



SMÍCH

H e n r i B e r g s o n





Henri Bergson

S M Í C H

SMÍCH

H e n r i B e r g s o n

Copyright © by Henri Bergson
Translation © by Eva Majorová, Ladislav Major
Cover & layout © 2012 by Jiří Pánek
Czech edition © 2014 by Naše vojsko, s. r. o.
All rights reserved

ISBN 978-80-206-1450-6

BERGSON A JEHO SMÍCH

Ladislav Major

Henri Bergson je nejvýznamnějším představitelem francouzské filosofie života a nesporně jedním z největších myslitelů moderní doby vůbec. Studoval matematiku, přírodní vědy a filosofii. Vyučoval na École normale supérieure, od roku 1900 byl profesorem filosofie na Collège de France, roku 1914 se stal členem slavné Francouzské akademie a nakonec roku 1927 obdržel Nobelovu cenu za literaturu. Zemřel v roce 1941.

Bergson velmi záhy získal značnou popularitu mezi vzdělanou veřejností. „Chodit na Bergsona“ se v Paříži dokonce stalo jakousi intelektuální módou. Jeho věhlas pronikl i do ciziny, byl hojně zván k přednáškám na zahraničních univerzitách. Bergsonovo rozsáhlé dílo ve Francii vycházelo v mnoha vydáních a také bylo překládáno do cizích jazyků, mimo jiné

i do češtiny. Bergson výrazně ovlivnil francouzské myšlení 20. století. Inspiraci v něm našli především antiintelektualistické a voluntaristické směry, např. Blondelův aktivismus či Marcelův a Sartrův existencialismus. Hlásili se však k němu i myslitelé odjinud, uznával ho např. významný představitel amerického pragmatismu W. James. U nás se jeho dílu věnoval zejména F. Pelikán, který ho překládal a interpretoval; oceňoval ho však i Jan Patočka. Bergsonovo působení přesáhlo hranice filosofie – ovlivnil mimo jiné i psychologa G. Dwelshauverse a literárního historika Thibaudeta.

Z rozsáhlého díla jmenujme alespoň některé významné spisy: Esej o bezprostředních datech vědomí (1889, česky pod titulem Čas a svoboda, 1947), Vývoj tvořivý (1907, česky 1919), Dvojí pramen mravnosti a náboženství (1932, česky 1936). Esej Smích vyšel nejprve časopisecky v Revue de Paris (1899), poté následovala řada knižních vydání. Náš překlad se opírá o 28. francouzské vydání z roku 1929.

Filosoficky proslul Bergson hlavně svým novým a podnětným pojetím času. V Čase a svobodě rozlišil dva pojmy času, nepravý a pravý. Čas tradiční metafyziky a moderní přírodovědy, který ovšem důvěrně

známe i z každodenního života, protože ho měříme na hodinách, nazývá Bergson objektivním, homogenním a hodnotí ho jako nepravý. Tento čas je sledem přetržitých, zcela stejnorodých okamžiků. Není ovšem původní – byl zkonstruován již v antice na základě falešné analogie s prostorem. Jeho konstrukce představuje nedovolený vpád vnějškového, abstraktního, kvantitativního do oblasti ducha. S lidským vědomím se však něco takového jen velmi těžko slučuje, neboť je svou povahou bytostně tvořivostí, spontaneitou, zkrátka – svobodou. Jako takové je zakotveno v původním heterogenním čase, čase kontinuálně plynoucím, konkrétním, kvalitativním, stále se měnícím. Vtiskneme-li však vědomí do cizího rámce objektivního času, jak se o to pokoušejí např. některé moderní psychologické teorie, proměníme je podle Bergsona v cosi mechanického. Naše svoboda tím utrpí značnou újmu.

Bergsonův nemalý myslitelský přínos tkví ale i v tom, že jako jeden z prvních rozpoznal nebezpečí, které přírodě a člověku přináší moderní civilizace. Tato hrozba spočívá v pokračující matematizaci a mechanizaci všeho jsoucího. Realita je tak

redukována na cosi pouze kvantitativního, mechanického, a proto snadno ovladatelného. Cílem této dnes stále více silící tendence je co nejúspěšnější zžitkovávání přírody omezeným člověkem „vyrábějícím“ (homo faber).

Bergson první rozeznal v moderní instrumentální vědě a technice legitimní dědice evropské filosofické tradice. Již nejstarší řecká filosofie je podle něho zcela ovládnuta duchem jednostranného racionalismu, intelektualismu s jeho analytickými a deduktivními postupy, jež plodí pouhé abstrakce, tj. obecná, neměnná a prázdná schémata. Již v nejstarším řeckém myšlení je vše živé, individuální, nepakovatelné a měnící se podrobena obecným, věčným, neměnným principům. Vůbec není náhodné, že ústředními kategoriemi se staly pojmy nicoty (le néant) a bytí (l'existence), jak to dokládá především učení Parmenidovo a Zénónovo. Lze říci, že evropské myšlení se tomuto dědictví nikdy nezpronevěřilo. Dokonce i sám pohyb je v něm paradoxně pojat staticky, schematicky, jako součet klidových momentů, fází – na způsob „kinematografie“.

Takováto filosofie si podle Bergsona sugeruje, že proniká veškerou skutečnost, že zprůsvitňuje všechny

záhady světa. To je však hluboký omyl. Filosofie a věda vězí v hlubokém sebeklamu. Věří totiž, že se mohou nechat inspirovat neživou skutečností, učinit svým vodítkem věci. To je však vede k tomu, že neuvědoměle kloužou po povrchu, který mají za hloubku.

Jak překonat racionalismus filosofie a soudobé vědy s jeho panským, dobyvatelským postojem, jehož oběti se chtě nechtě stává nakonec sám člověk, ztrácející svou vnitřní svobodu? To lze podle Bergsona jen pomocí nové filosofie, která nevychází z intelektu, ale z intuice, a v tomto smyslu se podobá umění. Pouze nová, intuitivní filosofie a umění dokážou zachytit skutečnost takovou, jaká opravdu je, neboť ji nevidí z vnějšku, z povrchu, nýbrž z vnitřku. Taková filosofie podle Bergsona umožňuje autentickou kontemplaci, jež neznásilňuje a nezužitkovává skutečnost, ale jen ji poklidně nazírá. Tím se stává i oporou vyšší otevřené mravnosti jako základu vyšší otevřené společnosti.

Podle Bergsonovy intuitivní filosofie je jádrem veškeré skutečnosti život, „životní vzmach“ (élan vital), tj. absolutně svobodné, spontánní, tvořivé kosmické vědomí, duch. Vývojový pohyb světa se děje jako stálý zápas dvou sice protikladných, avšak do-

plňujících se sil – na jedné straně rozprostraněné, pasivní hmoty, podrobené nutnosti, jakéhosi mechanismu, automatu, na straně druhé pak dynamického, tvořivého životního vzmachu, kosmického vědomí. Životní vzmach podle Bergsona proniká jako tvořivý proud hmotu a strhává ji k organizaci. Hmota se však staví na odpor, který musí být opětovně překonáván. Hmota odporuje životnímu vzmachu tak, že ho jaksi „obtáčí“, snaží se ho uzpůsobit vlastnímu automatismu, uspat ho vlastním nevědomím. Je tedy sice nástrojem životního vzmachu, ale, jak je vidět, málo poddajným. Nutí životní vzmach k štěpení, v důsledku čehož v přírodě vznikají dvě samostatné vývojové linie. V první se kosmické vědomí rozvíjí formou instinktu, který svého prozatím nejvyššího vrcholu dosahuje v perfektně organizovaných společenstvích blanokřídleho hmyzu. V druhé linii se vyvíjí jako intelekt, jehož nejdokonalejším nositelem je člověk.

Jak instinkt, tak intelekt jsou podle Bergsona praktické schopnosti, jejichž úkolem je zajištění individuálního a sociálního žití. Zásadně se však liší způsobem provádění. Intelekt se zaměřuje na zhotovování stále dokonalejších pracovních nástrojů a realitu poznává jen proto, aby ji využil. Naproti tomu instinkt

vytváří a užívá organické nástroje, tělesné orgány.

Člověk je v Bergsonových intencích především tvorem rozumným, v němž však instinkt ještě zcela nezanikl. Jeho zduchovněním, zniterněním se v člověku rodí schopnost intuice, jež je od počátku zdrojem umělecké tvorby a má být i základem nové, autentické antiintelektualistické filosofie.

V rozsáhlém eseji Smích se Bergson zabývá rozmanitými aspekty fenoménu komična. V tomto rámci též pronikavě a zevrubně analyzuje humoristickou a satirickou literaturu – např. Cervantesova Dona Quijota. Nejvíce zaujat je však divadlem a jeho různými veseloherními žánry. Čtenář má mnoho příležitostí přesvědčit se, že Bergson je skvělým znalcem především Molièrových komedií.

Teorie komična vychází z hlavních myšlenek Bergsonovy filosofie, lze ji pokládat za aplikaci filosofie na speciální téma. Komické, tvrdí Bergson, tkví ve strnulosti, nehybnosti, tedy ve schematickém, mechanickém, automatickém. V obecné rovině tak odpovídá hmotě jako protikladu vědomí. Stroj, který jsme vyrobili a který používáme, však sám komický není. Komická je strnulost něčeho, co je svou bytostnou povahou spontánní, dynamické. Vzniká tehdy, když

strnulost proniká do života, přesněji: pouze do lidského života. Komický, směšný je podle Bergsona jenom člověk. Komično mimolidské je odvozené. Např. směšnost opic má svůj pramen v jisté analogii, totiž že se opice podobají člověku. Směšnost klobouku spočívá v tom, že patří člověku, atd.

Bergson citlivě zkoumá řadu variant lidské směšnosti, komiku výrazu, gest, jazykových frází, karikatury, situační a charakterovou komiku – chceme-li se zmínit o tom hlavním. Uveďme alespoň několik příkladů: Kdy je lidská tvář směšná? – Když se stáhla ve strnulý, bezduchý úšklebek. Čím je směšná gestikulace rozohněného řečníka na tribuně? – Svou křevovitostí a pravidelným opakováním, jež navozují představu běžícího stroje. Směšný je pedantský byrokrat, který povyšuje úřední příkaz na přírodní zákon nebo osud. Chová se pak jako stroj. Můžeme se snad nezasmát horlivému celníkovi, jenž se dotazuje vysílených trosečníků, zda nemají něco k proclení? Buďme však spravedliví, vhodné příklady se najdou i jinde. V Molièrově hře Manželství z donucení vystupuje filosof Pancrace, perfektně ztělesňující „automatický stroj na mluvení“. Ve Zdravém nemocném se zase takto projevuje lékař Purgon atd.

Zajímavý je Bergsonův postřeh o strojové, mechanické podstatě roztržitosti. Proč je např. komická lakota Molièerova Harpagona? – Protože je roztržitá a roztržitost je mechanická. Proč je směšný Cervantesův Don Quijote? – Protože je ovládán iluzemi, jež vytrvale promítá do okolní krajiny. Ta je zde (podle zvláštní snové „logiky absurdity“) vůbec jen proto, aby zhmotnila jeho iluze. Don Quijote je směšný, neboť jedná s jistotou náměsíčníka, který přes všechny překážky neochvějně kráčí za svým bláhovým snem. Je to komické a absurdní zároveň.

S pojmem komického úzce souvisí pojem smíchu. Smích je samozřejmě reakcí na komické – smějeme se směšnému. Podle Bergsona je však něčím víc. Má silnou funkci kritickou a nápravnou. Smích podtrhuje a chtěl by napravit vše ztuhlé, hotové, mechanické, vše, co je opakem pružného, proměnlivého, živého, svobodně tvořivého. V tomto smyslu představuje společenské gesto, činitel, který kárá, pokoruje a zahanbuje jedince, jenž je z důvodu své výstřednosti neschopný pružně se přizpůsobit sociálnímu životu. Tím, že ztrapňuje společenské krajnosti, smích ozdravuje běh společnosti, přispívá k jejímu zdárnému rozvoji. To usvědčuje z omylu běžné mí-

nění, že smích je cosi laskavého, dobrosrdečného, zkrátka – dobrého. Jde tedy o chybné směřování smíchu a úsměvu. Smích prospívá, léčí právě proto, že je chladně rozumový, bezcitný, ba zlý.

Komedie jako umělecký žánr se zabývá komickým. Bergson ji definuje jako umění typického. Je to jediný žánr, který se vědomě zaměřuje na obecné, a ostře se tak odlišuje od umění ostatního.

Umění podle Bergsona pochází z bytostné potřeby korigovat náš základní, každodenní prakticko-utilitární postoj ke skutečnosti, jemuž jde jen o to, zmocnit se věci a zužitkovat je. V tomto postoji vidíme věci vždy zprostředkovaně a schematicky. Jelikož je vnímáme clonou užitečnosti, vidíme na nich jen to, co nám tak či onak prospívá. Věci se nám zkrátka ukazují jako abstraktní schémata, a tedy torza.

Kdybychom mohli věci vidět přímo, bezprostředně, nebylo by umění zapotřebí, říká Bergson. Umění je dar intuitivně nazírat věci nezištně a přímo, takže se nám ukazují takové, jaké opravdu jsou, totiž jako živé, v jistém smyslu duchovní jedinečnosti. Moc umění je však ještě větší: dovoluje, abychom se zbavili vlastní mechanické strnulosti a objevili své autentické, svobodné bytí.

Předmětem umění – malířství, sochařství, hudby, poezie i tragédie – je vždy jednotlivé. Malíř např. zachycuje na plátně to, co viděl na určitém místě, v určitý čas, barvami, které už nikdy více neuvidíme. Dramatik ukazuje, jak se rozvíjí duše, živé tkanivo citů, událostí, zkrátka to, co se stalo jen jednou – víckrát ne. Vidíme, že Bergson zde vystupuje jako ostrý odpůrce tradiční estetiky, která zdůrazňuje typické. S komedií je to však podle Bergsona zcela jiné, jako by vůbec nepatřila do velké rodiny umění. Pro ni je charakteristické zaměření na typické, obecné, opakující se. Vykresluje vždy obecné charaktery, s nimiž se setkáváme znovu a znovu. Hrdinové Molièrových komedií, např. Harpagon či Tartuffe, nejsou individuální osoby, ale ztělesněné typy. Autor komedie si počíná jako přírodovědec studující rostlinné druhy.

Z toho plyne, že komedii a tragédii nelze řadit k sobě, jak je zvykem. Mezi nimi je přímo propastný rozdíl. Komédie, jak jsme již uvedli, se zabývá obecným, opakujícím se, tedy mechanickým, automatickým. Tragédie však zachycuje jedinečné a prchavé. Tragický hrdina nikdy není typ, je to autentická individualita, osoba, jak to dokazují postavy Racinových či Corneillových her.

*S tím souvisí ještě další významný rozdíl mezi těmito žánry. Komédie vždy pozoruje z vnějšku, autor v ní nikdy nepopisuje sebe sama, ale druhé. Naopak tragédie spočívá na autorově sebepozorování; básník se hrouží do sebe a zachycuje vlastní duši v jejích složitých záchvěvách. Duše se ostatně dá plně pochopit jen z vnitřku. Macbeth, Othello, Hamlet, král Lear, to jsou výrazy různých vrstev, stránek a možností vlastní Shakespearovy duše. V těchto tragických postavách básník objevuje, jako by rozvíjí a do-
tváří sebe sama.*

Člověk ovšem potřebuje jak komedii, tak i ostatní umělecké žánry. Komédie vyvolává zdravý smích, napravující společenské neduhy, zatímco tragédie a ostatní individualizující žánry přispívají k zniternění, zduchovnění, osvobození našeho života.

L. M.