédneme-li od faktu, že se Bergsonovy myšlenky na cestě od *Eseje o bezprostředních datech vědomí* k *Dvěma zdrojům morálky a náboženství* vyvíjejí, můžeme stanovit určitý obecný základ Bergsonovy koncepce. Umělec je člověk, který dokáže částečně proniknout „závojem“ praktického naladění, který obestírá naše vnímání. Osvobozen od abstrakcí a zjednodušení, umělec nahlíží věci v jejich individualitě, bohatství aspektů, v jejich neustálé kvalitativní proměně. Krátce, v jejich „trvání“. Konkrétní moment „trvání“ musí vtělit do určitého uspořádání prvků uměleckého díla, které jsou vždy bytostně „hmotné“, prostorové (v protikladu k čistě časovému „trvání“) a strnulé. Má-li umělec uspět, nezbyvá mu než přemoci prvky díla v jejich odporu a vnutit jim určitý aspekt „nespoutané“ hybnosti „trvání“. Některé druhy umění jsou této snaze přístupnější (obvykle ty méně „hmotné“ a více „rytmické“, tj. básnictví a drama), jiné vzdorují silněji (výtvarná umění, próza). Nejlépe se pro „zhmotnění“ „trvání“ hodí hudba jakožto sled tónů – svou podstatou časový průběh, jehož jednotlivé okamžiky spolu splývají ve vždy nové syntéze.

Umělecké dílo působí na vnímatele mechanismem „sugesce“. Vědomí recipienta je „hypnotizováno“ „rytmem“ díla, jeho běžná bdělost mizí a takto „bezbrannému“ je mu vnuknut individuální cit (náhled, myšlenka) umělce. Recipient má možnost (do jisté míry) prožít umělcův duševní stav v jeho unikátnosti a bohatství aspektů – v jeho „trvání“. Zároveň je „vyzýván“ ke své vlastní aktivitě, ke snaze vidět věci v jejich skutečných, nekonečně rozmanitých podobách.

Podíváme-li se na Bergsonovu koncepci umění v jejím vývoji (jejím vlastním „trvání“, dalo by se říci), spatříme kontinuální pohyb směrem ke stále vyšší úrovni obecnosti „sugerovaného“ „trvání“. Pokud podle Bergsonovy prvotiny umělec „sugeruje“ hlubokou kvalitu svého vnitřního stavu, v poslední Bergsonově práci už nacházíme umělce, schopného vtisknout svému dílu stopu univerzální tvořivé síly světa. Ukázali jsme, že „sugesce“ není nikdy „dokonalá“ v tom smyslu, že by předávala cit v jeho plnosti. Umění má přesto nesmírně důležitou funkci „lekce“ „upřímného vidění“. Dále jsme se zmínili o tom, že u Bergsona lze nalézt implicitní hierarchii druhů umění založenou na stupních „elegance“, s jakou dokážou prvky daného umění „sugerovat“



„trvání“. Nakonec jsme došli k závěru, že Bergsonovo myšlení obecně je zvláštním protnutím filosofického a „uměleckého“ myšlení. Ač se to na první pohled nemusí zdát, umění má v Bergsonově teorii velmi důležitou pozici. Oproti strnulosti a plochosti praktického pohledu na svět je umění zárukou bezprostřednosti a autenticity.

## 7. Seznam použité literatury

### Primární literatura

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

BERGSON, Henri. *Duchovní energie*. Praha : Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-485-6.

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

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1936. ISBN -.

BERGSON, Henri. *Hmota a paměť : Esej o vztahu těla k duchu*. Praha : OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-065-3.

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant : Essais et conférences*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1934. ISBN -.

BERGSON, Henri. *Le rire : Essai sur la signification du comique*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1929. ISBN -.

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

BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0404-9.

BERGSON, Henri. *Vývoj tvořivý*. Praha : Laichter, 1919. ISBN -.

## **Sekundární literatura**

ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-071-8.

ČERNÝ, Václav. *Ideové kořeny současného umění : Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha : O. Girgal, 1929. ISBN -.

MOORE, Francis. *Bergson : Thinking backwards*. New York : Cambridge University Press, 1996. ISBN 0-521-42402-x.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem : průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha : Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

SZATHMARY, Arthur. *The Aesthetic Theory of Bergson*. Cambridge : Harvard University Press, 1937. ISBN -.

ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představivosti a smíchu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008. ISBN 978-80-7308-214-7.

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