

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Bergsonova koncepce umění**

**Miroslava Baranová**

Plzeň 2016

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

**Bakalářská práce**

**Bergsonova koncepce umění**

**Miroslava Baranová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

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

*Plzeň, duben 2016*

.....  
*Miroslava Baranová*

# Obsah

1. Úvod .....	6
2. Bergsonova koncepce umění v jednotlivých spisech .....	7
2.1. <i>Esej o bezprostředních datech vědomí</i> .....	7
2.1.1. Estetické city: půvab, rytmus; sugesce; intenzita a hloubka estetického citu... 7	
2.1.2. Trvání, prostor a čas .....	9
2.1.3. Cit krásna v umění a přírodě .....	10
2.2. <i>Hmota a paměť</i> .....	12
2.2.1. Symetrie, trvání a nutnost .....	12
2.2.2. Přítomnost .....	13
2.3. <i>Smích</i> .....	14
2.3.1. Definice a oblasti komična .....	14
2.3.2. Obecné pojednání o umění .....	16
2.3.3. Typologie druhů umění .....	16
2.3.4. Komédie a tragédie .....	17
2.4. <i>Duchovní energie</i> .....	19
2.4.1. Intuice, intelekt a instinkt .....	19
2.5. <i>Dva zdroje morálky a náboženství</i> .....	22
2.5.1. Hudba ve vztahu k morálce .....	22
2.5.2. Fabulační funkce .....	22
2.5.3. Uzavřená a otevřená společnost .....	23
2.6. <i>Myšlení a pohyb</i> .....	26
2.6.1. Jednotlivé druhy umění .....	26
2.6.2. Charakter umělce .....	26
3. Základní motivy v jednotlivých spisech .....	28
3.1. <i>Esej o bezprostředních datech vědomí</i> .....	28
3.2. <i>Hmota a paměť</i> .....	28
3.3. <i>Smích</i> .....	29
3.4. <i>Duchovní energie</i> .....	29
3.5. <i>Dva zdroje morálky a náboženství</i> .....	29
4. Bergsonova estetika .....	30
4.1. Schopenhauerova a Bergsonova hierarchie umění .....	30
4.2. Panestetismus schellingovsko-bergsonovský .....	31

5. Závěr .....	33
6. Seznam použité literatury .....	34
Primární literatura .....	34
Sekundární literatura .....	35
7. Resumé .....	36

# 1. Úvod

Cílem této práce je představit názory francouzského filosofa Henriho Bergsona (\*1859 - †1941) na problematiku umění. Záměrem práce není plné postižení Bergsonovy filosofie v její celistvosti, cílem práce je popis klíčových termínů jeho filosofického zkoumání a objasnění pojmů, které hrají v jeho naukách klíčovou roli. Pro tuto práci jsou to především pojmy trvání a intuice. Nastíním jak jejich společné rysy, tak také rozdíly v jejich pojetí.

V první, hlavní části této práce se zaměříme na Bergsonovu koncepci umění prezentovanou v jednotlivých spisech. K tomuto rozboru nám poslouží spisy: *Esej o bezprostředních datech vědomí* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), *Hmota a paměť* (*Matière et Mémoire*, 1896), *Smích* (*Le Rire*, 1900), *Duchovní energie* (*L' énergie spirituelle*, 1919), *Dva zdroje morálky a náboženství* (*Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932) a *Myšlení a pohyb* (*La Pensée et le Mouvement*, 1934). V *Eseji o bezprostředních datech vědomí* poukážeme na vybrané estetické city a jejich intenzitu a hloubku, schopnost sugesce, vztah mezi přírodou a uměním, ale také a především poukážeme na teorii trvání, která je jedním z klíčových pojmů Bergsonovy filosofie. Ve své práci *Hmota a paměť* se opět zabýváme trváním, ale také pravidelností a absolutní nutností. Také zde poukážeme na přítomnost, která je dle Bergsona tvořena „okamžikovým řezem“. Ve *Smíchu* se budeme zabývat charakteristickými rysy komična a typologií uměleckých druhů, zaměřených především na dramatická umění a komedii. V *Duchovní energii* se zaměříme na další klíčový Bergsonův pojem a tím je Intuice. Intuice představuje důležitý protějšek pojmu trvání. Také poukážeme na intelekt a instinkt, které jsou úzce spojené s intuicí. Ve *Dvou zdrojích morálky a náboženství* se Bergson zabývá hudbou, fabulační činností a uzavřenou a otevřenou společností. V *Myšlení a pohyb* zkoumá Bergson jednotlivá umění a charakter umělce.

V druhé části práce poukazuji na základní motivy v jednotlivých spisech.

A ve třetí části se zaměřuji na Bergsonovu hierarchii umění, prolínající se jednotlivými spisy, ve srovnání se Schopenhauerovou hierarchií umění. Také zde poukazuji na panestetismus schellingovsko-bergsonovský.

## 2. Bergsonova koncepce umění v jednotlivých dílech

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

#### 2.1.1. Estetické city: půvab, rytmus; sugesce; intenzita a hloubka estetického citu

Bergson se hned zpočátku díla *Eseje o bezprostředních datech a vědomí* zabývá změnou intenzity estetické emoce. Tato změna je určitelná kvalitativně, jako jakási nákaza většího nebo menšího počtu jednoduchých psychických elementů, které se navzájem prolínají a spojují, jako „zabarvení“ neurčitého počtu těchto elementů. Intenzita emoce tedy odpovídá rozsahu zásahu této nákazy na naše vědomí.<sup>1</sup>

Nejjednodušší podobou estetické emoce je „cit půvabu“. Tento cit je „percepce jisté *nenucenosti, snadnosti ve vnějších pohybech*.“<sup>2</sup> Pokud jsou pohyby propojené, tj. je-li jeden pohyb připravován druhým, pak je možné následné další pohyby předvídat. Předvídavost budoucích pohybů a následné naplnění tohoto očekávání pak vzbuzuje libost. Bergson poukazuje na to, že půvabný pohyb nelze vyjádřit lomenou čarou, nýbrž křivkou. Křivka vyvolává pocit snadnosti, protože v přítomnosti ukazuje budoucnost, tzn. „zastavuje postup času“.<sup>3</sup> „Čára budí dojem snadnosti, lehkosti – protože v přítomnosti již chová budoucnost, lépe řečeno: *zastavuje*, aniž přestává být čarou, postup času. A vneseme-li do takové čáry taneční prvky, tj. rytmus a takt, díky nimž pak předvídáme příští vývoj či rozvoj ještě lépe, pak věříme, že pohyb *ovládáme*.“<sup>4</sup>

Dalším elementem, kterým docílíme vyšší intenzity estetické emoce, je „rytmus“. Pokud jsou půvabné pohyby podřízeny rytmu a taktu, divák získává pocit schopnosti předvídat pohyby a tím i schopnost tyto pohyby ovládat. Mezi divákem a umělcem vzniká jakési pouto „fyzikální sympatie“ tedy spojení kdy má divák pocit, že ho umělec ve svých pohybech poslouchá. Pokud se umělcův pohyb zastaví, má divák tendenci jeho pohyb „dotahovat“ silou vůle. Tato schopnost ovládat pohyby je pouze zdánlivá, neboť čím více si divák myslí, že může děj ovládat, tím silněji je jeho vědomí ovládáno pocíťovaným rytmem. Skrze svůj

---

<sup>1</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947. Str.13-17

<sup>2</sup> Tamtéž. Str. 19

<sup>3</sup> Tamtéž. Str. 19-20

<sup>4</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem : průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha : Herrmann & synové, 2009. Str. 89

pohyb pak může umělec nepozorovatelně podstrčit divákovi svůj rytmus, který ale divák považuje za vlastní. Tento stav spojení mezi divákem a umělcem, Bergson nazývá „pohyblivou sympatií“, díky které se snaží umělec divákovi sugerovat estetický cit.

Tato sugesce vzniká až poté, co je vyraženo aktivní vědomí diváka. Tohoto stavu se dosahuje pomocí hypnózy, která umělcovi umožní zcela ovládat myšlenky a city diváka. Hypnózy lze docílit pomocí rytmu a taktu v hudbě. Umění přerušuje souvislosti praktického života, kterými je naše vědomí většinou zaujato. Když se vědomí stává zcela bezbranným, stačí pouze malý náznak určitého citu, aby tento cit vědomí diváka zcela naplnil.<sup>5</sup>

„Odkud pochází půvab *poesie*? Básník je ten, u něhož se *city vyvíjejí v obrazech a obrazy ve slovech poddajných rytmu*.“<sup>6</sup> Poezie, je-li podřízena rytmu, nás vrací zpět, pomocí slov a obrazů, k původnímu citu básníka. Naše vědomí je rytmem těchto slov odtrhnuto od praktického života, jako bychom se nacházeli ve snu a je mu vsugerován cit. Rytmus se nachází i v dílech sochařství. Sugerovaný cit v nás vyvolává, jakýsi započatý pohyb sochy, vyvolávající v nás „cosi definitivního a věčného“, který ale nemůže být dokončen. Stejný rytmus vyjadřuje i architektura, která v nás vyvolává sugerovaný cit rytmem opakování a symetrií stavebních prvků. Cílem umění tedy není daný estetický cit vyjádřit, ale spíše nám jej vtisknout.<sup>7</sup> Celkově se dá říci, že každý cit může nabýt podobu estetického citu, „předpokládá, že je vsugerován a nikoli zapříčiněn.“<sup>8</sup>

U estetického citu rozlišujeme jak stupně intenzity, tak také „*stupně hloubky a povznesení*“.<sup>9</sup> V uměleckém díle většinou nenacházíme pouze jednoduchý počitek, ale složitou emoci, která dílem proniká. Tato složitá emoce v sobě zahrnuje velkou část umělceva života a zdá se, že není možné tomuto citu porozumět bez prožití celého jeho dosavadního života. Umění však směřuje k překonání toho problému mezi časem a prostorem. Umělec se snaží naše vědomí zavést do takového stavu, aby nám alespoň do jisté míry navodil a sugeroval složitou emoci svého života. Skrze umění tedy dokážeme nahlédnout na jedinečnost psychického stavu umělce. „Stupně intenzity“ estetického citu tedy závisejí na síle, kterou nás sugerovaný cit ovládl, oproti tomu „stupně hloubky“ estetického citu závisejí na „bohatosti“ sugerovaného citu, respektive na počtu jednoduchých citů, které ho tvoří. Umělecké dílo je

---

<sup>5</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947. Str. 20-22

<sup>6</sup> Tamtéž. Str. 22

<sup>7</sup> Tamtéž. Str. 22

<sup>8</sup> Tamtéž. Str. 23

<sup>9</sup> Tamtéž. Str. 23



hodnotné pouze tehdy, je-li sugerovaný cit „bohatý“, protože jen takový cit je sugescí individuálního vývoje vědomého trvání.<sup>10</sup>

### 2.1.2. Trvání, prostor a čas

„Trvání je hluboká psychická realita splývajících, vzájemně se organizujících a pronikajících se, nevymezených elementů individuálního vědomí.“<sup>11</sup> Tato psychická realita je nedefinovatelná a individuální.<sup>12</sup> Pokud bychom definici trvání rozložili na elementy, které ji tvoří, znamenalo by to položení těchto elementů „vedle sebe jako v prostoru“. Takové trvání je omezeno na prostorovou představu, přesněji na představu času jako homogenního prostoru. Této definici se však „trvání“ naprosto vymyká, neboť „trvání“ je heterogenním vývojem.<sup>13</sup> Zde je nutno přiblížit Bergsonovo rozlišení heterogenního a homogenního prostoru. „Heterogenní jedinečnost přířkl času, zatímco homogenní diskontinuitu, umožňující opakování, spojil s prostorem.“<sup>14</sup>

Bergson tedy tvrdí, že prostřednictvím homogenity vnímáme především prostor. Pokud ale homogenně vnímáme také čas, dopouštíme se hrubého zásahu do našeho vědomí a tím se čas stává jakýmsi „*fantomem prostoru*, zatěžujícím reflexivní vědomí.“<sup>15</sup> Reálný čas lze správně pochopit pouze jako „trvání“. Z toho vyplývá, že se musíme vzdát snahy rozkládat čas na jednotlivé části, a klást je jeden vedle druhého. Bergson zmiňuje anglickou školu, která se dopouští chyby tím, že převádí „vztahy prostorové na více méně složité vztahy sledu v trvání.“<sup>16</sup> Protože pokud „trvání“ spojujeme s homogenitou, vnášíme do „trvání“ prostor. Tím nabýváme dojmu, že čas jako měřitelná veličina je „zcela analogická prostoru“.<sup>17</sup> Toto tvrzení je nicméně oprávněné, neboť víme, že krom nás existuje také vnější prostředí, které musí být homogenním.

---

<sup>10</sup> Tamtéž. Str. 23-24

<sup>11</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Umění jako odkaz na realitu času: (v myšlení Henriho Bergsona a Emmanuela Lévinase)*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. Str. 11

<sup>12</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947. Str. 24

<sup>13</sup> Tamtéž. Str. 76

<sup>14</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 91

<sup>15</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947. Str. 82

<sup>16</sup> Tamtéž. Str. 82

<sup>17</sup> Tamtéž. Str. 86

Toto tvrzení nás vede k rozlišení dvou druhů trvání. „Vnitřní trvání“ vznikající vzájemným splýváním faktů vědomí, které postupně obohacuje já. „Vnější trvání“ zahrnuje homogenní čas, který je fyzikálně měřitelný, tedy čas, který běžně používáme při měření času. Nicméně toto dělení je mylné, neboť na ciferníku hodinek neměříme, byť se nám tak může zdát, trvání, pouze počítáme současnosti, což je úplně něco jiného.<sup>18</sup> Omylu se dopouštíme už tím, že sjednocujeme trvání s prostorem, které pak společně nazýváme pojmem současnost, který Bergson definuje jako „skřížení času prostorem,“<sup>19</sup> Pokud použijeme pojem „vnitřní trvání“, který vzniká splýváním faktů vědomí, myslíme tím správně proces utváření pravého trvání. Abychom získali alespoň nějaký vhled do říše čistého vědomí, museli bychom z našeho já odstranit schopnost vnímání homogenního času, čehož se podle Bergsona dosahuje prostřednictvím spánku. „Tudíž už toto *trvání neměříme, nýbrž cítíme*; z kvantity se stává stav kvality.“<sup>20</sup>

Zde bych se ještě zaměřila na rozdíl mezi trváním a věčností. Pokud totiž uchopíme pojem trvání ve smyslu vyložený Bergsonem, představíme si věčnost. Jaké je ale správné rozlišení mezi těmito termíny? Zatímco trvání se odvíjí, věčnost naopak stojí, takže se dá říct, že jsou tyto termíny kontradiktorní. Trvání tedy můžeme pokládat za „čirou negaci „privaci věčnosti“.“<sup>21</sup>

### 2.1.3. Cit krásna v Umění a přírodě

Bergson se zamýšlí nad vztahem krásy přírody ke kráse v umění. Nejprve zde podává názor „považující krásy přírody za předcházející krásám umění“<sup>22</sup>, kde umělecké prostředky zastávají pouze nástroje k vyjádření krásy přírody. Bergson přichází s otázkou, zda tomu nebylo naopak, tedy zda krása umění nepředcházela kráse přírodní.

Dále se Bergson zabývá hudebními a přírodními zvuky. Přírodní zvuky na nás působí s mnohem menší intenzitou, neboť namísto sugescí hudebních zvuků, přírodní zvuky pouze city vyjadřují.<sup>23</sup> Postupně ale Bergson dochází k jinému poznatku: „*příroda postupuje pomocí*

---

<sup>18</sup> Tamtéž. Str. 88-89

<sup>19</sup> Tamtéž. Str. 90

<sup>20</sup> Tamtéž. Str. 102

<sup>21</sup> BERGSON, H., *O povaze času*. Třetí kapitola knihy *Durée et simultanéité*. Z francouzského originálu *De la nature du temps* přeložila K. Gajdošová; in: *Filosofický časopis*, roč. 50, č. 2002/2, pp. 261-276. Str. 273

<sup>22</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947. Str.21

<sup>23</sup> Tamtéž. Str. 21-22

*sugesce* jako umění, leč *nedisponuje rytmem*.<sup>24</sup> Rytmus nahrazuje prostřednictvím dlouhého kamarádství mezi námi a přírodou a využívá zažitých vlivů vzniklých dlouhodobým vzájemným kontaktem. Lidské vědomí sympatizuje s přírodou natolik, že přijme i nejnepatrnější náznak předloženého citu za svůj.

Výsledkem sporu mezi krásou přírody a krásou umění je jejich podřazení pod princip *sugesce*.<sup>25</sup> „Cit krásna není citem speciálním, nýbrž, každý cit námi zažitý *nabude charakteru estetického*, předpokládaje, že je vsugerován a nikoli zapříčiněn.“<sup>26</sup> Krása přírody je tedy rovnocenná kráse umění.

---

<sup>24</sup> Tamtéž. Str. 22

<sup>25</sup> Tamtéž. Str. 23

<sup>26</sup> Tamtéž. Str. 23

## 2.2. *Hmota a paměť*

### 2.2.1. Symetrie, trvání a nutnost

Bergson v této knize nejprve poukazuje na symetrii a pravidelnost, kterou lidé přisuzují věcem.<sup>27</sup> K této symetrii přistupujeme vždy, „když požadujeme po prostoru celistvé zobrazení trvání“<sup>28</sup>, což je právě tím omylem. Jako příklad zde Bergson uvádí argumenty Zénóna z Eleje, které jsou založené právě na tom, že směšují dohromady čas a pohyb a postupují s nimi stejným způsobem.<sup>29</sup>

Bergson se zde také zabývá pojetím trvání, na které bych ráda poukázala. Trvání vnímané naším vědomím je odlišné od obecného, fyzikálního času. „V našem trvání, vnímaném naším vědomím, může daný interval obsahovat pouze omezené množství vědomí přístupných jevů.“ Oproti tomu fyzikální čas může v daném intervalu obsahovat libovolné množství jevů.<sup>30</sup>

Bergson dále hovoří o absolutní nutnosti. „Absolutní nutnost si můžeme představit jako naprostou vzájemnou rovnocennost po sobě jdoucích okamžiků trvání.“<sup>31</sup> Zde se nebudeme zabývat naším vnitřním trváním, nýbrž trváním hmotného světa. Nutností se pak pro nás stává „nahodilost běhu přírody“.<sup>32</sup> Nahlížení na přírodu, kdy předpokládáme nutnost návaznosti událostí, tedy že je možné každý okamžik matematicky odvodit z okamžiku předešlého, slouží k lepšímu pochopení našeho vnitřního trvání.<sup>33</sup>

U nutnosti pojící se s minulostí, vyvstávají obtíže s přijutím přetrvávání minulosti o sobě. „Obtíže, které nám činí to přijmout, vycházejí jednoduše z toho, že řadě vzpomínek v čase přisuzujeme onu nutnost *obsahovat a být obsaženými*, která platí výhradně pro

---

<sup>27</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Vyd. 1. Překlad Alan Beguivin. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. Str. 142 [Tuto analýzu mj. řeší nejdůležitější studie zabývající se heuristikou: Tversky, A., Kahneman, D., „*Judgment under Uncertainty: Heuristic and Biases*“; in: *Science*, Vol. 185, 1974, pp 1124-1131 (str. 1125)]

<sup>28</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Vyd. 1. Překlad Alan Beguivin. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. Str. 142

<sup>29</sup> Tamtéž. Str. 142

<sup>30</sup> Tamtéž. Str. 153-154

<sup>31</sup> Tamtéž. Str. 183

<sup>32</sup> Tamtéž. Str. 183

<sup>33</sup> Tamtéž. Str. 183

soubor těles bezprostředně pozorovaných v prostoru. Základním omylem je přenášet na samotné plynoucí trvání podobu okamžikových řetězů, které právě v něm provádíme.“<sup>34</sup>

### 2.2.2. Přítomnost

Bergson se zde také zabývá přítomností, která je dle něho tvořena „okamžikovým řezem.“<sup>35</sup> Tento řez je řezem hmotného světa, „v jehož středu leží naše tělo.“<sup>36</sup> A protože je tělo to jediné co z hmotného světa přímo cítíme uplyvat, aktuálnost naší přítomnosti závisí na aktuálnosti stavu hmotného světa. Naše přítomnost tedy závisí na souhrnném systému počitků a pohybů, je tedy ze své podstaty „sensomotorická“.<sup>37</sup>

Mozek „společně s ostatním hmotným světem vytváří neustále obnovovaný řez universálním děním“, což znamená tzv. „kontinuitu existování“.<sup>38</sup> Bergson se zde zabývá samotnou definicí přítomnosti. „Přítomnost je pouze to, *co se dělá*.“<sup>39</sup> Neměli bychom na přítomnost nahlížet jako na to, co by mělo být, neboť to, co by mělo být, ještě není, to je budoucností. Ani bychom neměli na přítomnost nahlížet jako na to, co existuje, protože pak je to minulostí. „Uvažujeme-li naopak konkrétní a vědomím reálně prožívanou přítomnost, můžeme říct, že z valné části spočívá v bezprostřední minulosti.“<sup>40</sup> Jestliže tedy nevnímáme nic jiného než naši bezprostřední minulost a naše vědomí přítomnosti je již paměť, pak „z tohoto nového pohledu naše tělo nebude ničím jiným než ustavičně obnovovanou částí naší představy, tou částí, která je vždy přítomna, či spíše tou, která v každém okamžiku pomíjí.“<sup>41</sup> „Tato paměť se s celou naší minulostí tlačí kupředu, aby začlenila do přítomné činnosti co možná největší část sebe sama.“<sup>42</sup>

---

<sup>34</sup> Tamtéž. Str. 112

<sup>35</sup> Tamtéž. Str. 104

<sup>36</sup> Tamtéž. Str. 104

<sup>37</sup> Tamtéž. Str. 104

<sup>38</sup> Tamtéž. Str. 112

<sup>39</sup> Tamtéž. Str. 112

<sup>40</sup> Tamtéž. Str. 112

<sup>41</sup> Tamtéž. Str. 113

<sup>42</sup> Tamtéž. Str. 125

## 2.3. Smích

### 2.3.1. Definice a oblasti komična

Ve své eseji Smích přichází Bergson s ucelenou teorií komiky na pomezí estetiky a sociální psychologie. Také se zde zabývá charakterem komedie i uměním obecně. Shrňme si však nejprve, co nám dle Bergsona přijde směšné a o jaké principy se toto směšné může opírat.

Prvním symptomem, na který Bergson upozorňuje je to, že komično vždy vyžaduje určitou relaci k člověku. „Komično neexistuje mimo oblast *lidské sféry*.“<sup>43</sup> Veškeré jiné komično, které nespadá do oblasti lidské sféry, nám přijde směšné pouze na základě podobnosti s člověkem. Dále Bergson upozorňuje, že komično apeluje na momentální absenci citu, na lhostejnost. Když vidíme člověka, který jde po ulici, zakopne a upadne, smějeme se mu proto, že v dané chvíli zapomeneme na náklonnost a soucit. Při smíchu se obracíme k čistému rozumu a zapomínáme na srdce.<sup>44</sup> Třetím činitelem je existence určitého lidského kolektivu. „Komično bychom nemohli vychutnat, kdybychom se cítili osamělí.“<sup>45</sup> Podmínkou pro smích je tedy přítomnost určité skupiny lidí. Bergson tyto tři podmínky následně shrnuje: „Zdá se, že komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum.“<sup>46</sup>

Dalším vymezením komična je, že je náhodné a zůstává na povrchu osoby. Když jde člověk po ulici a upadne, aniž by to zamýšlel, je tato situace směšná. Ale pokud by si na ulici sedl záměrně, nesmáli bychom se. Dojem komična vzniká z mechanické tuhosti, nešikovnosti, nesvobody a roztržitosti. Roztržitost je vlastně automatismus. Postava je komická, pokud sama o své komičnosti neví.<sup>47</sup> „Bergsonovo pojetí společenské role smíchu jako odstranění automatismu se Dupréelovi jeví jako abstraktní, zejména metafyzicky inspirované. Ve skutečnosti je zapotřebí – upozorňuje Dupréel – uchopit smích jako fenomén cele sociální.“<sup>48</sup> „Komično je *mimovolné*.“<sup>49</sup> Postava sama svou směšnost nevidí, ale divák, který postavu

---

<sup>43</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993. Str.16

<sup>44</sup> Tamtéž. Str. 16-17

<sup>45</sup> Tamtéž. Str. 17

<sup>46</sup> Tamtéž. Str. 17-18

<sup>47</sup> Tamtéž. Str. 18-19

<sup>48</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitosti a smíchu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008. Str. 54

<sup>49</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 20

pozoruje ano. Kdyby postava o své směšnosti věděla, snažila by se aspoň navenek změnit. Tím, že je forma, příčina i okolnost komična dána osobou, tím se komično dostává z povrchu osoby dovnitř.

S principem mechaničnosti a ztuhlosti se setkáváme v umění karikaturisty, kdy karikaturista vykreslí do krajnosti určitý rys tváře. To co karikaturista vykreslí do extrému, nás přivádí k smíchu.<sup>50</sup> „*Držení, gesta a pohyby lidského těla jsou směšné do té přesné míry, v jaké nám připomínají jednoduchý mechanismus.*“<sup>51</sup> Rovněž i nesměšné gesto, které se stále opakuje, se stává směšným. Stejně tak je směšné i napodobené gesto, dvě podobné postavy, neboť i zde zpozorujeme automatismus.<sup>52</sup> „To znamená, že skutečný život by se neměl opakovat. Tam kde existuje opakování, úplná podobnost, tušíme chod nějakého mechanismu.“<sup>53</sup> A právě v komice tento mechanismus do života přechází. Hlavní zdroj smíchu se tedy nachází v mechaničnosti.<sup>54</sup>

„U řady jiných francouzských myslitelů, kteří se problému komična a smíchu věnují, nacházíme vždy alespoň odkazy na dílo jejich významného předchůdce. **Claude Saulnier** ve svém pojednání *Le sens du comique* (1940) upozorňuje zejména na Bergsonovy formulace, které se týkají sociální role smíchu, tedy role smíchu jako určitého trestu za nepozornost vůči sociálnímu životu. V knize *Les Genres du risice* (1948) kritizuje **Elie Aubouin** Bergsonovu značnou nedůslednost v rozlišování směšného a komického. Tato odhalená nedůslednost vede dále autora této studie ke kritice nepřesnosti Bergsonových vyjádření, podle nichž je směšným vždy člověk nebo to, co člověka a jeho činnost připomíná, a také těch vyjádření, podle nichž je smích vždy společenský. Z Bergsonových úvah o komičnu do značné míry vychází také **Marcel Pagnol** ve svých *Poznámkách o smíchu* (1948). Přes deklarovanou odlišnost vlastního pojetí od Bergsonova přístupu Pagnol nakonec konstatuje, že jeho vlastní definice smíchu jako výrazu převahy ve vztahu k druhému člověku nebo naopak výrazu podřazení druhého člověka ve vztahu k sobě není rozhodně v protikladu k Bergsonově teorii komična jako určité kombinace života a strojovosti, protože strojově jednající člověk se nevyhnutelně jeví jako podřazený vůči člověku pociťujícímu svou svobodu.“<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Tamtéž. Str. 20-24

<sup>51</sup> Tamtéž. Str. 25

<sup>52</sup> Tamtéž. Str. 26-27

<sup>53</sup> Tamtéž. Str. 27

<sup>54</sup> Tamtéž. Str. 27

<sup>55</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitosti a smíchu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008. Str. 54

„Zhruba od poloviny 20. století se však odkazy na Bergsonovu teorii komična z literatury zabývající se komičnem či smíchem začínají vytrácet – obdobně jako se začínají vytrácet odkazy na jiné momenty Bergsonovy filozofie. K určité obnově zájmu o Bergsonovo pojetí smíchu dochází zhruba v posledních dvou desetiletích, opět v souvislosti se změnami v celkovém filozofickém kontextu a opětovným zdůrazněním aktuálnosti Bergsonova myšlení. Mezi autory, kteří se v poslední době hlouběji zabývají Bergsonovou teorií komična a smíchu, náležejí například Frédéric Worms, François Boullant nebo André Pérés.“<sup>56</sup>

### 2.3.2. Obecné pojednání o umění

Co se týče obecného pojednání o umění, Bergson zde hovoří o jakémsi závoji, který se vsunul mezi nás a naše čisté vědomí. Tento závoj nám brání v nazírání skutečné podstaty věcí. V běžném životě nedokážeme vidět skutečnou individualitu věcí, ale vidíme věci ve vztahu k našim potřebám, k naší užitečnosti, omezujeme se pouze na obecné rysy věcí. Naše smysly a vědomí tedy zprostředkovávají skutečnost zjednodušeně. Nevidíme věci v jejich komplexní individualitě, ale pouze jako na nich nalepené etikety. Teprve v umění se tento závoj podkřívá. Cílem umění je odstranění běžně používaných symbolů obecnosti, které byly přijaty konvenčně a společensky a zastírají skutečnost. Umění má tedy obohatit skutečnost tím, že z věcí strhne zažité etikety a upozorní na věci samé.<sup>57</sup>

### 2.3.3. Typologie druhů umění

Každý směr, kterým je na věc nahlíženo, se pojí s jedním z lidských smyslů. Podle toho, kterým lidským smyslem je na věc nahlíženo, můžeme hovořit o různosti uměleckých druhů. Bergson zde nabízí určitou typologii umění, podle způsobů pronikání do vnitřní podstaty věcí.

Prvními takovými umělci jsou malíři a sochaři. Tito umělci jsou zaujati barvami a tvary, nikoli v relaci k vlastní užitečnosti, ale pro ně samotné. Následně nám tyto barvy a

---

<sup>56</sup> Tamtéž. Str. 56

<sup>57</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1993. Str. 69-72



tvary představí v jejich vnitřní podstatě, nikoli, jak se jeví nám, tedy jako předsudky vložené mezi nás a skutečnost. Tím nám pomohou odhalit spodní proud přírody.

Po hlubší podstatě věcí pátrají básníci, kteří se nezabývají vizuálními kvalitami věcí, ale zabývají se svými vnitřními stavy. Tím, že rytmicky uspořádají slova, která v tomto uspořádání ožívají svým vlastním životem, přivádí čtenáře k bezprostřední podstatě slov vykreslujících jinak nepopsatelný cit.

Nejhluběji se podstatou věcí zabývají hudební skladatelé, kteří se nepokouší o vyjádření konkrétní věci nebo citu.<sup>58</sup> Cílem hudebního skladatele je strhnout posluchače do nitra „určitých rytmů života a dechu, které jsou člověku vnitřnější než ty nejniternější city.“<sup>59</sup> Tím dává hudba do pohybu jednotlivé proměny lidského vědomí a s tím i zákony, které tyto proměny řídí.

Dramatické umění nám také odkrývá běžně přehlíženou podstatu skutečnosti. Stejně jako poesie, se i drama zabývá vnitřními stavy člověka, citem. Nezabývá se však svými vnitřními stavy, ale stavy, jež vzniknou v mezilidském kontaktu. Tyto city, jež vzniknou ve styku s jinými lidmi, považuje Bergson za „nejsilnější, ale také nejprudší.“<sup>60</sup> Pokud by společnost nevytvořila určitá pravidla, kterými lze regulovat tyto intenzivní výbuchy citů, staly by se tyto city pro společnost destruktivní. Spolu s postupně se uklidňujícím společenským životem, vznikla i „jakási povrchová vrstva citů a myšlenek“<sup>61</sup>, která nám umožňuje, sice jen do určité míry, prožívat a vyjadřovat city. Tato vrstva sice překrývá skutečnou, individuální podstatu člověka, ale nemůže ji zcela odstranit. Dramatické umění tuto vrstvu odstraňuje, aby nám ukázalo naši vnitřní podstatu v její základní individualitě, bez jakýchkoliv omezení. Tyto city se sice navenek neprojeví, a pokud ano, tak pouze regulovaně, avšak divák prožívá radost z jejich objevení. Ať už dá drama „převahu přírodě nad společností“<sup>62</sup> nebo se obrátí na společnost, cíl zůstává stejný. Divák odhaluje pod konvenční společenskou konstrukcí skryté bohatství vlastního nitra.

#### **2.3.4. Komédie a tragédie**

Dále se zaměříme na otázku, zda je komedie plnohodnotným uměním nebo je od ostatních umění odlišná a tudíž je třeba jí z umělecké sféry oddělit? Komédie má mezi

---

<sup>58</sup> Tamtéž. Str. 71

<sup>59</sup> Tamtéž. Str. 71

<sup>60</sup> Tamtéž. Str. 72

<sup>61</sup> Tamtéž. Str. 72

<sup>62</sup> Tamtéž. Str. 72

ostatními druhy umění velmi těžko uchopitelnou povahu. Ač je obvykle chápána jako jedno z umění, sleduje oproti ostatním uměním jiný cíl. Jako jediná se totiž soustředí na obecné, zatímco ostatní umění se vždy zaměřují na jednotlivé, jedinečné a neopakovatelné. Tímto faktem je komedie v kontradikci s ostatními druhy umění. Nepokouší se totiž proniknout obecností k individuálnímu, naopak obecnost je zde jejím základním principem.

Charakteristiku komedie dále rozvádí v porovnání s tragédií. Rozdíl těchto dvou umění je znatelný již v samotných názvech divadelních her. Zatímco komedie mívají v názvu určitý typ nebo druh postavy, např. Lakomec, Hráč atd., u tragédie nacházíme obvykle vlastní jméno, např. Polyeucte, Faidros atd. Dalším znakem, který je typický pro komedii, je vytvořit co nejvíce postav podobajících se charakterem hlavnímu hrdinovi. Oproti tomu je tragický hrdina jedinečný, a proto se mu žádný jiný charakter nemůže podobat. Pokud se o podobnost přeci jen pokusíme, chtě nechtě přejdeme od tragického ke komickému. Třetím rozdílem je odlišný způsob při zpracování díla. U komedie umělec vychází z vnějšího pozorování, tj. z pozorování druhých lidí. Tím, že jsou předmětem pozorování jiní lidé, dostává komedie charakter obecnosti. Oproti tomu tragédie vychází z vnitřního pozorování. V určitém smyslu tedy společnost vůbec nepotřebuje. Tím, že se komedie zaměřuje na společnost, vzbuzuje v nás smích, je nezaujatá a obecná, odlišuje se od ostatního umění, které se odvrací od společnosti a navrácí se zpět k přírodě.<sup>63</sup>

Bergson rozlišuje mezi vyšší formou komedie - charakterovou, kterou lze chápat jako umění a nižší formou komedie, kam patří vaudeville a fraška. Ve vyšší komedii se často nachází sdělení s propracovanou a nejednoznačnou strukturou. To nás nutí k zamýšlení se nad významem díla a umožňuje nám ho vztahovat na naše životní zkušenosti i poté, co již skončilo. Tímto opravdové umění obohacuje náš život.<sup>64</sup> „Drama hledá a vynáší na světlo hlubokou realitu, která je nám často v našem vlastním zájmu zastírána potřebami života.“<sup>65</sup> V tomto případě, kdy vidíme umělecké dílo s odstupem, můžeme dosáhnout estetického prožitku. Oproti tomu se při nižší komedii smějeme pouze v daném okamžiku a smích je tedy výrazem hédonistického potěšení.

---

<sup>63</sup> Tamtéž. Str. 73-76

<sup>64</sup> Tamtéž. Str. 72-75

<sup>65</sup> Tamtéž. Str. 72

## 2.4. Duchovní energie

### 2.4.1. Intuice, intelekt a instinkt

„Intuice je jedním z klíčových pojmů Bergsonovy filosofie a představuje důležitý protějšek pojmu trvání.“<sup>66</sup> Tuto intuici bychom ale neměli zaměňovat s představou nejasného a iracionálního tušení či předvídání. Takto chápaná intuice by podle Bergsona odpovídala spíše pojmu instinktu, přičemž toto spojení intuice s „instinktem nebo cítěním“ striktně odmítá. Bergson si uvědomoval problematičnost tohoto pojmu intuice, použil jej jen proto, že nenašel vhodnější pojem. Je tedy třeba mít na paměti určitou problematičnost při pokusu o Bergsonovu definici intuice.<sup>67</sup>

Sám Bergson na problematičnost této definice upozorňuje. „Ať tedy od nás nikdo nežadá jednoduchou a geometrickou definici intuice.“<sup>68</sup> Přesto však Bergson uvádí jednu z více definic intuice, které se však vývojem neustále rozšiřovaly a tím se staly spíše vysvětlováním než něčím definitivně uchopitelným.<sup>69</sup> Mezi nejznámější definici intuice patří tato: „Intuicí zde nazýváme *sympatii*, jíž se přenášíme do nitra nějakého předmětu, abychom splynuli s tím, co je v něm jedinečného, a tedy nevyjádřitelného. Oproti tomu analýza je operace, jež převádí předmět na již známé prvky, tedy na prvky, které má tento předmět společné s jinými předměty.“<sup>70</sup>

Tato metoda intuice je podobná Husserlově fenomenologické metodě tím, že se také snaží jít do nitra věci. Tuto podobnost nalzáme především v Bergsonově pojmu „přesnosti“. Dle Bergsona totiž tato přesnost chybí filosofii více než cokoliv jiného. Uspokojivé vysvětlení je takové, do kterého nemůže vstoupit jiné vysvětlení, respektive je absolutně přesné a

---

<sup>66</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 126

<sup>67</sup> Tamtéž. Str. 126-127

<sup>68</sup> BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003. Myšlenky, sv. 10. Str. 36

<sup>69</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 127

<sup>70</sup> BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003. Myšlenky, sv. 10. Str. 175-176

evidentní.<sup>71</sup> „Mohli bychom něco takového prohlásit o filosofických teoriích?“<sup>72</sup> Absolutně přesné vysvětlení ale neznamená, že se připouští pouze jediný správný výklad.<sup>73</sup>

Bergson dále vymezuje dva pojmy, které jsou úzce spojené s intuicí – intelekt a instinkt. „Jestliže je pro Bergsonovu filosofii určující život, životní pohyb, který se dává jako trvání, je otázkou, jaká schopnost jej dokáže *poznávat*.“<sup>74</sup> Bergson pojetí intelektu či rozumu nazývá praktickou schopností, jejímž úkolem je zajistit život, ale zároveň se k životu přímo nevztahovat. Úkolem intelektu je vztahovat se k praktickým cílům, přičemž se obrací k prostředkům, které k dosažení tohoto cíle směřují. Protikladem intelektu je instinkt. Instinkt je sympatie, která život nijak neredukuje, tedy jej uchovává v jeho plnosti. Jelikož není schopností poznání, nedokáže život poznat, pouze ho prožít. Pokud se má stát intuice nástrojem poznání, potřebuje určitou schopnost odstupů a reflexe, kterou poskytuje intelekt. Instinkt a intelekt, ač jsou v protikladu, se tedy doplňují.<sup>75</sup>

Intuice je v úzkém spojení s pojmy prostoru a trvání. Podle Bergsona je bezprostřední intuice rozložena v prostoru do prvků poskládaných vedle sebe, kde mizí původní kontinuita, aby se mohla přenést do „oddělených slov a nezávislých předmětů“<sup>76</sup>. Pokud filosofujeme bez systému, vyvstávají nám otázky jako, kdo jsme, kam jdeme, odkud přicházíme. Systematická filosofie přichází s jinou otázkou a to, zda nemáme nejprve nalézt kvalitní nástroj na zkoumání a způsob, jakým budeme řešení hledat.<sup>77</sup> „Vidím jen jediný způsob jak zjistit, kam až lze dojít: totiž vydat se na cestu a jít.“<sup>78</sup> Bergson před postupem, který nabízí systematická filosofie, varuje, neboť předčasná sebereflexe nám vezme odvahu jít dál. Jako řešení nabízí prostý postup, díky němuž se přiblížíme k cíli a zjistíme, že údajné překážky byly pouze zdánlivé. Mnoho filosofů si vytvoří obecnou a téměř prázdnou teorii, do které zpětně dosazují myšlenky. Východisko, které se nabízí, je usuzovat o abstraktních myšlenkách geometricky. Pomocí geometrie lze snadno vytvořit doktrínu, do které vše zapadá a je přesná. Taková přesnost je ale zdánlivá, neboť jsme operovali se schematickou a ztuhlou myšlenkou, nikoliv s pohyblivou skutečností. Filosofie ale prahne po bezprostřední jistotě, která může být jen

---

<sup>71</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 130-131

<sup>72</sup> BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003. Myšlenky, sv. 10. Str. 12

<sup>73</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 131

<sup>74</sup> Tamtéž. Str. 132

<sup>75</sup> Tamtéž. Str. 132

<sup>76</sup> Tamtéž. Str. 130

<sup>77</sup> HENRI BERGSON. *Duchovní energie*. Praha : Vyšehrad, 2002; s. 7-8

<sup>78</sup> Tamtéž. Str. 8

pomíjívá. Jaký by tedy měla filosofie zvolit směr? Bergson zastává názor, že je lepší, pokud je těch směrů více, protože z každého směru se dají vyčíst zajímavá fakta, která nás sice nedovedou k absolutnímu cíli, ale pomohou nám k prodloužení linie.<sup>79</sup> Filosofie již nebude systematickým dílem jednoho myslitele, ale bude založena na spolupráci a bude vyžadovat neustálé „doplnění, změny a opravy.“<sup>80</sup>

Bergson se snaží vysledovat některé z linií, především pak směr, kdy je duchem myšleno vědomí. Vědomí se vyznačuje charakteristickým znakem, který je zároveň jeho podmínkou, pamětí.<sup>81</sup> Na základě toho Bergson odmítá filosofické systémy postavené na nedůvěře vůči skutečnosti, kvůli problémům, které jsou v nich špatně položeny. „Filosofovat, to znamená především umět rozlišovat správné a špatné problémy a otázky.“<sup>82</sup>

Metafyzik, který se vznáší v oblacích idejí na dosah čistých pojmů, nerad sestupuje z výšin. Tyto čisté pojmy mezi sebou smiřuje, ale k faktům, ať už jsou jakékoliv povahy, se moc nepřibližuje.<sup>83</sup>

„Ponechte proto stranou uměle vytvářené rekonstrukce myšlení a obraťte svou pozornost k myšlení samotnému.“<sup>84</sup> Ideje, které odpovídají slovům, jsou pouhými představami, zatímco myšlení spočívá v nepřetržitém pohybu.<sup>85</sup> Intuice znamená „myšlenkové úsilí, překonání sklony naší obraznosti, která, utvářena vnějším světem, je zvyklá na chápání prostorové a vizuální, a tím zkrsluje i naši představu vnitřního dění.“<sup>86</sup>

---

<sup>79</sup> Tamtéž. Str. 8-11

<sup>80</sup> Tamtéž. Str. 11

<sup>81</sup> Tamtéž. Str. 11

<sup>82</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 14

<sup>83</sup> HENRI BERGSON. *Duchovní energie*. Praha : Vyšehrad, 2002; s. 54-55

<sup>84</sup> Tamtéž. Str. 65

<sup>85</sup> Tamtéž. Str. 64

<sup>86</sup> ČAPEK, Jakub (ed.). *Filosofie Henri Bergsona : Základní aspekty a problémy*. Praha : OIKOYMENH, 2003. Str. 15

## 2.5. Dva zdroje morálky a náboženství

### 2.5.1. Hudba ve vztahu k morálce

Bergson se v této knize zmiňuje o hudbě ve vztahu k morálce. Emoce vyjádřená hudbou zcela ovládá lidské vědomí, nikoli však zvenčí, nýbrž zevnitř. Ať už tedy hudba vyjadřuje jakýkoliv cit, v každém jejím okamžiku se s ní ztotožňujeme.<sup>87</sup> „Ve skutečnosti do nás tyto pocity neuvádí, spíše uvádí nás do nich, jako chodce, které někdo roztančí.“<sup>88</sup> Hudební cit lze vyjádřit obecnými pojmy jako je „radost, smutek, soucit, sympatie.“<sup>89</sup> K těmto pojmům se odvoláváme, když chceme vyjádřit cit, který hudba vyvolává, ale každá nová hudba se pojí s novým, zcela jedinečným citem, ne s citem získaným ze života. Pokud tedy chceme pocity z hudby převést na slova, musíme tento jedinečný cit, přiblížit pomocí obecného citu, který se mu nejvíce podobá.<sup>90</sup>

### 2.5.2. Fabulační funkce

Dále se Bergson zabývá „fabulační schopností“, respektive „fiktivní schopností.“<sup>91</sup> Díky této schopnosti se stává „náboženství obrannou reakcí přírody proti rozkladné síle intelektu.“<sup>92</sup> „Musíme si stále připomínat, že oblast života je v podstatě oblastí instinktu, že v jedné vývojové linii instinkt postoupil část svého místa intelektu, že po tom může následovat určité narušení života a že příroda v té chvíli nemá jiný prostředek než postavit intelekt proti intelektu. Intelektuální představa, která takto obnovuje rovnováhu ve prospěch přírody, je *náboženského* řádu. Začněme tím nejjednodušším případem. Zvířata neví, že musejí zemřít.“<sup>93</sup> „Člověk, ale ví, že zemře. Všechny ostatní živé bytosti lpící na životě prostě přijímají životní vzmach. Jestliže sami sebe neuvažují *sub specie aeterni*, jejich důvěra, stále přesahování přítomnosti do budoucnosti je přenesením této myšlenky do pocitu. Spolu s člověkem se ale objevuje reflexe, a tedy schopnost pozorování bez ohledu na bezprostřední

---

<sup>87</sup> BERGSON, Henri. *Dva zdroje morálky a náboženství*. Vyd. v tomto překladu 1. Překlad Josef Hrdlička. Praha: Vyšehrad, 2007. Str. 31

<sup>88</sup> Tamtéž. Str. 31

<sup>89</sup> Tamtéž. Str. 32

<sup>90</sup> Tamtéž. Str. 32

<sup>91</sup> Tamtéž. Str. 79

<sup>92</sup> Tamtéž. Str. 89

<sup>93</sup> Tamtéž. Str. 94

užitek, schopnost srovnávat mezi sebou v té chvíli neužitečná pozorování, schopnost indukovat a zobecňovat. Člověk konstatuje, že všechno, co žije kolem něj, nakonec umře, a je přesvědčen, že on sám zemře. Když jej příroda vybavila intelektem, chtě nechtě jej přivedla k tomuto přesvědčení. Ale toto přesvědčení se staví do cesty pohybu přírody. Jestliže životní vzmach odvrátí všechny ostatní živé bytosti od představy smrti, u člověka musí myšlenka smrti zpomalit pohyb života. Později se bude moci včlenit do filosofie, která pozvedne lidstvo nad ně samé a dá mu větší sílu k jednání. Nejprve však skličuje, a skličovala by ještě víc, kdyby člověk, jistý svou smrtí, znal také chvíli, kdy umře. K události sice musí dojít, my však v každém okamžiku konstatujeme, že k ní nedochází a souvisle opakovaná negativní zkušenost se soustředí do stěží vědomé pochybnosti, která oslabuje účinky reflektované jistoty. Přesto jistota smrti, která se spolu s reflexí vynořila ve světě živých bytostí, stvořených jen k tomu, aby myslely na život, odporuje záměru přírody. Příroda klopýtne o překážku, kterou si sama postavila do cesty. Ale ihned se opět zvedne. Proti myšlence nevyhnutelné smrti postaví obraz pokračování života po smrti.<sup>94</sup> „Společnost má na této relaci stejný zájem jako jednotlivec. Nejen proto, že má prospěch z úsilí jednotlivce a protože toto úsilí má větší dosah, když se představa konce nestaví proti vzmachu, ale také a hlavně proto, že ona sama potřebuje stabilitu a trvání. Společnost již civilizovaná se opírá o zákony, o instituce, přímo o stavby, vytvořené, aby odolávaly času. Ale primitivní společnosti jsou prostě „postavené z lidí“: co by se stalo s jejich autoritou, kdyby lidé nevěřili v trvalost individualit, z nichž se skládá? Je tedy důležité, aby mrtví zůstávali přítomni. Později se přidá kult předků. Mrtví se tak přiblíží k bohům. Ale k tomu bude třeba, aby bozi existovali alespoň v zárodku, aby existoval kult a aby duch otevřeně zamířil směrem k mytologii. Na svém počátku si intelekt představuje mrtvé jednoduše smíšené s živými, ve společnosti, kde stále mohou pomáhat nebo škodit. V jaké podobě vidí intelekt jejich posmrtný život? Nezapomínejme že pomocí introspekce hledáme v hloubi duše prvky vytvářející primitivní náboženství. Takový prvek se navenek nikdy nemusel projevit v čistém stavu. Ihned se setkal s jinými jednoduchými prvky stejného původu a s nimi se skládal; nebo byl buď sám, či s jinými zachycen jako látka pro bez omezení pokračující práci fabulační funkce.“<sup>95</sup>

### **2.5.3. Uzavřená a otevřená společnost**

„Uzavřená společnost je ta společnost, jejíž členové se stýkají mezi sebou, k ostatním lidem jsou lhostejní a vždy jsou připraveni útočit nebo se bránit, zkrátka jsou nuceni

---

<sup>94</sup> Tamtéž. Str. 95-96

<sup>95</sup> Tamtéž. Str. 96

k bojovému postoji. Taková je lidská společnost, když vychází z rukou přírody. Člověk byl stvořen pro ni podobně jako mravenec pro mraveniště. Tuto analogii nelze přehánět; přesto musíme uvést, že společnosti blanokřídlých se nacházejí na konci jedné ze dvou hlavních linií živočišného vývoje, tak jako se lidské společnosti nacházejí ve druhém krajním bodě, a v tom smyslu se doplňují. První společnosti ovšem mají stereotypní podobu, zatímco druhé jsou proměnlivé; první jsou poslušné instinktu, druhé intelektu. Jestliže nám však příroda právě proto, že nás stvořila jako inteligentní, až do určitého bodu ponechala svobodu volit si typ společenské organizace, přesto nám uložila žít ve společnosti. Jistá síla neměnného směřování, jež je pro duši tím, čím je pro tělo tíha, zajišťuje soudržnost skupiny, neboť naklání individuální vůle stejným směrem. Takový je morální závazek. [...] Uzavřená společnost může žít, vzdorovat určitému rozkladnému jednání intelektu a uchovávat a sdělovat všem svým členům nezbytnou důvěru, jen díky náboženství, jež vyšlo z fabulační funkce. Toto náboženství [...] a tento závazek, který spočívá v nátlaku, utvářejí uzavřenou společnost. Od uzavřené společnosti k otevřené, od obce k lidstvu nelze v žádném případě dospět cestou rozšiřování. Nejsou stejné podstaty.“<sup>96</sup>

„Otevřená společnost je takovou společností, která by v zásadě objala celé lidstvo. Čas od času o ní sní vybrané duše a ona pokaždé uskuteční nějakou svou část ve výtvorech, z nichž každý, díky více či méně hluboké proměně člověka, umožní překonat obtíže, jež dosud byly nepřekonatelné. Po každém z nich se však dočasně otevřený kruh opět uzavírá. Část něčeho nového se vlila do staré formy; individuální zanícení se stalo společenským tlakem; všechno překrývá závazek. Směřují tyto pokroky stejným směrem? Shodneme se, že směr je týž, jakmile se srozumíme na tom, že jsou to pokroky. Každý z nich potom bude definován jako krok vpřed. Bude to ale jen metafora a kdyby opravdu existoval předem daný směr, jímž by stačilo postupovat, byla by každá morální obroda předvídatelná a vůbec by nevyžadovala tvůrčí úsilí. Vždy ovšem můžeme vzít poslední z takových obrození, definovat je pojmem a říci, že ostatní obsahovala větší či menší část toho, co shrnuje tento pojem, že všechna předchozí obrození k němu tedy směřovala. Takovou podobu však věci dostávají až ve zpětném pohledu; změny byly kvalitativní, ne kvantitativní a odvolávaly veškerému předvídání. Přesto však z jedné stránky projevovali samy o sobě, a nejen v pojmovém vyjádření něco společného. Všechny chtěli otevřít to, co bylo uzavřené; skupina, která se po předchozím otevření stahovala do sebe, byla vždy opět přivedena k lidstvu. Pojďme ještě dál. Tato řada úsilí neznamenal postupné uskutečňování ideálu, neboť žádná idea vytvořená takto

---

<sup>96</sup> Tamtéž. Str. 191



předem nemůže zastoupit souhrn výtvarných, z nichž by každý při svém utváření vytvořil vlastní ideu. A přesto bylo možné shrnout různorodá úsilí v čemsi jediném: ve vzmachu, jenž vydal uzavřené společnosti, protože již nedokázal strhnout hmotu, k němuž se ale později vrátí a bude v něm pokračovat ne-li druh, pak ta či ona výjimečná individualita. Tento vzmach tedy pokračuje skrze určité lidi a každý z nich tak utváří zvláštní druh s jediným zástupcem. Je-li toho jedinec plně vědom, pokud se okraj intuice, který obklopuje jeho intelekt, rozšíří natolik, aby pokryl předmět v celé jeho délce, bude to život mystický. Takto vzniklé dynamické náboženství je protikladem statického, vzešlého z fabulační funkce, podobně jako je otevřená společnost protějškem uzavřené.“<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Tamtéž. Str. 192

## 2.6. *Myšlení a pohyb*

### 2.6.1. Jednotlivé druhy umění

Umění podle Bergsona poukazuje na pojetí vnitřních i vnějších stavů věcí, které zůstali člověkem nepovšimnuté.

Jako první příklad nám zde Bergson uvádí umění básníka a spisovatele. Básník vyjadřuje stavy vědomí, které jsou nám určitým způsobem známé, pouze jsou v nás ukryté. Umělec nás vyzývá, abychom vlastní introspekci tyto stavy ve svém nitru objevili. Jak k nám básník promlouvá, poodkrývají se v našem vědomí stavy, které doposud zůstaly neviditelné.

Dále Bergson pokračuje funkcí umění v malířství. Zde se funkce umělce ukazuje nejzřetelněji. Od významných malířů, jako jsou například Corot nebo Turner, pochází určité vidění věcí, které se stane společné pro všechny. Respektive, působením významných malířů uvidíme věci jinak než doposud. Před těmito mistrovskými díly máme pocit, pokud je tedy přijímáme a obdivujeme, že umělec dokázal poukázat na námi vnímaný, ale vědomím vytěšněný a ukrytý konkrétní vizuální vjem. Malíř tento vjem zachytí na svém obraze tak, jak jej vnímá, že si již na skutečnosti musíme všimnout stejných věcí.<sup>98</sup>

### 2.6.2. Charakter umělce

Bergson poukazuje na rozdílnost mezi vědomím umělce a běžným člověkem. Vědomí běžného člověka je omezené pouze na vnímání věcí z hlediska jejich užitečnosti, neboť naše potřeba „žít a jednat“<sup>99</sup> nám nedovolí odpoutat se od skutečnosti a vnímat věci v jejich plné hloubce. Oproti tomu je umělec méně zaměstnáván praktickým životem. „Je to doslova „rozptýlený“ člověk.“<sup>100</sup> Tito umělci pozorující nějakou věc, nevidí věci z hlediska jejich užitečnosti, nýbrž pro věc samotnou. Vnímají pro radost z vnímání samotného, nikoli proto, aby jednali. Umělci se rodí odpoutaní od svého vědomí nebo jednoho ze svých smyslů. Podle

---

<sup>98</sup> BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003. Myšlenky, sv. 10. Str. 146-147

<sup>99</sup> Tamtéž. Str. 147

<sup>100</sup> Tamtéž. Str. 147

druhu odpoutanosti se z nich stávají básníci, malíři, apod. Tím, že se umělec nezabývá jen užitečností věcí, vnímá více věcí než běžný člověk.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Tamtéž. Str. 147-149

### 3. Základní motivy v jednotlivých spisech

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

Bergsonova „první kniha [...] »Essai sur les données immédiates de la conscience« (vyšlá u Alcana r. 1888 s podtitulem *Temp set Libertè – Čas a svoboda*) – *Essay o bezprostředních datech vědomí*, obsahuje už zcela vyvinutý [...] pojem *reálného trvání*, skutečného *trvání čili změny*, a také jeho geniální objev *záměny* reálného času jeho symbolem – *prostorem*. *Trvání jest vnitřní dění, vnitřní pohyb*, neboť Bergson jest pevně přesvědčen, že hmota je nehybná a inerní. *Trvání jest čistý čas*, bez promítnutí a symbolizování do prostoru, bez uvedení našeho motorického organismu do pohybu. Čas, jakožto dynamický růst, čas, jako vyšší rovina vědomí, čas, jako biologická kategorie, prýstící ze samé spontaneity ducha, toť Bergsonovo duchovní dědictví, na němž možno dále budovati. Rozlišení času matematicko-fyzikálního od biologického (zrání, růstu) usnadňuje cestu k dalším rozborům a objevům. A zvláště psychologie, do které Bergson s takovým úspěchem zasáhl, mu vděčí za odstranění mnohých asocianistických omylů a ilusí, které její vývoj zatěžovaly. Stavby psychické – zvláště hlubší – se ustavičně mění, vyvíjí se, zrají a sebe pronikají, nejsou dány izolovaně. Jejich synthesisa – naše konkrétní *já*, jest oním duchovním prostředím, kde se rodí akt zcela svobodný. Svobodný je především *duch*: *duch jest svoboda sama*. Svoboda není jen pojem negativní, pouhá výjimka od zákonů, pouhá »kontigence« (nahodilost), nýbrž opravdové *tvoření*, zavádění nových kvalit a individuů do vesmíru biologického a psychologického.“<sup>102</sup>

#### 3.2. *Hmota a paměť*

„Druhá kniha Bergsonova »*Matière et Mèmoire*« (»Hmota a paměť«, vyšla u Alcana 1896) jedná o vztahu duše a těla, kterýžto poměr jej nejvíce zajímal, a kde fyziologie a psychologie neřekla ještě své poslední slovo. Její závěry vyznívají v ten smysl, že mozek jest jen nástrojem, výhybkou našich vzpomínek a paměť jistou pozorností k vnitřnímu životu.“<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947. Str. 6

<sup>103</sup> Tamtéž. Str. 7

### **3.3. *Smích***

Poté „následovala Bergsonova estetika v knize »Le Rire« ( »Smích«, 1900), hlásající, že komično záleží ve ztuhlosti.“<sup>104</sup>

### **3.4. *Duchovní energie***

Další kniha: »L' énergie spirituelle« ( »Duchovní energie«, 1919) [...] studuje poměr duše a těla, zvláště pak ve snu, a »spirituální úsilí«.<sup>105</sup>

### **3.5. *Dvojí pramen morálky a náboženství***

„Překvapením pro svět byla Bergsonova ethika, vyšlá pod titulem: »Les deus sources de la morale et de la religion« ( »Dvojí pramen morálky a náboženství«, 1932). Intelekt sám [...] nemůže vyložit morální závaznost a nejcennější je morálka tvůrčí a instinktivní. Její pramen jest: 1. Instinktivní obrana přírody proti rozkladné tendenci intelektu, a 2. Obrana proti nevyhnutelnosti smrti a tím víra v přežití. I největší intelekt upadá časem do této »primitivní« morálky. Bergsonův mysticismus má silný nádech sociální.“<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Tamtéž. Str. 8

<sup>105</sup> Tamtéž. Str. 8

<sup>106</sup> Tamtéž. Str. 8

## 4. Bergsonova estetika

### 4.1. Schopenhauerova a Bergsonova hierarchie umění

„Schopenhauer vykládá stručně princip své klasifikace umění: příroda podává řadu stupňů podstaty nestejně dokonale objektivované; řada umění odpovídá těmto stupňům. Nejnižším uměním je stavitelství; pak přichází sochařství, malířství, konečně umění slovesné vyjadřující Ideje, v nichž objektivizace Vůle udála se nejdokonaleji. Na vrcholu hierarchie stojí však hudba; zatím co ostatní umění vyjadřují Ideje, hudba je nad Idejemi samými. »A poněvadž Ideje převyšuje, je hudba i zcela neodvislá od světa jevů, nezná jej vůbec a mohla by jistě trvati, i kdyby světa zcela nebylo, což nelze říci o ostatních uměních. Hudba je zrovna tak bezprostřední objektivací a obrazem celé Vůle jako svět sám, ba jako Ideje jím jsou... Hudba není tudíž jako ostatní umění obrazem Idejí; nýbrž obrazem Vůle samy, jejíž objektivací jsou též Ideje: proto právě je působení hudby tak mocnější a pronikavější než působení ostatních umění; neboť tato mluví jen o stínu, hudba však o bytí...« Bergson neklasifikoval umění, ale z výroků jeho vyplývá, že možnost utřídění uznává. Předmětem umění je uspati činné, nebo spíše resistantní mocnosti naší osobnosti a vzbuditi v nás stav naprosté poslušnosti, v níž uskutečňujeme sugerovanou myšlenku a sympatizujeme s vyjadřovaným citem... Tato schopnost náleží hudbě ze všech umění v míře nejvyšší; i v hierarchii bergsonské octla by se tedy v čele. [...] Připomeňme konečně co vyslovil Bergsonův žák Bazaillas v »Musique et inconscience«: psychický život vědomí je uměle unifikován vědomím osobnosti; duševní život podvědomý je naopak rozptýlený, snový: právě hudbou je vyjadřován. Ten kdo vnímá hudbu, postihuje tuto metafysickou podobnost mezi ní a svou duševní podstatou. Tak nějak to povídal i Schopenhauer, opravuje známý výrok Leibnizův: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*.

V poezii je dle Schopenhauera úloha umění představovati ideje znesnadněně racionelním rázem řeči. » Ideje jsou v podstatě názorné; kdežto v poezii bezprostředně slovy sdíleny jsou jen abstraktní pojmy. Tutěž stíznost na abstraktní, antipoetickou povahu řeči vede i Bergson: řeč, vznikší, aby sloužila našim praktickým zájmům, generalizuje, zjednodušuje nekonečnou bohatost individuálních jevů, jediným slůvkem-symbolom zakrývá statisíce případů totožných jen tím, že k nim zaujímáme tutěž činnou pozu; slovo na věci označuje jen její nejobvyklejší funkci, její banální vzhled a stavějíc se mezi ni a vás, tají našemu zraku její původní tvar. Jak

potom převrátiti »abstraktní, průhlednou všeobecnost pojmů v konkrétno, individuálně, v názornou představu« (Schopenhauer?) Schopenhauer, dokládaje se Homerem a Goethem, tvrdí, že epiteta básnická mají moc abstraktní ráz pojmu zmenšovati až do názornosti; jiným mocným prostředkem jsou rytm a rým. Schopenhauer oceňuje jejich mocné sugestivní působení: »... jejich vlivem vzniká v nás slepé, na usuzování nezávislé souznění s přednášeným dílem, čímž toto nabývá jakési důrazné, na veškerém odůvodňování nezávislé přesvědčivé moci.« A poslyšme Bergsona: »Basník je ten, u koho city se vyvíjejí v obrazy a obrazy samy v slova poslušná rytmu. Když tyto obrazy jdou před našimi zraky, pocítujeme i my cit, který byl, aby se řeklo, jejich citovým ekvivalentem; avšak tyto obrazy by se pro nás neuskutečňovaly v takové síle bez pravidelných pohybu rytmu, jímž naše duše ukolébává a uspává, zapomíná se jako ve snu a myslí a vidí s básníkem.« Tedy obrazy a rytm! A sugesce, nikoliv popis: »Tudíž umění snaží se spíše vtisknouti (imprimer) v nás city než je vyjádřit (exprimer); sugeruje nám je a rádo se obejde bez napodobení přírody.« Čím širších okruhů duševních týká se sugerovaný cit, tím krása vyjadřovaná dílem zdá se dokonalejší, hlubší. Poněvadž estetický dojem spočívá na sugesci, je jistá příbuznost mezi uměním a hypnozou. Mezi sugescí a estetikostí je jakási souvztažnost: cit krásy není citem zcela zvláštním, ale každý náš cit vezme na sebe ráz estetický, je-li vsugerovaný a ne způsobený.<sup>107</sup>

#### 4.2. Panestetismus schellingovsko-bergsonovský

„Filosofická intuice odkrývá dle Bergsona v podstatě dění mocný, duchový elan životní, zápasící o vítězství své tvůrčí svobody s hmotou, svou slabostí, rozkladem sebe sama; život chápán jako svobodné, plynulé úsilí o tvoření nových tvarů bytí, vývoj naprosto originelní, kde stále nové narůstá – čili evoluce životní, metafyzický princip dění vesmírného, je vlastně těžce povahy jako proces uměleckého tvoření. Umění dostává tím ve filosofii Bergsonově úžasnou hodnotu transcendentní, přímo etické posvěcení; je jakoby smyslem všeho bytí. A život, pokud není mdlým polospánkem duševního automatizmu, pokud není »eine Entfernung, ein Abfall von dem Absoluten« (abych užil výrazů vzatých z Schellinga, jež lze většinou tak dobře upotřebit při výkladu Bergsona) je vlastně uměleckým dílem. Tento panteizmus bergsonský, stojící ve výrazné protivě k estetickému iluzionismu Langeovu, pro nějž

---

<sup>107</sup> Černý, Václav. *Ideové kořeny současného umění : Bergson a ideologie současného romantismu*. Praha : O. Girgal, 1929. Str. 14-17

je umění naopak únikem ze života, narkotikem dávajícím zapomenutí, odstraňuje dualismus dění přírodního (pokud je projevem života) a dění kulturního, dualismus říše faktů a říše hodnot. Má vzor v zcela obdobném panestetizmu Schellingově, stačí nahraditi bergsonský elan životní ponětím absolutna takovou identitou subjektu a objektu, jednotou vědomí a nevědoma, nutnosti a svobody, je, jak jsme již viděli, i dílo umělecké. Výsledek? universum je universální výtvor umělecký; princip umění je principem světa vůbec. Jako dnes u Bergsona už více než před sto lety v učení Schellingově byl zpoetizován celý svět: »Co jmenujeme přírodou je bázeň, uzavřená tajemným, podivuhodným písmem. Kdyby bylo lze hádanku rozřešiti, poznali bychom Odysseu Ducha, jenž, v podivném klamu, sebe sama hledaje, sobě zároveň uniká; neboť skrze svět smyslový prosvítá jen jako skrze slova smysl, jen jako skrze poloprůhledné mlžiny země fantazie, po níž prahnem.«<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Tamtéž. Str. 18-19



## 5. Závěr

Sledovali jsme hlavní směry Bergsonovy koncepce uměleckého díla. Nyní se již můžeme pokusit stanovit jakýsi základ této koncepce. Umělcem rozumíme člověka, který dokáže poodkrýt závoj, který běžným lidem brání v nazírání skutečné podstaty věcí. Díky tomu umělec nevidí věci zjednodušeně, ale v jejich naprosté individualitě. Různost uměleckých druhů závisí na tom, kterým lidským smyslem je na věc nahlíženo. Umělecké dílo dokáže vnímateli vsugerovat estetický cit. Vědomí diváka je hypnotizováno rytmem díla a je mu vnuknut individuální cit umělce. Divák má tedy možnost do jisté míry prožít osobní život umělce v jeho trvání.

V rámci této práce jsem zmapovala Bergsonova vybraná díla a sestavila základní přehled Bergsonovy koncepce umění.

## 6. Seznam použité literatury

### Primární literatura

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*. Praha: J. Samec, 1947.

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

BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003. Myšlenky, sv. 10. ISBN 80-204-1008-2.

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

## 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 -.

Durée et simultanéité. Z francouzského originálu *De la nature du temps* přeložila K. Gajdošová; in: *Filosofický časopis*, roč. 50, č. 2002/2, pp. 261-276

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

ŠEVČÍK, Miloš. *Bergsonova koncepce komické představitivosti 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 807308-100-8.

Tversky, A., Kahneman, D., „*Judgment under Uncertainty: Heuristic and Biases*“; in: *Science*, Vol. 185, 1974, pp 1124-1131

## 7. Resumé

In this thesis, we analyze aesthetic systém of 19th century French philosopher Henri Bergson. The study aims to present Henri Bergson's opinions concerning art. We analyze Bergson's philosophy in this works with emphasis on aesthetic problem, which is solved in this works. Main part of this thesis analyzes his work *Time and Free Will*. Here we analyze his key term durativ of Bergson's philosophy.