

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**HUSITSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA**

**Deleuzovo pojetí času prostřednictvím umění**

**Deleuze's concept of time as told through art**

Diplomová práce

Vedoucí práce:

PhDr. Miloslava Blažková, CSc.

Autor práce:

Bc. Michal Dvořák

Praha 2020

## **Poděkování**

Děkuji doktorce Blažkové za pomoc při tvorbě tématu a samozřejmě i za odborné rady, se kterými mi byla k dispozici po celý čas vzniku práce.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci „Deleuzovo pojetí času prostřednictvím umění“ vypracoval samostatně. Dále prohlašuji, že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány a že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

Bc. Michal Dvořák

## **Anotace**

Tato diplomová práce se zaměřuje na Deleuzovo uchopení času v jeho díle, zejména pak v jeho pracích, které se zabývají uměním. V tomto případě je předmětem zájmu moderní román a film. Práce se na začátku zaměřuje také na filozofii Henriho Bergsona, bez níž by ponoření se do problematiky času v Deleuzeho díle nebylo možné.

## **Klíčová slova**

Deleuze, filozofie, difference, aktualita, virtualita, trvání, paměť, esence, obraz-čas

## **Anotation**

Subject of this thesis is the concept of time in the work of Gilles Deleuze. Mainly in those works, where Deleuze is asking questions about art. In this case art means modern novel and film. First chapter also includes the philosophy of Henri Bergson, because it is impossible to get deeper into Deleuze's concept of time without regarding it.

## **Key words**

Deleuze, philosophy, difference, actuality, virtuality, duration, memory, essence, image-time

# Obsah

Úvod.....	6
1. Bergsonovo pojetí času a Deleuzova interpretace .....	8
1.1. Dvě multiplicity .....	9
1.2. Kvalitativní diference.....	11
1.3. Subjektivno, neboli trvání, neboli virtualita.....	12
1.4. Trvání a paměť .....	13
1.5. Aktualizace virtuální vzpomínky .....	16
2. Čas a paměť v díle Marcela Prousta .....	18
2.1. <i>Hledání ztraceného času</i> jako francouzská intelektuální událost.....	18
2.2. Proustovo dílo jako systém znaků .....	20
2.2.1. Čtyři znakové světy .....	21
2.2.2. Plurální čas.....	22
2.2.3. Paměť .....	24
2.2.4. Vnitřní diference jako čistá esence .....	26
3. Představa času v moderním filmu.....	29
3.1. Obraz-čas jako překonání obrazu-pohybu .....	30
3.2. Od flashbacku ke snu.....	34
3.3. Obraz-krystal jako koalescence aktuálního a virtuálního .....	38
3.4. Welles, Resnais a plochy minulosti .....	40
Závěr .....	49
Seznam použité literatury .....	51
Abstrakt.....	53

## Úvod

Takzvané postmoderní filozofii se často vytýká její různorodost, neuchopitelnost, nesrozumitelnost, absence jakéhokoliv obecně platného systému či metody. Najdeme jistě spoustu rysů, které jsou společné jednotlivým myslitelům, ať už je to skeptický postoj k dosavadní tradici a její zrelativizování, kritika osvícenského pojetí nadřazeného lidského rozumu, nebo rezignace na metafyzické otázky po bytí, na úkor otázek po dění, proměně, diferenci nebo události. Co je společné většině myslitelů druhé poloviny 20. století je jejich fascinace uměním (zejména moderním), ve kterém začali hledat oporu svých filozofických systémů a začali mu přikládat větší hodnotu než dříve. Jejich práce se tak často mohou vypořádávat například s Kandinskyho obrazem, Mallarmého básní, Joyceovým románem, Schoenbergovým smyčcovým kvartetem, ale v neposlední řadě třeba i Ejzenštajnovým filmem. Ve své době bylo například naprosto běžné, aby kurátorem pařížské výstavy výtvarného umění byl sám Lytoard nebo Derrida. Je to právě onen apel na otevřenost řádu, kterým se vyznačuje filozofie poslední doby, kdy se filozofie otevírá nejen dialogu s uměním, ale i s vědou ve všech jejích možných podobách, a uvědomuje si nezbytnost tohoto interdisciplinárního přesahu. Nejedná se ani o přehnaný kritický postoj k vědě, který může být zřejmý u některých fenomenologů, ale ani se nejedná o radikální přijetí vědy jako jediného možného poznání, jak tvrdí pozitivisté. Filozofie, umění i věda jsou si nyní rovny, jsou nejen rozlišnými cestami k reflektování skutečnosti, ale jsou také akty tvořivými.

Právě takto vnímá vztah a úlohu filozofie, umění i vědy Gilles Deleuze, jako tři rozdílné plány imanence. Jeho různorodé filozofické dílo je protknuto dialogem s romány, obrazy, hudbou a filmem. Stejně tak dává důraz na onu nezbytnou kreativitu, která musí být přítomna i ve filozofii. Deleuze tak během svého života tvoří svůj originální projekt takzvaného transcendentálního empirismu, k němuž směřuje mnoha cestami. Deleuzovi je často vyčítána jeho nesystematičnost a chaotičnost, někdy si snad i dokonce protiřečí, někdy během pár stránek zboří to, co na mnoha stránkách budoval, ale to je v pořádku, protože vše se děje v rámci jednoho filozofického programu Deleuzovi vlastního, jemu patřícímu. Je to jeho hřiště i hra, v jejímž průběhu si vymezuje právo na změnu pravidel.

Tato diplomová práce si nechce dát za úkol vybudovat vlastní odvážnou reinterpretaci Deleuzova díla, spíše v něm pátrá po nějakém ucelenějším, stabilnějším tématu, kterým je protknuto. Je nutno ukázat, že dílo tohoto proslulého filozofa je přece jen něčím ohraničeno nebo motivováno. Práce se tedy snaží přehledně a snad jednodušeji jen

předložit Deleuzovy myšlenky ohledně daného tématu, jímž je v tomto případě čas. Na čem Deleuzova filozofie stojí, a co v ní je od začátku do konce přítomno, je učení Henriho Bergsona, jenž sebou nutně nese téma prostoru a času.

Právě Bergsonovi je věnována první kapitola, což je nezbytné k tomu, aby se vůbec mohlo pokračovat dál. Je třeba vyložit pojem trvání chápaného jako multiplicity diferencí, stejně tak princip a vztah aktuálního a virtuálního, a také se vyjádřit k Bergsonovým postřehům k paměti, které se promítnou do druhé kapitoly, jejímž tématem je Marcel Proust a jeho *Hledání ztraceného času*. Tato práce sice nese název *Deleuzovo pojetí času prostřednictvím umění*, ale je nutné uvést na pravou míru, že se zabývá takovou podobou umění, ve které je role času klíčová, a tím je tedy román, zde reprezentovaný Proustem, a film, jemuž Deleuze věnoval rozsáhlou studii. Třetím by jistě mohla být i hudba, které se jistě věnuje nejen společně s Guattarim, ale takové ambice tato práce nemá.

# 1. Bergsonovo pojetí času a Deleuzova interpretace

Gilles Deleuze během šedesátých let napsal mimo své originální texty jako *Diference a opakování* a *Logika smyslu*, ve kterých rozvíjí svou filozofii dění na úkor tradiční filozofie bytí, spoustu monografií o myslitelích (Hume, Nietzsche, Kant) ale i o spisovatelích (Proust, později Kafka s Guattarim). Nikdo na něj však společně s Baruchem Spinozou (teorie imanence) neměl takový celoživotní vliv jako Henri Bergson, francouzský filozof, jenž se se svojí filozofií na začátku dvacátého století vymyká dosavadní tradici (i když Deleuze jasně vidí základ jeho filozofie v britském empirismu) a nevídaným způsobem se s ní obrací ke světu a životu, odhaluje nám evoluční a procesuální povahu reality, kterou vidí právě jako tvořivý vývoj, a s ní i kvalitativní pojetí času s vědomím jako trváním (fr. *durée*). Bergson dosavadní tradici vyčítá, že se snažila všechny kvalitativní problémy pohodlně zredukovat na problémy kvantitativní, a právě v případě času přehlíží rozdíly mezi časem žitým a prožívaným. Tradice vsadila na čas sukcesivní, fyzikální, nerozlučně spjatý s pohybem, stejnorodý a stejnoměrný, je pro ní pouze odvozený, ale nikoliv skutečný. Ze své vlastní vědomé zkušenosti však víme, že různé události a s nimi po sobě následující stavy vědomí, se zásadně kvalitativně liší.<sup>1</sup>

Toto pojetí času, s nímž se nadále pojí i problém paměti, nesmírně ovlivnilo moderní literaturu, která si právě čas bere za téma, ať už mluvíme o Kafkovi, Mannovi, nebo právě Proustovi, jemuž je věnována následující kapitola. A vlastně nejen literaturu, ale i výtvarné umění, o kterém by se dalo říct, že je statické a kde není pohybu, tam podle tradiční představy není času. Vezměme si například rozteklé hodiny slavného španělského malíře a jednoho z největších jmen surrealistického hnutí Salvadora Dalího. Tekoucí hodiny nevyjadřují jen bergsonovskou „fluidnost“ času, ale jsou i přímým útokem na mechanický čas, který hodiny na obraze znázorňují. Čas je v období modernismu velkým tématem. Ač může být Bergsonova představa původní jiskrou, každý z umělců, ale i intelektuálů či vědců vytváří svou vlastní koncepci lišící se od druhých. Společné je jim však jedno, a to že relativizují, rozštěpují, ohýbají, natahují i zastavují lidský čas. Radikálně proměnili vnímání času jako takového. Objektivní, změřitelný, veřejný čas nahradili osobním časem pluralitním a relativizovaným. Nenarušitelně plynoucí a neustále se proměňující čas nahradil newtonovskou představu času atomizovaného.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009, s. 50

<sup>2</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha: Argo, 2017, s. 25



Bergson se ještě k tomu těšil obrovské popularitě již za svého života. Chodit v Paříži na jeho přednášky by se dalo označit až za dobovou módu. Navštěvoval je například slavný britský modernistický básník T.S. Eliot. Marcel Proust pak i „profesora Bergsona“ zmiňuje v historice o akademickém sporu, kterou vypráví na večírku norský filozof ve IV. svazku *Hledání ztraceného času*.<sup>3</sup>

## 1.1. Dvě multiplicity

Ale zpět k filozofii – co je tedy tím bergsonovským trváním? Zjednodušeně řečeno je vědomím s pamětí, které trvá v neustálém procesu. Čím by bylo vědomí bez schopnosti paměti? Právě paměť je to, co nám garantuje schopnost orientovat se ve světě a chápat souvislost žitého času, a s ním i souvislost světa, nejen jako soubor realit, ale i navzájem uspořádaných významových souvislostí. Jedná se o určitý přechod, změnu, stávání, které trvá. Trvání není pouze žitou zkušeností, ale zároveň je její podmínkou, tudíž je zkušeností rozšířenou, ne-li překročenou. Je kontinuální, ale i heterogenní. *„Zkušenost totiž vždy předkládá směs prostoru a trvání. Čisté trvání před nás staví určitou čistou vnitřní posloupnost bez exteriority, a prostor zase určitou exterioritu bez posloupnosti (pamatování se na minulost, vzpomínka na to, co se stalo v prostoru, by vlastně již implikovalo ducha, jenž trvá).“*<sup>4</sup> Mezi prostorem a trváním vzniká jakási směs, do které prostor zavádí formu svých vnějších distinkcí a homogenní a diskontinuitní prvky, zatímco trvání přispívá svou vnitřní, heterogenní a kontinuální sukcesí. Rozdělení této směsi nám představuje dva typy „multiplicity“ (nejde však o nějaké banální rozlišování „mnohosti“ a „jednoho“ jako klasických filozofických pojmů). Jednu reprezentovanou prostorem, tedy mnohost exteriority, řádu kvantitativní diference, difference ve stupni, diskontinuitní a aktuální multiplicita. Druhá se představuje v čistém trvání, je to multiplicita posloupnosti, uspořádání, heterogenity, kvalitativního rozlišování, difference v povaze, je virtuální a kontinuální, mnohost neredukovatelná na pouhé číslo.<sup>5</sup> Zde už se dostáváme k Deleuzovu složitému pojmovému aparátu, do kterého je nezbytné proniknout v případě, že se jím chceme zabývat, jelikož, jak shrnuje v své pozdní práci s Guattarim, filozofie je hlavně procesem tvořivým a kritickým, nikoliv reflexivním. Filozof musí tvořit pojmy nové, které nejsou jen produkty sebereflektujícího descartovského „já“, ale jsou událostí poskytující

<sup>3</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času IV*. Praha: Rybka, 2012, s. 389

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 39

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 40-41

nové imanentní roviny a otvírající nám nová teritoria.<sup>6</sup> Původ tohoto problému dvou multiplicít Deleuze přisuzuje německému matematikovi Reimannovi (označuje jej za geniálního), který vidí věci jako multiplicity definované v závislosti na svých rozměrech nebo nezávislých proměnných a rozlišuje multiplicity na diskrétní a kontinuální. Bergsonovými slovy jsou dvě multiplicity takové: první mnohost se týká materiálních objektů, které tvoří číslo samozřejmě, druhý je mnohostí faktů vědomí, která nemá schopnost nabýt aspektu čísla, pouze za pomoci jakési symbolické představy, ve které však musí nutně figurovat prostor. Abstraktní počíteč o sobě tvoří čistou kvalitu, jelikož jí ale nahlížím s pomocnou kategorií prostoru, stává se v nepřesném smyslu kvantitou, kterou však bergsonovským slovníkem nazveme intenzitou. Je-li tedy řeč o čase, přemýšlíme o něm v rámci homogenního prostředí, kde fakta vědomí řadí vedle sebe, a tak se jim daří tvořit konkrétní mnohost. Je toto však ono čisté trvání? Nikoliv, jelikož čas chápáný ve smyslu prostředí, v němž se děje sčítání a rozlišování, není ničím jiným než pouhým prostorem samým. To by tedy vlastně představovalo Deleuzův první typ multiplicity.<sup>7</sup> Druhým, tedy trváním zcela čistým je dle Bergsona „*forma, která nabývá sled našich stavů vědomí, když se naše Já nechá žít, když se zdržuje toho, aby odlučovalo stav přítomný od stavů minulých. Nepotřebuje k tomu absorbovati se zcela a úplně v procházejícím počítku nebo ideji, neboť by díky tomu přestalo trvati. Nepotřebuje ani zapomenouti předchozí stavy. Stačí, aby při připomínání těchto stavů nekladlo je vedle aktuálního stavu jako bod vedle jiného bodu, nýbrž je s ním organisovalo, jak se děje, když vzpomínáme na tóny nějaké melodie, splývající, abychom tak řekli, dohromady.*“<sup>8</sup> Asi jako když se v románu *K majáku* Virginie Woolfové v druhé části melancholická postava Lily maluje na pobřeží obraz a v závislosti na aktuálním prožívaném okamžiku se jí vybavuje velice konkrétní den před deseti lety se vzpomínkou na zemřelou paní Ramsayovou. Vjem a vzpomínka jsou zde téměř nerozdělitelné. Kde je hranice toho, kdy je teď a kdy je tehdy? V textu se obě dvě scény prolínají téměř nepozorovaně a zcela přirozeně za doprovodu zvýrazněného motivu vln rozlévajících se jedna přes druhou na písčném pobřeží.<sup>9</sup> Ale to je jen jeden příklad z mnoha, snad jen jiná podoba onoho slavného proustovského momentu a mimovolné paměti.

---

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Co je filosofie?*. Praha: Oikoymenh, 2001. Oikúmené (OIKOYMENH).

<sup>7</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Reed. vyd. z r. 1947. Praha: Filosofía, 1994, s. 55-57

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 61

<sup>9</sup> WOOLF, Virginia. *K majáku*. Praha: Odeon, 2018, s. 214-234

## 1.2. Kvalitativní diference

Bergsonova filozofie je plná dualismů, ale ten klíčový, který potom všechny další implikuje, je právě prostor a trvání. Povahovou diferencí, kterou, zda-li chceme nastolit správný problém, nenalezneme mezi prostorem a trváním, ale pouze na jedné straně, a to v trvání. Hledáme ji právě tam, protože míří k tomu, aby se stalo nositelem všech diferencí v povaze, má totiž schopnost vytvářet kvalitativní variace sebe sama. Prostor se vždy prezentuje diferencí stupňovou neboli kvantitativní. Když tedy vyhodnotíme svět s jeho proporcemi a hodnotami, v rámci prostoru se věc od ostatních, ale i od sebe samé, liší ve stupni (tedy jestli je menší, větší, dál, blíž apod.), ale v rámci trvání se věc od ostatních včetně sebe liší povahou. Deleuze uvádí známý příklad s kostkou cukru, která má jistě své prostorové proporce, ale má hlavně své trvání, rytmus trvání, způsob jakým je v čase, kdy klíčovým moment je právě, když se kostka začne rozpouštět a neodkazuje pouze na diferencí vůči ostatním věcem ale k vnitřní diferencí v sobě samotné. Právě tuto jinakost, která je podstatou, můžeme uchopit, pokud ji nahlížíme jako trvání.<sup>10</sup> Bergsonův pojem intuice, který on sám prezentuje jako jednoduchý akt, pak Deleuze napříč svou prací pojímá hlavně jako metodu. Trvání může intuici soudit, to Bergson zdůrazňuje, ale pokud je si intuice sebe sama vědoma jako metody, pouze ona má potenci hledat ve věcech trvání, dovolávat se mu, vyžadovat ho, poněvadž trvání vděčí za vše, čím sama jest.<sup>11</sup> Jednoduchost ovšem nevyklučuje konkrétní kvalitativní a virtuální multiplicitu, jak bylo demonstrováno výše. Intuice není samotným trváním, ale pohybem, jenž nám umožní uvědomit si existenci jiných trvání v rámci trvání nás samých. Bez metody intuice by trvání bylo pouhou psychologickou empirií. Takhle je schopno nastolovat správné problémy a určovat opravdové diference, tedy diference v povaze. Intuice tak implikuje pluralitu hledisek a jejich vzájemnou neredukovatelnost. Zároveň je podle Deleuze špatná interpretace pojmu intuice pramenem nesprávného přístupu k celé Bergsonově filozofii. Bergson sám si byl vědom toho, nakolik je termín zavádějící, jelikož v našich představách je intuice spíš jakýmsi protipólem k metodě, v němž jednáme náhle, neočekávaně, ale i nechtěně. Intuice je v běžném myšlení nejasné a nepřesné pochopení reality, které se později může ukázat jako to správné. Deleuze proto svůj text *Bergsonismus* začíná uvedením termínu intuice na správnou míru. Josef Fulka ve svém článku *Bergson a problém paměti* srovnává tuto Deleuzeovu intenci s prací českého filozofa Milíče Čapka,

---

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 31

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné eseje*. Praha: Herrmann, 2010, s. 22

který k pojmu intuice přistupuje stejně, avšak o tři dekády dřív než sám Deleuze.<sup>12</sup> „Bergsonova intuice neznámá prosté odevzdání se naší vnitřní skutečnosti, citové a instinktivní. Znamená naopak myšlenkové úsilí, překonati sklony naší obraznosti, která, utvářena vnějším světem, je navyklá na chápání prostorové a visuální, a tím zkresluje i naše představu vnitřního dění“<sup>13</sup>

### 1.3. Subjektivno, neboli trvání, neboli virtualita

Přes rozdělení multiplicít se Bergson v *Bezprostředních datech vědomí* dostává k rozdělení subjektivna a objektivna. Subjektivním lze nazvat to, co je pro nás známé, objektivním je pak to, co je nám známé tak, že za ideu, kterou aktuálně máme, by bylo možno dosadit stále rostoucí množství nových dojmů.<sup>14</sup> Objektivno nemá žádnou virtualitu a potenci, může být pouze aktuální, hmota postrádá virtualitu, skrytou sílu, je něco jako obraz, nemůže v ní být něco jiného vlastníci jinou podstatu, hmota celá je v tom, čím se nám nabízí. Objektivnem je tedy to, co se dá dělit, res extensa, ale je hlavně tím, co po aktu dělení neztratí nic ze své povahy, asi jako do nekonečna dělitelné číslo. „*Ve skutečnosti existuje způsob, a to jeden jediný, jak materialismus vyvrátit: brát hmotu beze zbytku takovou, jakou se jeví. Tím bychom ji zbavili všech virtualit a skrytých sil a fenomény ducha by získaly status nezávislé reality.*“<sup>15</sup> Na druhou stranu, co se týče subjektivna, tak Bergson pro zjednodušení často trvání prezentuje jako nedělitelné a brát to za danou věc by podle Deleuze bylo velkou chybou, ostatně nazýváme jej multiplicitou. V rámci dělení však mění svou povahu, a to je ten klíčový rozdíl. Subjektivno neboli trvání je virtuální. Je něčím, co se aktualizuje v procesu aktualizování, prostřednictvím diferenciací vytváří vlastním pohybem náležitý počet diferencí povahových. Na rozdíl od objektivní aktuální reality, kde existují jen difference stupňové, se zde vnořujeme do čistě časové, nikoliv už prostorové, dimenze. Takové multiplicité nutně náležejí tři vlastnosti: kontinuita, heterogenita a jednoduchost.<sup>16</sup>

Důležitým rysem celé Bergsonovy filozofie je myslet ony povahové difference bez závislosti na jakékoliv formě negace, jak jsme ostatně zvyklí. Je nutno vyhnout se nahrazování diferencí degradacemi a protikladnostmi. Negace využívá vždy příliš

---

<sup>12</sup> FULKA, Josef. *Bergson a problém paměti*. In: ČAPEK, Jakub, ed. *Filozofie Henri Bergsona: základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 15

<sup>13</sup> ČAPEK, Milíč. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939, s. 12

<sup>14</sup> BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Reed. vyd. z r. 1947. Praha: Filosofía, 1994, s. 53

<sup>15</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 53

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 46-47

abstraktní pojmy, a proto se Deleuze pouští do kritiky hegeliánské dialektiky, kde nekonečný řetězec triád, tezí, antitezí a syntéz je možný jen na základě nepřesnosti, ve které jde jen o napětí nekonkrétních pojmů. Na začátku bergsonovské monografie se věnuje této problematice, kdy negací bytí by bylo nějaké ne-bytí. Ale je správné takhle uvažovat, když pojem ne-bytí obsahuje význam původního bytí a zároveň představu jeho negace? Zároveň pojem, který má být čistou negací původního pojmu, je najednou obsáhlejší než ten původní. To je dle Bergsona příklad špatně kladeného problému, protože Bergsonova filozofie je filozofií přesnosti.

#### 1.4. Trvání a paměť

Zpět však k výkladu pojmu trvání, který je klíčový pro téma této práce. Asi se můžeme shodnout, že z dosavadního výkladu je trvání bytostně pamětí. Je však i vědomím a svobodou, ale jen díky tomu, že jest primárně pamětí. Bergson sám tento jev popisuje dvěma způsoby, a to jako uchování a shromažďování minulosti v přítomnosti. Buď v sobě přítomnost zahrnuje nepřetržitě zvětšující se obraz minulosti nebo spíše ústavičnou změnou své kvality svědčí o stále těžším nákladu, který za sebou táhneme celý svůj život, jak jej žijeme. Anebo se jedná o paměť ve dvou formách jako vzpomínková příkrývka bezprostředního vnímání a jako smršťovatel multiplicity okamžiku. „*Mohu-li si dovolit přirovnání, je to jakési odvíjení svitku, neboť není živé bytosti, která by necítila, že se postupně blíží ke konci své role. A žít znamená stárnout. Je to však zároveň i kontinuální navíjení, jako se navíjí nit do klubka. Vždyť naše minulost nás následuje, neustále se zvětšuje o přítomnost, již sbírá po cestě. A vědomí znamená paměť*“<sup>17</sup>

To, čím se trvání liší od jakési diskontinuitní série okamžiků, je, že na jedné straně následující okamžik v sobě na rozdíl od předchozího vždy obsahuje i vzpomínku, kterou mu předchozí zanechal a na straně druhé se oba momenty stlačují do jednoho, jelikož ve chvíli, kdy druhý vyvstává, ten první ještě nezmizel. Máme tady zase dualismus i v trvání, které si představujeme jako paměť. Jedná se o paměť-vzpomínku a paměť-kontrakci. Proč toto rozdělení? Deleuze jako jeho důvod udává pohyb, v jehož rámci se přítomnost rozděluje na dva směry. Jeden směrem do minulosti (orientovaný a rozšířený) a druhý směr míří do budoucnosti (stlačený, stlačující se).<sup>18</sup>

Deleuze poukazuje, že problém paměti je nejméně pochopený aspekt Bergsonovy filozofie. Pokládá si otázku, kde se uchovávají vzpomínky na minulost, a dospívá k tomu,

---

<sup>17</sup> BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 278

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 57-58

že vzpomínka se uchovává sama v sobě, nikoliv v nějaké zásobně vzpomínek v našem mozku. Minulost tedy přežívá v sobě a to je pro nás těžce pochopitelné vzhledem k tomu, že minulost už vlastně není, přestala být. Ale ona ani přítomnost není, je to čisté stávání mimo sebe. Přítomnost tedy není, ale působí. O minulosti pak Delueze píše jako o neužitečné, o minulosti, jenž přestala působit. Ale právě v tomto neaktivním, nepohnutém stavu jest v plném slova smyslu. Splývá s bytím o sobě. Nemůžeme o ní říct, že byla, protože ona jest sama v sobě. Běžné pojetí časového schématu se tedy obrátí a o nestále přítomnosti můžeme říct, že už byla, zatímco minulost jest, věčně a odjakživa. To je povahová diference mezi minulostí a přítomností. Bergsonova „čistá vzpomínka“ postrádá jakoukoliv psychologickou existenci, proto o ní mluví jako o virtuální, neaktivní a nevědomé. Slova nevědomí se zde neužívá k označení nějaké psychologické reality mimo vědomí pod vlivem freudovského učení, ale k označení nepsychologické reality – bytí, jak je o sobě. Protože pouze přítomnost je otázkou psychologickou, nýbrž minulost s „čistou vzpomínkou“ je otázkou ontologickou.<sup>19</sup> *Vzpomínka „hlubokými kořeny však stále zůstává připoutaná k minulosti, a kdyby ve svém završení nepociťovala svou původní virtualitu, kdyby nebyla kromě přítomného stavu současně něčím, co tuto přítomnost přetíná, nemohli bychom ji nikdy považovat za vzpomínku“.*<sup>20</sup> Vzpomínání počítá s představou jakési obecné minulosti, jež není specifickou individuální minulostí nějaké přítomnosti, ale věčnou minulostí, ontologickým živlem. Bergson to popisuje jako skok do ontologie. Až potom, co je skok učiněn, nabyde vzpomínka psychologické existence, kdy se aktualizuje z virtuálního stavu. Ponořením se pro ni do neměnného bytí ji postupně „ztělesňujeme“ teď a tady. Tato myšlenka skoku je velice zvláštní a k celému konceptu Bergsona, jako filozofa přesnosti a kontinuity, se příliš nehodí.

Vzpomínka nikdy nevzniká až po vjemu, ale současně s ním, jinak je to téměř nemyslitelné. Jak by vůbec nějaká přítomnost uplynula, kdyby nebyla minulá a přítomná zároveň. *„Minulost je „současníci“ již byla. Kdyby minulost musela čekat, až již nebude, kdyby nebyla minulostí, „minulost obecně“, hned a nyní, nikdy by se nemohla stát tím, čím je, nikdy by nebyla touto minulostí.“*<sup>21</sup> Minulost a přítomnost není správné vnímat jako dva po sobě následující oddělené momenty, ale jako nutné koexistenty. Neuchopitelná přítomnost přestává být, pomíjí a stává se okamžitě minulostí, kterou bude navždy, ale díky neustálému zanikání přítomnosti v ní samé. Minulost tedy není následkem přítomností, ale spíš je její základní podmínkou, bez které by přítomnost ani nebyla možná.

---

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 63

<sup>20</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 101

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 67

Deleuze pak zde vidí jasnou podobu s Platónovou teorií rozpomínání, která je rozváděna v dialogu *Menón*.<sup>22</sup> Platonovo rozpomínání lze chápat také jako ontologickou paměť, která obsahuje určité bytí minulostí i „bytí-o-sobě“, a je schopna posloužit jako základ pro odvíjení času. Stejně tak, jako je patrná inspirace Bergsona Platónem, je zde už velice čitelný vliv Bergsonovy filozofie na dílo Marcela Prousta.

Ovšem není možné se vyhnout, a jistě to už muselo být dosud patrné, srovnání pojetí času jako kontinuální posloupnosti v *Bezprostředních datech vědomí* a času jako koexistenci, která nám opět nabízí spíše představu prostoru, v *Hmotě a paměti*. Podle Deleuze je trvání skutečnou posloupností, ale jen protože na hlubší úrovni je zároveň virtuální koexistencí, s níž je třeba do trvání zavést i opakování ve smyslu „psychickém“, které je zcela jiné než opakování hmoty. Jedná se o opakování celých „rovin“ času, nikoliv o opakování heterogenních prvků na jedné a té samé rovině. Tedy opakování virtuální, nikoliv aktuální. Celá naše minulost se pak odehrává, obnovuje a opakuje současně na všech úrovních, jež vztyčuje.<sup>23</sup> „Podstatou obecné myšlenky je neustále oscilovat mezi sférou činnosti a sférou čisté paměti.“<sup>24</sup> Deleuze na základě tohoto posledního tvrzení ustavuje v rámci problematiky času a paměti v bergsonismu čtyři paradoxy. Za prvé je to paradox skoku, jenž je nutným aktem, jímž se noříme do ontologického žvlu minulosti. Za druhé se jedná paradox bytí, v němž jde o stanovení povahových diferencí mezi přítomností a minulostí. Za třetí jde o paradox současnosti: minulost nenásleduje po přítomnosti, již byla, ale koexistuje s ní. Za čtvrté pak paradox psychického opakování, v němž cokoliv, co koexistuje s každou přítomností, je celou minulostí, v úplnosti, ale na různých úrovních.<sup>25</sup>

Jak však čistá vzpomínka nabyde psychologické existence? Neboli jak se bude virtuálně aktualizovat? Musíme se opět vrátit k onomu skoku. Skok nás dostane nejen do oblasti minulosti obecně, ale dostane nás do konkrétní úrovně, kterou rozpomínání vybírá na základě domnělých aktuálních potřeb. I když každá úroveň obsahuje celek naší minulosti, v každé z nich je celková minulost stlačena do jiné podoby. V paměti existují i „vyznačené body“, jak praví Bergson, které jsou proměnlivé od jedné úrovně k druhé. Skok jako takový ani nemusí být dobře nasměrovaný a dostaneme se o úroveň jinam a nevyhledáme oné jisté dominanty, které jsme čekali, že nalezneme. Úroveň je příliš stlačená, úzká nebo naopak velice rozlehlá a není možno se v ní orientovat. Přivolání

---

<sup>22</sup> PLATÓN. *Platónovy spisy: Svazek III*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 353 a dále

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 69

<sup>24</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 121

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 70

vzpomínky z těchto sfér je onen skok, jímž se dostávám do virtuálna, kde však vzpomínka virtuální i zůstává. Nesmíme si totiž plést přivolávání vzpomínky a pouhé připomenutí obrazu neboli běžnou všední evokaci. To už jsou totiž aktualizované virtuální čisté vzpomínky, které už prošly aktem ztělesnění. Aktualizace má několik stupňů, které Bergson popisuje v *Hmotě a paměti*, a je to právě ona, kdo ustanovuje psychologické vědomí.<sup>26</sup> Dle Deleuze je to bergsonovský převrat, kdy nejde od přítomnosti k minulosti, od vnímání ke vzpomínce, ale naopak. Není však původní odrazový bod onoho skoku právě v přítomnosti? A pokud ne, kde by byl? Z textu to není zcela zřejmé.

### 1.5. Aktualizace virtuální vzpomínky

Aktualizace virtuální vzpomínky se tedy děje dvojitým způsobem: kontrakce-translace (což jsou stejné pojmy, které Bergson používá v rámci stlačování a rozpínání sfér a úrovní času, i s jistými podobnostmi by však neměly být akty totožné) a směřování-rotace. Když Bergson mluví o translaci, jde o pohyb z nutnosti v aktualizaci vzpomínky z určité úrovně. Kontrakce tedy v tomto případě nebyla ontologickou diferencí mezi dvěma virtuálními sférami, ale pohyb, jímž se myšlenka aktualizuje do psychologické podoby. Současně s ní vyvstává i celá úroveň, z níž daná myšlenka pochází. Bergson znázorňuje graficky přítomnost a hloubku minulosti na příkladu kužele, kdy přítomnost je samozřejmě vrcholem<sup>27</sup> (odtud pojmy stlačenost atd.). Deleuze však považuje za chybné minit to, že by vzpomínka nalezená v širších úrovních kuželu musela v procesu aktualizace nutně projít úrovněmi, které stojí mezi touto její úrovní a přítomností. Každá vzpomínka by tak ztratila svou individualitu. Prochází přes „úroveň vědomí“, což je zas další bergsonovský pojem, který se nesmí zaměňovat s úrovněmi minulosti, o kterých byla dosud řeč. Úrovně vědomí jsou psychologickou kontrakcí, kterou musí skutečně vzpomínka urazit, aby se stala aktuálním obrazem, zatímco ontologická kontrakce označuje všechny úrovně minulosti, stlačené i uvolněné, virtuálně koexistující. S pohybem jako rotací je to ovšem komplikovanější, protože ho sám Bergson v textu *Hmoty a paměti* nerozvíjí. Jde zde o představu stádia aktualizace, kdy je celá úroveň minulosti stlačena v jakési nedělitelné reprezentaci, nemůže již být čistou vzpomínkou, ale zatím není aktuálním obrazem. V tomto dění jsou právě aktualizující se vzpomínky ve vztahu vzájemného pronikání, rozvíjení do zřetelných kontur a konečně vnějších oddělitelných obrazů odpovídajících konkrétní vzpomínce. Už jsou však za stadiem nedělitelnosti, a naopak se vše děje, dělí,

---

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 71

<sup>27</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 121



rozvíjí, expanduje. Dostává se už tak blízko k přítomnosti, že v rámci kruhového vztahu s ní obraz-vzpomínka odkazuje na obraz-vjem a obráceně. Společným rámcem těchto dvou typů obrazů je pak pohyb. Poslední momenty aktualizace se nacházejí ve vztahu obrazu k pohybu.<sup>28</sup>

K translaci a rotaci tak přibývají další dva aspekty aktualizace, který je za prvé dynamický pohyb, tedy konkrétní postoj, poloha těla nutná k vyváženosti obou původních určení. Za druhé pohyb mechanický, jenž je hybným schématem reprezentujícím poslední stadium aktuality. Bergson to nazývá „pozorností k životu“, která je přizpůsobením minulosti vzhledem k přítomnosti a také jejím využitím. Nejprve dochází k zajištění bodu setkání minulosti a přítomnosti, kdy se minulost přenáší k přítomnosti právě s touto intencí. Následuje moment transpozice, převedení, expanze minulosti do přítomnosti. Dále pak dynamický postoj zajišťuje soulad dvou předchozích momentů a dovádí je do konce. Mechanický pohyb ve výsledku zajišťuje vlastní užitečnost celku a jeho převedení do přítomnosti. V tu chvíli aktualizující se vzpomínka má tendenci se aktualizovat v nějakém obraze, který je sám současný s přítomností, protože čistá vzpomínka je současná s přítomností, již sama byla. Taková vzpomínka by však pouze zdvojovala obraz-vjem a tím pádem by byla neúčinná. Proto se vzpomínka musí aktualizovat ne ve vztahu ke své vlastní přítomnosti, s níž je vlastně současná, nýbrž ve vztahu k přítomnosti nové, k níž už může být minulou. Tuto podmínku, která je tedy pátým aspektem aktualizace, však naplňuje sama povaha přítomnosti, která nepřestává plynout, postupovat a prohlubovat se.

Pokusili jsme se zde jen stručně na pár stranách načrtnout Bergsonovu představu času, která byla velkou inspirací pro všechny obory vědy, filozofie i umění. Deleuze s Bergsonovou filozofií pracuje celý svůj život. Tato kapitola vycházela hlavně z jeho rané publikace z roku 1966. Deleuze tak činí i tento exkurz k filozofovi předcházejícího jeho samého o dekády, aby poskytl klíč k filozofii vlastní. Na konci šedesátých let totiž mají vyjít jeho stěžejní díla, která napsal sám před spoluprací s Felixem Guattarim. V závěru této diplomové práce pak můžeme nahlédnout, jak se Deleuze vypořádává s uměleckým médiem filmu právě pomocí Bergsonovy filozofie v osmdesátých letech. Nepředbíháme však a zůstaňme zatím tam, kde byl Bergsonův vliv zcela zjevný ještě za jeho života, tedy u literatury.

---

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006, s. 76

## 2. Čas a paměť v díle Marcela Prousta

„Dlouho jsem chodil brzy spát.“<sup>29</sup> První věta románu, začátek rozsáhlého díla *Hledání ztraceného času* francouzského spisovatele Marcela Prousta, které vznikalo v letech 1908 až 1922, kdy autor zemřel a stačil provést redakci jen prvních čtyř svazků ze sedmi. Dílo do té doby nevidané je příkladem toho, co dnes chápeme jako moderní román. Dílo tak komplexní a neuchopitelné, náročné a tedy otevřeno nespočtu interpretacím. „*Hledání ztraceného času Marcela Prousta je výsledkem nezkonstruovatelné syntézy, v níž se ponor mystika, umění prozaika, zápal satirika, moudrost učence a zaujatost monomaniaka spájí v autobiografické dílo. Právem bylo řečeno, že všechna velká literární díla zakládají, nebo ruší literární druh, zkrátka jsou zvláštními případy. Proustovo dílo je však jedno z nejméně uchopitelných.*“<sup>30</sup> Dílo, které dlouho po autorově smrti stále žije vlastním životem, jelikož nedá spát intelektuálům po celém světě a všichni mají potřebu na něj reagovat či se s ním nějak vypořádat, zejména pak samozřejmě v prostředí pro dílo domácí, kde najdeme zmínky o Proustovi snad u všech velkých myslitelů. Jsou to například Jean-Francoise Lyotard, Emmanuel Lévinas, Jean-Paul Sartre, Paul Ricoeur, Roland Barthes a v neposlední řadě samozřejmě Gilles Deleuze, jehož kniha *Proust a znaky* z roku 1964 je dnes nepochybně kanonickým dílem francouzského poststrukturalismu.

### 2.1. Hledání ztraceného času jako francouzská intelektuální událost

Marcela Prousta dnes oprávněně vidíme jako autora, který se zapsal do dějin jedním dílem, kterým dosáhl nesmrtelnosti, což bylo i předsevzetí, které si vzal za své. Proč však vzbuzuje tolik vzrušení u nespočtu filozofů, estetiků a teoretiků? Jde dozajista o jeho mnohovrstevnatost a nevyčerpatelnost, která nespočívá jen v enormním rozsahu, i když je třeba dílo přečíst celé, má-li vyplýnout jeho celkové sdělení. Dílo může být čteno opakovaně a stejně mu nikdy zcela neporozumíme. Podnětů jak k literárním zážitkům, tak k přemýšlení je nespočet, jelikož Proust není jen spisovatelem, ale také filozofem, estetikem a v neposlední řadě sociologem své doby. *Hledání ztraceného času* je příběhem života, který je líčen rafinovaným způsobem. Roland Barthes píše o vypravěčově životě jako o děravém nebo dokonce dezorientovaném. Způsob narace Proustova díla se totiž řídí

---

<sup>29</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času I*. Praha: Rybka, 2012, s. 6

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 237

svým zvláštním rytmem. Syžet románu nám předkládá jen velice málo z vypravěčova života, dochází ke skokům v čase o celé roky na pár stranách, zatímco jednomu okamžiku, na který zapůsobila mimovolná paměť, jsou věnovány desítky stran. Vždyť většina obsahu III. svazku *Svět Guermantových* je jen jediná večeře u vypravěčových sousedů. Francouzský naratolog Gérard Genette se snažil na dílo aplikovat přibližnou objektivní chronologii, kdy se drží hlavně období Dreyfusovy aféry a první světové války jako historických událostí. Například, kdy se v chronologickém času fabule odehrávají první stránky syžetu se slavnou výše citovanou větou? Tyto časové skoky je možno postřehnout jen v rámci jedné věty, ve které došlo k evokaci vzpomínky a propadu v čase o spousty let. Pak se nelze divit proslulým proustovským složitým souvětím, které se v jednom případě ve svazku IV. *Sodoma a Gomora* dostane až do rozsahu tří stran. Tento zvláštní rytmus vyprávění nás přivádí k tomu, čemu jsme se věnovali výše v předchozí kapitole. Mimovolná, nezáměrná vzpomínka totiž ruší naše představy o čase, které jsou ustáleny v našem vnímání jako jasné fyzikální veličiny. Představa času jako rovnoměrného plynutí padá a s ním i konvenční představa vzpomínání jakožto jakéhosi usilovného pátrání v naší minulosti. Nejednou se k těmto zážitkům Proust vrací a pro mnohé jsou tím nejzajímavějším v celém díle. K tajemným neuchopitelným okamžikům, které jsou pryč, než se nadějeme, ve vlastním smyslu nepřináší žádného nového poznání, ale přesto nás ten krátký okamžik změní. Kouzlo mimovolné vzpomínky oproti vědomému vzpomínání je právě v tom, že se jeví jako ve vlastním smyslu nemožná, ale přece je až naléhavě evidentní a nezpochybnitelná. Pomocí asociace na nějakém smyslovém vjemu se před námi vynoří bezprostředně a živě a právě minulý čas je v mimovolné vzpomínce přítomnější, než kdy snad byl jako současný a jsme tak schopni nazřít svou existenci, jež se rozprostírá v prostorech a časech, které nekonečně přesahují to, na co jsme schopni si záměrně vzpomenout. Proust doslova o těchto momentech mluví, jako o momentech nesmrtelnosti, jelikož během té krátké chvíle naprosto ztratíme představu omezeného času, je to chvíle čisté nečasovosti, kterou se Deleuze nebojí nazvat věčností.<sup>31</sup> „*A jestliže jen nějaký kdysi slyšený zvuk nebo nějaká kdysi vdechovaná vůně jsou náhle znovu slyšeny nebo vdechovány v přítomnosti i v minulosti zároveň, jestliže jsou takto reálné, aniž jsou něčím nynější, a ideální, aniž jsou přitom abstraktní, tu se rázem ta trvalá a obvykle skrytá esence věci uvolní, a naše pravé já, které se někdy zdálo být už dávno mrtvé, ale nebylo mrtvé úplně, procítá a ožívuje, jak do sebe vstřebává tu nebeskou potravu, které se mu dostává. Chvilka oproštěná od řádu času v nás znovu stvořila, abychom ji byli s to vnímat,*

---

<sup>31</sup> FULKA, Josef. *Doslov k českému vydání*. In: M. Proust: *Hledání ztraceného času*. Praha: Rybka 2012, str. 367-364

*i člověka oprostěného od řádu času. A je pochopitelné, že tento člověk se své radosti oddává s důvěrou, i když se nijak nezdá, že by pouhá chuť nějakého koláčku v sobě logicky obsahovala důvody této radosti, je pochopitelné, že slovo „smrt“ pro něho nemá žádný smysl, když je mimo čas, čeho by se mohl do budoucnosti obávat?“<sup>32</sup>*

Tato citace by mohla krásně manifestovat nepřesnou a obtížnou definici pojmu virtuality, se kterým zachází jak Bergson, tak po něm Deleuze, ale také je nutno podotknout, že právě v pojetí času a prostoru nacházíme rozpor mezi Bergsonem a Proustem, jelikož filozof na rozdíl od spisovatele radikálně odmítal směřování prostoru s časem. Proust je naopak prostorem až fascinován. Povaha prostoru v *Hledání* je ale stejně dvojnásobná jako povaha času, který se dá přehýbat přes sebe a minulost se rozvine do přítomnosti. Prostor je popisován jako nespojitý, diskontuitní, zakřivený.<sup>33</sup> Vezměme si například tuto pasáž ze *Stínu kvetoucích divoků*, kdy si vypravěč na hraně bdění a snění ve vlaku všimne východu slunce: „*Ožila, nebe znachovělo a já, s obličejem přitisknutým k oknu, jsem se snažil lépe vidět, poněvadž jsem tušil, že to souvisí s niterným životem přírody, ale vlak změnil směr, stočil se, ranní scénérii v rámu okna nahradila noční vesnice se střechami zalitými modravou měsíční září, (...), a já jsem byl nešťastný, že se mi ztratil můj pás růžového nebe, v jsem ho však spatřil znova, ale tentokrát červený, v protějším okně, z něhož se vytratil v další zastávce dráhy, takže jsem trávil čas přebíháním od jednoho okna k druhému, (...), abych tak dosáhl úhrnného pohledu a souvislého obrazu.“<sup>34</sup> Toto zacházení s prostorem a časem se taky pojí s fenoménem moderního umění, kdy na konci 19. století a na začátku 20. století, rozvíjející se záznamová média fotografie a filmu přebírají mimetickou úlohu umění tak, jak bylo dosud chápáno. Výtvarné umění i literatura, tedy hlavně román, se s tím musí nějak vypořádat prostřednictvím mnoha novátorských přístupů a stává se tak sám pro film nenapodobitelným, i když v budoucnosti po moderním románu filmaři opět sáhli jako po inspiraci a pokusili se jej zredukovat do filmové adaptace. Sám Bergson i Proust byli k filmu ve své době velice kritičtí.*

## **2.2. Proustovo dílo jako systém znaků**

Deleuze však zas tolik nezajímá téma času, ale svou práci pojímá sémioticky (nikoliv však v tradičním saussureovském smyslu), a Proustův svět vidí jako říši znaků a

---

<sup>32</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VII*. Praha: Rybka, 2012, s. 184

<sup>33</sup> FULKA, Josef. *Doslov k českému vydání*. In: M. Proust: *Hledání ztraceného času*. Praha: Rybka 2012, str. 374

<sup>34</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času II*. Praha: Rybka, 2012, s. 210

záměrně se vyhýbá všem interpretačním klišé a pozornou četbu Proustova díla využívá k demonstraci své vlastní filozofie, stejně jako v případě s Bergsonem. Nutno počítat i s tím, že Deleuze je velký provokatér a někdy se až prvoplánově snaží jít proti proudu, ale to zrovna není tento případ. Jeho interpretace Proustova románu je svěží a originální.

### 2.2.1. Čtyři znakové světy

Zkrátka v motivech paměti, vzpomínky v pasážích s piškotovým koláčkem či dlažební kostkou, Deleuze nevidí stěžejní jednotu díla, východisko nevidí v úsilí o vzpomínání a pátrání v paměti, jedná se zde totiž o „hledání samotné pravdy“. Paměť a vzpomínky jsou samozřejmě dílem protknuty a jsou důležité, ale celé *Hledání* je příběhem poznávání a stávání se spisovatelem. Rytmem celého díla je pohyb zklamání a odhalování. Proustovo myšlení vidí jako platonismus, kdy poznávat znamená rozpomínat se. Paměť je však jen prostředkem poznávání a cíle a principy jí přesahují. Horizont *Hledání* není v minulosti ale v budoucnosti. Poznávání se pak zcela jistě týká znaků a ty jsou objektem poznávání právě časového nikoliv nějakého abstraktního vědění. Poznávat znamená především sledovat objekty, jež vysílají znaky, které volají po interpretaci a dešifrování. Znaky nám pak představují jejich pluralitní světy, v nichž se postavy pohybují, každá z mnoha postav ten svět zosobňuje či je jeho součástí, třeba se pohybuje ve více oblastí najednou a jiné jsou mu zase nepřístupné. Znaky různých světů nejsou stejného druhu, ani se nám nedávají stejným způsobem. Sám vypravěč se pak pohybuje ve čtyřech různých světech: svět mondénní, svět lásky, svět dojmů a smyslových kvalit, svět umění. První svět znaků je falešný, ten druhý je lživý, třetí už je laskavější a jeví se sám o sobě, avšak stále jen v materiálním světě. Na konci četby díla tak čtenáři musí být jasné, že materiální smysl sám o sobě nestačí, ačkoli je podnětem. To, z čeho člověk zažívá onu radost, je totiž čistá esence. Není to ani obyčejná vzpomínka na Benátky potom, co vypravěč upadne na dlažbě připomínající mu ono italské město, i když je zcela jistě v Paříži teď a tady. Je to nazření čisté esence Benátek (Combray, Balbecu...) jako takových. Proto je zde jako čtvrtý znakový svět umění, který je tím nejvyšším světem znaků, jelikož tyto znaky jsou dematerializované a jsou čistou esencí vystupující skrze materii. Onen odhalený svět umění pak působí na všechny ostatní a transformuje je, zejména pak na svět smyslových kvalit, svět umění proniká vším, co v ostatních světech zatím zůstalo neodhaleno. Smyslové znaky totiž už odkazovaly k čisté esenci, která byla vtělena do jejich

materiálního smyslu.<sup>35</sup> Původ skutečného myšlení se totiž nerodí v rozumu, ale ve smyslovosti, avšak za podmínek že nepodléhá totalitě toho, co již ví, jakožto něčemu určitému, vžitému a pouze zdánlivě samozřejmému obrazu myšlení, který nás do budoucna nemá čím překvapit. Myšlení vstupuje do učení ve vztahu k znaku mimovolně a vždy v čase, protože jen v čase se nám nabízejí setkání a problémy. Myšlení je obráceno k tomu, co přichází z jiného než toho „známého světa“, což vyžaduje jiný způsob myšlení, ale naznačuje i jiný způsob života. Toto jiné hledisko je mi znak schopný dát jen za podmínek, že naleznu odpovídající způsob jeho uchopení a odpovím mu tak, abych vytvořil pojmy odpovídající danému problému, jenž znak reprezentuje. Tento komplikovaný afekt, kterému dává znak podnět, je pak podmínkou reálné zkušenosti. Deleuze dává různá jména tomu, co je ve znaku obsaženo, tomu co na nás působí, podle aspektů, které chce zrovna upřednostnit. V rané knize o Nietzscheovi je to „síla“, u Prousta je to „esence“, v *Logice smyslu* je to „smysl“, „problém“ a „Idea“ je to v *Diferenci a opakování*. V žádném případě se nejedná o synonyma, nýbrž o různé přístupy, různé cesty k tomu, co Deleuze nazývá transcendentálním empirismem, jenž si dává za úkol vysvětlit počátek „nového“ v myšlení.<sup>36</sup> Esence zjevující se v uměleckém díle je nejvyšší absolutní diference, která konstituuje bytí a dává nám jej pochopit. Jedině umění nám může dát to, o co marně usilujeme v běžném životě. Samozřejmě se nejedná o empirickou diferenci dvou objektů, taková diference je vždy jen vnější. Ale zde je řeč o vnitřní diferenci, o kvalitativní diferenci ve způsobu, jak se nám dává svět, diference, která by nám zůstala tajemstvím, nebýt umění, jenž je schopno ji nazřít.<sup>37</sup>

### 2.2.2. Plurální čas

Hledání pravdy vždy probíhá v čase. Ten je v Proustově díle plurální, tedy čas ztracený a čas znovu nalezený a oba dva mají své pravdy. Ztracený čas není jen časem pomíjivým, kterému podléháme my a svět kolem nás, ten jenž vše ničí a ztrácuje. Je ztraceným časem i v běžně chápaném slova smyslu, čas který ztrácíme prázdny chvílemi ve společnosti, či honbou za iluzí lásky, čas který nevěnujeme práci a výtvarné umělecké činnosti. Znovunalezený čas pak objevujeme v nitru času ztraceného a dává nám obraz

---

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 11-23

<sup>36</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Gilles Deleuze: filosofie ve jménu života*. In: DELEUZE, Gilles. *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013, s. 355

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 54

věčnosti, ale může být chápan i jako absolutní původní čas, tedy věčnost sama, která je k nazření v umění. Znaky se pak pohybují napříč těmito časovými liniemi.<sup>38</sup>

Existují znaky, které nás doslova nutí myslet na ztracený čas a jejich nositeli jsou zejména lidé, naši přátelé, které jsme dlouho neviděli. Čas se na nich stává viditelným a dokazuje se na nich jen prázdnota mondénních znaků. Mondénnost je vždy změnou a úpadkem. Mluvíme zde o závěrečném matiné<sup>39</sup>, kde vypravěč po dlouhé době potkává své staré známé a reflektuje změnu společnosti, kterou podstoupila po Dreyfusově aféře, po válce, a hlavně po působení samotného času. Změna tedy vůbec není pojímána jako bergsonovské trvání, ale jako odpadávání, degradace. To více než o znacích mondénních platí o znacích lásky, jejichž tragické působení a dopad je demonstrován hlavně na postavě barona de Charlus, ale i na Swanově lásce k Odette de Crécy, tak i k vypravěčově dětské lásce ke Gilbertě a té mladistvé k Albertině. *„Láska bez přestání chystá své zmizení, nepřestává napodobovat rozchod. S láskou je to stejné jako se smrtí. Stačí si představit, že jsme ještě dost živí na to, abychom viděli obličejů těch, kdo nás ztratili. A stejně si představujeme, že jsme ještě dost zamilovaní, abychom se těšili ze zármutku těch, které jsme přestali milovat.“*<sup>40</sup>

Čas ztracený navždy, nikoliv však čas znovunalezený, mohou představovat i znaky smyslové. Ne vždy znaky smyslové přináší neuchopitelné radostné chvíle mimovolné asociace, o nichž byla řeč výše. Ne pokaždé nám dají nazřít nesmrtelnosti a věčnosti, o čemž již byla řeč, ale naopak mohou nám dát pocítit smrt a absolutní nicotu. Deleuze poukazuje na moment v balbeckém hotelu, kdy si vypravěč zavazuje tkaničku boty a mimovolná paměť mu vyvrhne bolestivou vzpomínku na babiččinu smrt. Až v tento moment, rok po její smrti si uvědomuje její absenci v jeho životě a její nemožný návrat. Čím se tento moment rozvázané boty liší od sněžení piškotového koláčku? Proč přináší bolest a ne radost? V obou případech se uvolňuje mimovolná paměť. Na základě aktuálního počítku se vybavuje starý počíteček, jenž působí silněji než ten aktuální. V případě, že však aktuální počíteček postaví proti starému svou „materiálnost“, namísto radosti z toho překrývání dvou realit se dostaví pocit ztráty a starý počíteček tak zaniká v moři ztraceného času. Může za to vina, kterou vypravěč zakouší a dává tak aktuálnímu počítku navrch a ten starý ztrácí. Zárodek nicoty je přítomen i u piškotového koláčku nebo dlažební kostky, ale zůstane potlačen převrstvením dvou počítků.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 27

<sup>39</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VII*. Praha: Rybka, 2012

<sup>40</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 28

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 30

Všechny tyto tři typy znaků zastupují čas, který ztrácíme. Ale život není jen kontinuálním ztracením času. Jak získáme ze ztraceného času pravdu? Proust používá pojem „pravdy rozumu“, ve skutečnosti ale stojí proti pravdám, kterým se nám dostává skrze rozum, protože těm chybí nutnost. Když rozum vystupuje v umění, děje se to vždy potom, nikoliv předem. Nejprve zakusit násilnost znaku a pak být donucen hledat jeho smysl. Jen rozum může uchopit pravdy tohoto typu, ale jen za podmínek, že se do věci vkládá po nazření znaku. Deleuze, mimo rozum, vidí u Prousta více forem myšlení: paměť, touhu, obraznost, schopnost esencí... Mondénní znaky tak představují především čas, který ztrácíme. Znaky lásky obsahují náš ztracený čas, smyslové znaky nám pomáhají k tomu, že čas znovu nalzáme, vracejí nám ho z hlubin času ztraceného. Znaky umění nám však dávají čistý absolutní čas znovunalezený, který všechny ostatní časy obsahuje. Čas, jenž ztrácíme, nás vede k lásce i ke smyslovým znakům. Čas ztracený je přítomen v mondénním světě, ale přetrvává ještě v tom smyslovém. Čas, jenž nalzáme, reaguje na čas, který ztrácíme i na čas ztracený. V absolutním čase uměleckého díla se všechny tyto zmíněné časové dimenze propojují a nacházejí sobě odpovídající pravdu. Časová linie v *Hledání ztraceného času* je linií poznávání. Jednotlivé linie se kříží a zároveň na sebe působí. Znaky se tak rozvíjejí, dávají se a vysvětlují se podle časových linií, komunikují spolu a symbolizují se, prostupují sebou navzájem a tvoří složité kombinace, které pak dohromady tvoří něco jako systém pravdy.<sup>42</sup>

### 2.2.3. Paměť

Role paměti je pro Deleuze v Proustově díle pouze vedlejší. Krom mimovolné paměti, o které již byla řeč, zde samozřejmě figuruje i paměť záměrná, kterou lze spojit s nižšími světy znaků mondénnosti a lásky. Rozum je pak aktérem, který se snaží dešifrovat znaky minulosti skrze paměť. Napříč celým románem je klíčová role žárlivce, ať už ji zastupuje kterákoliv z postav. Ve *Swanově lásce* je žárlivcem samotný Swan ve vztahu k Odettě, dále je to Charluse se svým mladým houslistou Morelem, ale hlavně je to i samotný vypravěč s jeho milovanou a zároveň nenáviděnou Albertine. Tato řada postav byla jmenována už výše, jako představitelé role milence, od níž je ovšem role žárlivce neodlučitelná. Všechny tyto postavy jsou schopné nesmírné žárlivosti vůči svým milostným protějškům, jsou nepřičetní, utrápení a jsou ochotni podniknout téměř cokoli, aby se dostali ke své pravdě. Proto žárlivce obětuje všechny prostředky paměti ve jménu

---

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 34-35



intepretace znaků lásky. Záměrná paměť však přichází vždy pozdě, svým úsilím nejsme schopni zapátrat v minulosti tak, abychom rekapitulovali každý detail, který by byl symptomem lži milovaného. Žárlivec se snaží v paměti vše skladovat, aby měl po ruce vždy arsenál pro své interpretace. Paměť však zapracuje vždy se zpožděním, jelikož v danou chvíli rozum nedokázal pojmout a zachovat v ní konkrétní větu či gesto, o kterých se nedalo tušit, že později získají takový smysl, nebo na něj ani nikdy nepřijdeme. Záměrná paměť v otroctví lásky je odsouzená vždy k tomuto neúspěchu.<sup>43</sup> „*Paměť, místo aby představovala jakousi odlihu různých faktů našeho života, ustavičně přítomnou před našimi zraky, je totiž spíše prázdňem, z něhož nám chvílemi podobnost s něčím přítomným dovolí vylovit vzpomínky už mrtvé, ale teď zase vzkříšené, přitom existují nicméně tisíce fakta, která nejsou takovýmto virtuálním způsobem v paměti přítomna a jež pro nás zůstanou navždy neověřitelnými. Všemu tomu, o čem nevíme, že to má vztah ke skutečnému životu osoby, kterou milujeme, nevěnujeme žádnou pozornost, zapomínáme okamžitě to, co nám řekla v souvislosti s tím či oním faktem nebo s těmi či oněmi lidmi jež neznáme, a zrovna tak zapomínáme i výraz, jaký měla, když nám to říkala...*“<sup>44</sup>

Mimovolná paměť funguje naopak jen ve sféře znaků smyslových. Smyslová kvalita se nám bez pochyby dává jako znak, který nám přikazuje hledat jeho smysl, jenž nám může znenadání dodat právě mimovolná paměť z podnětu smyslového vjemu (Benátky místo dlažební kostky, o kterou jsme zakopli atd.). Všechny smyslové znaky však nejsou uchopitelné mimovolnou pamětí. K některým z nich vede cesta skrze touhu nebo figuru obraznosti jako v případě martinilleských věží, které nesouvisí s žádnou konkrétní vzpomínkou či minulostí. Právě tomuto smyslovému znaku, společně s Vinteuilovou sonátou, dává Deleuze přednost před piškotovým koláčkem. Věže v Martinville ani sonáta pro housle totiž neodkazují k „materiálnímu vysvětlení“, ale přímo k esenci samé. Tyto znaky jsou pravdou napsanou pomocí obrazů, jsou skutečným odhalením, zatímco první, a před Deleuzem všemi oslavovaný případ, je pouhým vzkříšením paměti, pouhou reminiscencí. Otázkou je, zdali se kvalita smyslového počítku obrací k obraznosti nebo přímo k paměti? Je nutno vyzkoušet všechny možné cesty, ale úspěch není zaručen. V případě zmeškání, neuchopení smyslového vjemu, je navždy ztracen a nám bude záhadou, jestli byl pro nás snovým obrazem, nebo vzpomínkou ukrytou v hloubi naší paměti, přesně jako tři stromy, které vypravěč vidí z kočáru na výletě s madame de Villeparisis. Jejich podstata mu v onu chvíli unikla a už se k ní nikdy

---

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 64

<sup>44</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VI*. Praha: Rybka, 2012, s. 141-142

nedostal.<sup>45</sup> *Zdálo se, že mě jako nějaké stíny žádají, abych je vzal s sebou, abych je vrátil životu. V jejich naivních a vášnivě gestikulaci jsem poznával bezmocnou lítost milované bytosti, která ztratila řeč a cítí, že nebude schopna říci nám, co chce a co my nedovedeme uhodnout. Na křižovatce je kočár brzy opustil. Unášel mě daleko od toho, co jsem považoval za jediné pravdivé, od toho, co by mě opravdu obšťastnilo, podobal se mému životu.*<sup>46</sup>

Smyslové znaky, jež se pojí s mimovolnou pamětí, jsou v hierarchii znaků níže než znaky umění, ale jsou i pod těmito znaky, které pojíme s obrazností a nikoliv s pamětí. Jsou však nezbytnou cestou, která nás zavede k umění, jsou počátkem umění samého, dávají nám předtuchu znovunalezeného času, jsou však stále znaky života, ne přímo znaky umění, jsou přípravou pro uchopení plnosti esence, Deleuze píše o „estetických Ideích“. Proust sám v těchto znacích paměti vidí velkou váhu, a to nejen ve svém díle, ale i u svých předchůdců a idolů. Tyto reminiscence jsou metaforami života a metafory jsou reminiscencemi umění<sup>47</sup>, proto spisovatel vidí jejich klíčovou úlohu v uměleckém díle. Esence umění je ale nadřazena životu a není závislá ani mimovolní paměti, ani na obraznosti a nevědomých obrazech.

V případě reminiscencí se často zdůrazňuje asociativní psychologie. Do jaké míry je to oprávněné? Co asociace nevysvětluje je, proč máme takový nepochopitelný pocit radosti, který se dostavuje se smyslovým počítkem. Radost tak silná, že smrt je díky ní lhostejná, píše Deleuze. A jak vysvětlíme ne zcela zřejmou podobnost aktuálního počítku s tím minulým? A proč nám reminiscence přijde až snad opravdovější, než když jsme žili onen moment v přítomnosti? K tomu se asi nikdy nedostaneme stejně jako autor díla. Ačkoli mimovolná paměť nám pomůže explikovat aspoň čas a prostor naší vzpomínky, obrazový počíteč tří stromů u cesty zůstane tajemstvím navždy.<sup>48</sup>

#### 2.2.4. Vnitřní diference jako čistá esence

Podobnost Bergsonova a Proustova časového rozvrhu vidí Deleuze právě v paměti, nikoliv na úrovni trvání. Máme na mysli, to že nepostupujeme od aktuální přítomnosti k minulosti, neskládáme minulost z přítomnosti, ale naráz vstupujeme přímo do minulosti. Bergsonovská představa minulosti, která není něčím, co bylo, ale něco, co jest a koexistuje samo se sebou. Minulost není uchována jinde než sama v sobě, bytí minulosti o sobě je

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 64-65

<sup>46</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času II*. Praha: Rybka, 2012, s. 267

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 67

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 69

virtuální, a tím se vracíme k minulé kapitole a k tezím z *Hmoty a paměti*. Proust o stavech vyvolaných pomocí znaků paměti, o virtualitě minulosti, mluví takto: „*reálné, aniž jsou něčím aktuálním, a ideální, aniž jsou přitom abstraktní.*“<sup>49</sup> Bergson si však neklade otázku, jak může být minulost o sobě uchována pro nás a jakou pro nás může mít váhu. Nazření vzpomínky ve snu či v obraze je pro něj deformací čisté vzpomínky. Proust chce však nazřít a uchopit minulost takovou, jaká se uchovává sama o sobě. Odpověď vidí právě v mimovolné paměti. Ta ale nespočívá na podobnosti dvou počitků, ale na jejich totožnosti v hlubší rovině. Identické jsou kvality těchto dvou počitků, a nebo je identický sám počitek ve vztahu aktuálního a minulého okamžiku. Smysl totiž obsahuje jistý rozsah trvání, který je natažený mezi těmito dvěma okamžiky. Počitek založený na identické kvalitě ale implikuje vztah k něčemu jinému, odlišnému (chuť koláčku v sobě obsahovala celou esenci Combray), kontext počitku z minulosti je tak neodlučitelný od toho aktuálního počitku. V rámci identity počitků v hlubší rovině jejich kvality, nacházíme i jejich hlubší diferenci. „*Combray se vynořuje v aktuálním počitku, jeho difference se starým počitkem se zvnitřnila v přítomném počitku.*“<sup>50</sup> Podobnost a identita jsou jen podmínkami. Podstatná je zvnitřněná difference, která se pro nás stala imanentní a v tom Deleuze vidí analogii s uměním, mimovolná paměť je analogií metafory. Combray i chuť koláčku se implikují navzájem. Combray se zjeví tak jako nikdy předtím, není to ani práce vjemu, ani záměrné paměti, vyjeví se jako Combray neskutečné a v pravdě, nikoliv ve svých vnějších a nahodilých vztazích, ale ve zvnitřněné diferenci neboli ve své esenci. Vynoří se totiž z čisté minulosti mezi aktuální přítomností a minulostí, která byla kdysi přítomná, mimo záměrnou paměť či vědomý vjem. Je to čisté „bytí o sobě v minulosti“, je to čas v čistém stavu. Toto ideální reálné, virtuální, to je esence. Nejvyšším stavem esence je stočení, zavinutí. Mimovolná vzpomínka nabývá na dvou silách, a to diferenci v minulém okamžiku a opakování v aktuální chvíli.<sup>51</sup>

Další difference se nám nabízejí právě v rámci času, jelikož umělecké esence vyvolávají čas původní, identický s věčností, čas znovunalezený v uměleckém díle, nikoliv čas sukcesivní, míjející, rozprostraněný a rozvinutý, nýbrž zavinutý. Mimovolná vzpomínka nám však dá nahlédnout jen času už ztracenému, znovunalézá ho, ale sice jen v tomto rozvinutém času. Je to jen ten krátký neuchopitelný moment, bod, který nám umožní kolem něj čas na okamžik stočit, a tak nahlédnout věčnosti do tváře. Mimovolná paměť stojí v tomto schématu poznání uprostřed, nikoliv na jeho vrcholu. Její znaky příliš

---

<sup>49</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času VII*. Praha: Rybka, 2012, s. 201

<sup>50</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Praha: Herrmann, 2016, s. 72

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 75-76

často podléhají znakům touhy, obraznosti či snu a tíhnou jak k nižším znakům mondénnosti a lásky, tak těm vyšším, uměleckým. Ztratila však dokonalou identitu znaku a esence jsou jen úsilím života, přípravou na umění. „*Poznávání je rozpomínání, ale rozpomínání není nic víc než poznávání, tušení.*“<sup>52</sup>

Zde jsme vyčerpali vše, co nám Gilles Deleuze mohl říct k času a k vedlejší roli paměti v Proustově *Hledání ztraceného času*. Nabídla se originální interpretace tohoto věhlasného románu, která přivedla na světlo a objasnila hlubší filozofický rozměr díla, který v něm je bezesporu přítomen, ale nutno mít na paměti, že jde jen o jednu z mnoha interpretací a dílo zůstává neuchopitelným, složitým, ale současně také otevřeným. Ostatně tak sám Proust viděl své dílo, otevřené čtenáři.

Polemiku s Deleuzovou teorií znaků provádí slavný filozof a hermeneutik Paul Ricoeur, který se jí snaží trochu mírnit a hledat jakýsi kompromis mezi tímto Deleuzovým pojetím a těmi tradičnějšími. Proustovi se věnuje ve druhém svazku svého díla *Čas a vyprávění*<sup>53</sup>, jež si bere za úkol zmapovat koncepce času ve fikčních vyprávěních. *Hledání ztraceného času* pak sdílí místo ve stejné kapitole s *Paní Dallowayovou* a *Kouzelným vrchem*.

---

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 78

<sup>53</sup> RICŔEUR, Paul. *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 202-235

### 3. Představa času v moderním filmu

Film v současné francouzské filozofii zaujímá vcelku významné postavení a stává se častěji středem zájmu. Generace filozofů, kteří se dostávají na světlo v šedesátých letech, ty jež označujeme jako myslitele postmoderní, začali mít potřebu se k stále sílicímu a vyvíjejícímu se novému médiu vyjádřit. Někteří více, někteří méně. Všichni byli velkými obdivovateli filmu, který je ostatně součástí francouzské identity již od bratrů Lumiérů. Většina autorů věnovalo tomuto tématu „pohyblivého obrazu“ kratší práce či články, až do osmdesátých let, kdy publikoval Gilles Deleuze své dvousvazkové dílo s prostým názvem *Cinéma*. První část nese název *Obraz-pohyb*, druhá pak *Obraz-čas*. Dílo do té doby nevídané, v jehož rámci můžeme mluvit snad již o něčem jako o filozofii filmu (a nebo možná nikoliv a film tak není objektem filozofického zkoumání, ale spíše prostředníkem demonstrace Deleuzovy filozofie samotné), nikoli filmové teorii, i když i tam bychom našli více než zajímavé přístupy léta před Deleuzem jako například na domácí půdě slavný André Bazin (který je zásadní postavou francouzské nové vlny, přestože ani nebyl filmařem) s jeho fenomenologickou recepcí filmu<sup>54</sup>, či Christian Metz jenž se snaží na film uplatnit strukturalistická východiska Ferdinanda de Saussura a Romana Jakobsona.<sup>55</sup> Sám Deleuze již v roce 1968 píše: „*Hledání nových výrazových prostředků filozofie bylo zahájeno Nietzsche a dnes se v něm musí pokračovat ve vztahu k některým jiným uměním, např. k divadlu a filmu.*“<sup>56</sup> Dnes naopak na Deleuzův odkaz navazuje spousta filozofů, kteří budují vlastní filozofie filmu. Ze známějších jmen můžeme uvést Jacquese Ranciéra, Alaina Badioua, či Jean-Luc Nancyho. Stejně tak má ovšem pozdní Deleuzovo dílo řadu odpůrců, a to zejména na poli tradiční filmové vědy a analytické filozofie v anglosaském prostředí.<sup>57</sup>

V první knize je Deleuzovým tématem pohyb, v jehož rámci se věnuje vlastní definici a úvahám na klasické filmovovědní témata jako je rámování, záběr nebo montáž. Pomocníky jsou mu Bergsonova filozofie a sémiotický systém Charlese S. Peirce. Na základě polemiky nad Bergsonovými tezemi o pohybu a čase ustanovuje své klíčové pojmy obraz-pohyb a obraz-čas. Deleuzovo dílo nespadá do dějin filmu, ale je esejem o klasifikaci obrazů a znaků, on sám jej v úvodu nazývá taxonomií filmu. Obraz má statut znaku a chceme-li se pustit do filozofie filmu, je nutno vytvořit nové pojmy, jelikož

---

<sup>54</sup> BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.

<sup>55</sup> METZ, Christian. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press, 1999.

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles. *Difference and repetition*. London: Athlone Press, 1994, s. 5

<sup>57</sup> RODOWICK, David Norman. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997, s. 7

zkrátka zatím nebyly žádné k dispozici, a i proto, že Deleuze vidí filozofii jako tvůrčí proces, který musí nové pojmy nutně produkovat. Deleuze se inspiroje hlavně v Bergsonových pracích *Hmota a paměť* a *Vývoj tvořivý*, ke kterým se ve svém práci o filmu stále vrací v pasážích, jež nazývá „komentáře k Bergsonovi“. V oněch zmíněných originálních spisech Deleuze hledá inspiraci, ale nachází i ostrou kritiku k Bergsonovi za jeho pojetí pohybu jako kinematografické iluze založené na manifestaci nehybných, fixních řezech a momentálních snímcích, ale naopak je zas celý pojem zakotven v Bergsonově identitě, kterou stanovil mezi hmotou, pohybem a obrazem.<sup>58</sup> Na základě pojmů obraz-pohyb, obraz-čas lze volně i klasifikovat filmy samotné. V prvním případě, tedy obraz-pohyb, pojíme s organickým režimem znaků, jež reprezentuje film klasický, narativní (Griffith, Lang, Murnau, Dryer, Hitchcock dotahuje k dokonalosti). Obraz-čas Deleuze pojí s krystalovým režimem znaků, jenž nám poskytuje film moderní (Godard, Bresson, Fellini, Antonioni, Herzog, Wenders...). Obraz-pohyb je tedy bezstředovým souborem proměnlivých prvků, které působí a reagují jedny na druhé, zatímco střed obrazu je rozpětím mezi pohybem obdrženým a pohybem vykonaným, je akcí a reakcí, neboli intervalem. S inspirací v Peirceově učení o znacích Deleuze připojuje další pojmy jako obraz-vjem (věc, pohyb zachycený), obraz afekce (vlastnost nebo síla), obraz-pud (energie), obraz-akce (síla nebo čin, pohyb vykonaný). Nás však v této práci zajímá obraz-čas.

### 3.1. Obraz-čas jako překonání obrazu-pohybu

Co se stane, když ve filmu, jako v uměleckém médiu, přestane dominovat akce, kdy čas už nepodléhá akci/pohybu? Co se stane s pohybem a jaké nové formy obrazu jsou nám dány? Deleuze uvádí druhý svazek svého dílu věnovaný obrazu-času myšlenkami nad italským neorealismem jako bodem zlomu, jako hranicí mezi obrazem-pohybem a obrazem-časem. Do jaké míry je vlastně neorealismus realistickým směrem, jak se o něm tradičně smýšlí? Navazuje na teze Andrého Bazina, který spíše než na sociálně motivovaný obsah těchto filmů, poukazuje na jejich formální stránku. Stejně tak Deleuze aplikuje na tyto filmy literární teorii o novém románu Alaina Robbe-Grilleta (který mimo své romány a literárně-teoretické spisy napsal i scénář k filmu *Loni v Marienbadu* Alaina Resnais). Dle Bazina není skutečnost zobrazována či reprodukována, ale je zaměřována. Jedná se zde o novou formu reality, skutečnosti na první pohled rozptýlené, eliptické, roztěkané a

---

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1 / Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 9-21

rozkolísané, které dávají smysl v blocích, s úmyslně slabými vazbami a nezřetelnými událostmi. Je to kinematografie vidoucího, nejedná se již o kinematografii akce. Deleuze argumentuje Rosselliniho tvorbou a hlavně pak slavnou scénou z *Umberta D*, kdy se služka v jednozáběrové sekvenci věnuje rutinním domácím pracím v kuchyni, dokud ji pohled nespočine na jejím těhotném břicho a uvědomí si svou životní situaci. Tento moment Deleuze nazývá čistou optickou situací. V obrazech-pohybech a dalších pojmech a jim příslušejících filmových znacích, které byly vytvořeny a ustanoveny v prvním svazku, vidí pouze jakési předběžné nutné podmínky. Tyto znaky umožnily nový obraz, ale ještě jej nedotáhly k jeho dokonalosti a nevytvořily jej. Optická a zvuková situace nahrazují ty senzomotorické. Stejně tak Deleuze zavádí pojem libovolného prostoru, který moderní filmař tvoří, nemusí být vůbec nutně kontinuální, ale zkřivený, zvrstvený.<sup>59</sup>

Luchino Visconti, který jasně odmítal nálepku předchůdce neorealismu, se podle těchto stanovených kritérií nemá šanci z této škatulky vymanit. V klasických narativních filmech v souladu s obrazem-akcí měly filmy vždy svou silně determinovanou konkrétní realitu, která měla svou vlastní funkci, kdy situace vždy předchází jednání a trpění. S italským neorealismem, konkrétně s Viscontiho filmem *Posedlost*, to Deleuze vidí jinak. Objekty a prostředí demonstrují nezávislou hmotnou realitu, která je činí hodnotami samy o sobě. Divák, ale i filmová postava se s tímto prostředím musí vyrovnat a uchopit jej, situace nepřichází přímo z jednání, musí být zformována a osvojena ještě dříve, než dojde k jakékoliv akci. Vše zůstává reálným, jen mezi realitou prostředí a realitou jednání je jakýsi snový vztah a nehybná síla přechodu. Děj proplová situací.<sup>60</sup>

Deleuze tak rozlišuje tvorbu objektivní a subjektivní, kdy se moderní film v návaznosti na neorealismus jasně vydává cestou subjektivní, kde ani nejsou jasné hranice toho, co je reálné a co je imaginární – vezměme si filmy Federica Felliniho či Michelangela Antonioniho. Na neorealismus samozřejmě navazuje i francouzská nová vlna: uvolnění senzomotorických spojení, kdy postavy v Godardových filmech jen tak bloudí mezi nesouvisejícími událostmi, i když jeho filmy se zdají jako nejobjektivnější kritický objektivismus. Ten je však naprosto subjektivní, jelikož skutečný objekt byla nahrazen vizuálním popisem a byl uveden do nitra postavy či předmětu samého. Sám Jean-Luc Godard, v rozhovoru ke svému slavnému filmu *Žít svůj život* (1962), mluví o této potřebě podávat niterný pocit a o tom, že předávat ho musí vnější strana věcí, filmař/malíř musí zůstat vně, cílem subjektivní a objektivní deskripce je pak podat pocit celku.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 8-9

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 10-11

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 20

Aby bylo možné jít za hranici pouhého pohybu je nutno, aby došlo k třem zvratům. Prvním je ono zřeknutí se senzomotorického schématu, kdy je nutno transcendovat k čistému obrazu a zvuku. Druhou podmínkou je obraz nenazírat jen jako znak času (chronoznak). Obraz-čas je nutno nazírat i v kontextu toho, jak je možné jej číst (lektoznak), stejně tak jestli je možné obraz myslet (nooznak). Tyto tři druhy znaků nahrazují ty tradiční piercovské (index, ikona, symbol), které byly aplikovány v rámci obrazu-pohybu. Třetí krok je pak tedy (v důsledku těch předchozích) redefinovat pohyb jako takový, jelikož z obrazu-času se obraz-pohyb nutně nevytrácí. Pohyb již není reprezentací akcí jako sledů prostorových segmentů v senzomotorickém schématu. Zatímco obraz-pohyb byl konečný v celku, v prostoru organické totality, obraz-čas je odvozen od intuice celku, jako univerzálního stávání, změny, nebo tvořivého vývoje.<sup>62</sup>

Napodobený čas, nikoliv čistý čas, lze nazřít skrze obraz-pohyb, jenž je dvojí: jednak se projevuje ve vztahu k předmětům, variuje jejich vzájemné pozice, za druhé pak ve vztahu k celku, jehož změnu vyjadřuje. Pozice existují v prostoru, ale měnící se celek, ten existuje v čase. V rámci záběru je obraz-pohyb demonstrován v prvním případě předmětu rámování, ve druhém v rámci celku pak montáží. „*Montáž sama o sobě ustavuje celek a předkládá nám tak obraz času. Je tedy základním aktem kinematografie. Čas je nutně nepřímou reprezentací, protože vyplývá z montáže, která spájí jeden obraz-pohyb s druhým. Proto takové spojení nemůže být pouhou juxtapozicí: celek již není součtem, tak jako čas není sledem přítomností.*“<sup>63</sup> Deleuze dále odkazuje na Ejzenštejna, hlavního představitele ruské montážní školy (*Křižník Potěmkin, Deset dní které otřásly světem*), který tvrdil, že montáž nutně musí pracovat se střídáním, střetáváním, rozhodováním, vybírat, koordinovat, aby se času dostalo jeho pravému rozměru, tak jako celku jeho soudržnosti. Z toho plyne, že obraz-pohyb je uchopitelný pouze v přítomnosti. Přítomnost, jako jediným přímým časem filmu, se zdá být jako samozřejmost. Záběr musí být determinován potencionální montáží, obraz-pohyb se tak stává jakousi buňkou času. Čas tedy závisí na pohybu samém, stejně jako v jakési antické představě: čas je počtem pohybů. Deleuze vedle Ejzenštejna zmiňuje Pasoliniho, který přítomnost vidí jako transformující v minulost díky montáží, ale kvůli samé povaze obrazu minulost na ni nahlížíme jako na určitou přítomnost. Je tedy zřejmě třeba zůstat u obou alternativních hledisek, jako u dvou pólů nepřímě reprezentace filmového času: času závislého na

---

<sup>62</sup> RODOWICK, David Norman. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997, s. 80

<sup>63</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 46



pohybu, avšak zprostředkovaného montáží, nebo času závislého na montáží, ale jakoby podřízenému pohybu. Jde tedy o dialektický vztah: montáž nebo záběr?

Aby čas podléhal pohybu, musí si pohyb zajistit svou uchopitelnost, svou existenci, musí být čitelný, centralizovaný. Pohyb, který se nějak vymyká naší běžné představě, pak naruší i naši představu času, zpochybňuje statut času jako počtu pohybů, jelikož nepodléhá žádným číselným, měřitelným vztahům. Může se zdát, že taková situace mluví spíš v neprospěch času, ale podle Deleuze nikoliv, jelikož čas má konečně možnost se z onoho vztahu s pohybem vymanit a ukázat se nám přímo. Čas však nemůže negovat pohyb, ale uchýlí se raději k tomu pohybu nepravidelnému či vychýlenému. Je však zcela zřejmé, že kinematografický obraz jako takový se nám jeví v přítomnosti, čas tedy nemůže být reprezentován jinak než nepřímo, na základě přítomného obrazu-pohybu prostřednictvím montáže. Deleuze se tuto zřejmost snaží zpochybnit. „*Na jedné straně neexistuje přítomnost, která by nebyla pronásledována minulostí a budoucností, minulostí, která se neomezuje na bytší přítomnost, a budoucností, která nesestává z přicházející přítomnosti.*“<sup>64</sup> Je to Henri Bergson, k němuž s opět vracíme, s jeho tezí o následnosti, jenž určuje přítomnost, která probíhá, ale každá přítomnost nutně koexistuje s minulostí a s budoucností, bez nichž by sama nebyla možná. S tím film pracuje neustále i v naratologické otázce fabule a syžetu.<sup>65</sup> Pro kinematografii je nevyhnutelné toto uchopení minulosti a budoucnosti v koexistenci s přítomným obrazem. Jen tak je možná ptát se: co bylo předtím a co je potom? To, co je předtím a potom, je třeba zakomponovat do „nitra filmu“ (syžet) jak říká Deleuze, jen tak z toho vyjde řetězec přítomností (fabule). Dále pak argumentuje na příkladu filmové postavy, která se přece v syžetu neobjevila jen tak. Jaká je její minulost? Deleuze cituje Godardův výrok v souvislosti s jeho filmem *Passion* z roku 1982. „*To je kinematografie – přítomnost tu nikdy neexistuje, leda ve špatných filmech.*“<sup>66</sup> Pozastavuje se rovněž nad tím, jak směšně vypadá klasický filmový flashback (slavně vyžit v *Občanu Kaneovi* Orsona Wellese z roku 1941, v němž Deleuze naopak vyzdvihuje hloubku záběru jako temporalizaci obrazu, kdy prostor reprezentuje spíše čas) oproti „mohutnému zkoumání času“, jež předvedl Alain Resnais ve svém mistrovském díle *Loni v Marienbadu* z roku 1961. V Resnaisově díle lze identifikovat ony obrazy-časy, kde víc než o fyzický pohyb jde o samotný přesun v čase, jenž Deleuze nazývá proustovskou dimenzí času, kde postavy i předměty zaujímají místo v čase nesouměřitelné s tím, jaká je

---

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 49

<sup>65</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 113

<sup>66</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 50

jejich pozice v prostoru. „*Proust totiž hovoří filmovým jazykem, čas vyzdvihuje svou magickou lucernu nad těla a nechává v hloubce koexistovat záběry.*“<sup>67</sup> Postulát „obrazu v přítomnosti“ je tak největší zhoubou opravdovému porozumění filmu.

V moderním filmu již nefunguje senzomotorické schéma, ale ne na úkor toho, že by bylo překročeno, překonané nebo podobně. Vjemy a akce se už zkrátka nezřetězují a prostory se nekoordinují a nevyplňují. Postavy jsou odsouzeny k bloudění. Pohyb již není jen odchylný, ale odchylka nabývá významu sama o sobě. Nejedná se o čas závislý na pohybu, ale o odchýlený pohyb závislý na čase. Vztah obrazu-pohybu, který spočíval v senzomotorické situaci explikující v nepřímý obraz času, je nahrazen čistou optickou a zvukovou situací (opznaky a audioznaky jsou přímými reprezentacemi času), která manifestuje přímý obraz-čas. Přímý obraz-čas se tedy zjevuje až v moderním filmu, do té doby se filmu vyhýbal, a nebo se film vyhýbal jemu. V protikladu k obrazu-pohybu je obraz-čas virtuální. Virtuální obraz sice může být v opozici k obrazu přítomnému, ale to neznamená, že se nachází v opozici ke skutečnému. Montáži se tak dostává nové role, v níž směřuje k obrazu-času, v němž se uvolňují vztahy času, na nichž je odchylný pohyb nyní závislý. Alternativa mezi záběrem a montáží padá. Už se neptáme po tom, jak se obrazy zřetězují, nýbrž co vůbec znamená ukázat obraz? Záběr a střih jsou jedním, pokud se jedná o obraz-čas. Tarkovskij, který v čase vidí základní stavební kámen filmu, asi jako by byl zvuk v hudbě, či barva v malířství, mluví o „tlaku času v záběru“. „*Čas zvěčnělý ve svých faktických formách a projevech. To je pro mě hlavní princip filmu a filmového umění.*“<sup>68</sup> Montáž není nadřazená záběrům jako jednotkám, kterým dodává jakousi kontinuitu a smysl. Znak se musí otevřít nad časem, kdy čas poskytne materiál jako takový, pak se typ, jenž se stal časovým, směšuje s rysem singularity, odděleným od svých pohybových asociací.<sup>69</sup>

### 3.2. Od flashbacku ke snu

Rozdělení obrazu na senzomotorický a čistě audiovizuální Deleuze dokládá na Bergsonových tezích z *Hmoty a paměti*, v nichž „rozpoznávání“ může být dvojího druhu. V prvním případě je ro rozpoznávání automatické (zvykové), které pojí právě s obrazem senzomotorickým. Je to rozpoznání, ke kterému dochází hlavně prostřednictvím pohybů, k němuž nám stačí pohled na předmět, jenž nastartuje konstituující a akumulující

---

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 51

<sup>68</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsen'jevič. *Krása je symbolem pravdy*. Příbram: Camera obscura, 2011, s.156

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 54-55

mechanismy. I když se můžeme asociacemi od původního objektu vzdálit, stále zůstáváme na jedné a téže rovině, tedy v té aktuální. V druhém případě se jedná o rozpoznávání pozorné, kde již pohyb a jeho kontinuita nehraje roli, pohyby jsou jiné povahy a vracejí se zpět k předmětům. Jelikož nemůžeme sledovat plynulý pohyb, je nutné se vždy vrátit a zřít od nuly u onoho daného předmětu. Přiřítání rozličných předmětů v jedné a té samé rovině jako v prvním případě tedy nahrazuje též stávající objekt, jenž však prochází různými úrovněmi. V první případě jsme objekt vnímali v rámci senzomotorické funkce, v druhém případě provádíme popis na základě čistého optického/zvukového obrazu. „Podle prvního se vše odehrává mechanicky, v náhodném sledu přibývajících událostí. (...) Ve druhém pojetí naopak akt pozornosti implikuje takovou soudržnost mezi duchem a předmětem, tak pevně uzavřený obvod, že není možné přejít ke stavům vyššího soustředění bez komplexního vytvoření odpovídajícího počtu nových obvodů, které první obvod obklopují a jejichž styčným bodem je pouze zaznamenaný předmět“<sup>70</sup>

Namítnout lze, že filmový obraz i v jeho senzomotorickém případě je přece popisem, v důsledku čehož Deleuze rozlišuje i dva typy popisu: jeden organický, druhý neorganický, jejichž vztah díle znázorňuje v protikladech: skutečné a imaginární, fyzické a mentální, objektivní a subjektivní, aktuální a virtuální. Deleuze tak vidí klíč k uchopení obrazu-času ve vzpomínce, myšlení i snu. Bergsonovu představu paměti, vzpomínky a představy Deleuze demonstruje opět na dílech slavného neorealistickeho filmaře Roberta Rosseliniho, konkrétně na filmech *Europa '51* a *Stromboli*. Na hrdinských filmech, které v obou případech ztvárnila Ingrid Bergman, Deleuze demonstruje, že již neexistují senzomotorické obrazy, jen mnohem složitější kruhové spojení mezi čistými optickými a zvukovými obrazy na jedné straně, a na straně druhé obrazy pocházejícími z času či z myšlení na rovinách, které spolu oprávněně koexistují a konstituují.<sup>71</sup>

Čistý audiovizuální popis je samozřejmě sám o sobě taky jen pouhým aktuálním obrazem, ale v důsledku tohoto cirkulárního vztahu, je schopný navázat vztah s obrazem virtuálním, tudíž s jedná o onen bergsonovský obraz-vzpomínku, díky němuž subjektivita dostává v obrazu-čase nový smysl, jenž není hybný ani materiální, ale temporální a duchovní, je tím, co se k hmotě připojuje a ne tím, co ji rozvíjí. Laického diváka asi první napadne klasický filmový flashback, ale to je podle Deleuze ta nejkonvenčnější hra s časem, které se filmař může dopustit, jelikož sice vyznačuje nějakou psychologickou kauzalitu, ale ta je ještě stále závislá na senzomotorickém determinismu a umožňuje

---

<sup>70</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 78 a Obrázek č. 1

<sup>71</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 58-59

vlastně jen rozvoj lineárního narativu. Proto „svou vlastní nutnost musí získat odjinud úplně stejně, jako musí obrazy-vzpomínky obdržet odjinud vnitřní znak minulosti“<sup>72</sup> To, jak říká Deleuze, nejlépe zvládl Joseph L. Mankiewicz (např. *Vše o Evě*, 1950), jelikož v jeho pojetí flashbacku jde o tajemství, fragmentaci linearity a nepřetržité větvení narativu. Pojetí času v jeho filmech přirovnává dokonce k argentinskému spisovateli Jorge Luis Borgesovi s jeho povídkou *Zahrada, ve které se cestičky rozdvíhají*, kde není prostoru, ale pouze času, který rozdvíhává. „Na rozdíl od Newtona a Schopenhauera váš předek nevěřil v jednotný, absolutní čas. Věřil v nekonečné série času. Věřil v narůstající, závrtnou síť časů, které se rozvíhají všemi směry, sbíhají se a běží rovnoběžně. Tato spleť časů, jež se přibližují, rozvíhají nebo se po celá staletí k sobě chovají nevšimavě, zahrnuje všechny možnosti.“<sup>73</sup> V mnohosti okruhů pak nachází flashback svůj nový smysl. Místo, aby byla tajemství vysvětlena, flashback v Mankiewiczově přináší řadu dalších ještě tajemnějších, nabourává kauzalitu. Rozdvíhávání času dodává obrazům-vzpomínkám autentičnost a sám flashback činí nutností. Výchozí body rozdvíhání jsou nepostřehnutelné a k jejich vlastnosti patří, že jejich odhalení je možné, až poté co se objeví. Jsou odhaleny pamětí pozornou. Místo paměti konstituované jako funkce minulosti, která vypráví příběh, se objevuje paměť jako funkce budoucnosti, která zachycuje dění, aby se stala předmětem paměti jiné, jelikož paměť by nikdy nemohla vyličit minulost nebo ji evokovat, kdyby nevznikla v momentě, kdy je minulost přítomností, za účelem, jenž má teprve přijít. V tom Deleuze vidí zrození vizuální a zvukové paměti, ale i přesto stále zastává nedostatečnost flashbacku v roli zobrazení obrazu-vzpomínky, jelikož dle Bergsona obraz-vzpomínka nenese znak minulosti, tedy virtuality, jež prezentuje a ztělesňuje, co ji liší jiných typů obrazů.<sup>74</sup> Obraz-vzpomínka je funkční jen do té míry, do jaké je shledán onou čistou vzpomínkou, kde je čistou virtualitou obsaženou ve skryté minulosti. Čisté vzpomínky vyvolané z hloubi paměti se mění ve vzpomínky-obrazy, „představovat si něco“ není to samé jako „vzpomenout si na něco“. Aktualizující se vzpomínka směřuje k tomu žít v obrazu, ale to nemůže platit vzájemně, jelikož čistý a jednoduchý obraz sám o sobě nemá schopnost mě přenést do minulosti.<sup>75</sup>

Obraz-vzpomínka nepostačuje k tomu, aby vymezil novou úroveň subjektivity. Ale čeho se tedy chopit, jestli přítomný aktuální obraz ztrácí svůj hybný přesah, s čím musí virtuální obraz vstoupit do vztahu, když ne s obrazem-vzpomínkou, který není virtuálním,

---

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 61

<sup>73</sup> BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Tohoto souboru 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 83

<sup>74</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 61-65

<sup>75</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 131

ale právě aktualizujícím virtualitu, jenž je onou Bergsonovou čistou vzpomínkou? Obraz-vzpomínka není minulostí, ale jen reprezentací dřívější přítomnosti, kterou minulost byla. S Bergsonem jsme zpět i u Prousta, kdy pozorné rozpoznání obrazu nás informuje mnohem víc, když selže, než když uspěje. V případě, že si nedokážeme vzpomenout, tak senzomotorický přesah zůstane nedotažen, aktuální obraz (přítomný vjem) se nespojí s obrazem-pohybem, ani obrazem-vzpomínkou, což by vytvořilo spojení. Vstupujeme více spíš do vztahu s oněmi virtuálními prvky, pocity minulého či snad děja vu, snovými obrazy, fantazmaty. Korelát audiovizuálního obrazu nám přináší spíše poruchy paměti či chyby rozpoznávání, než pozorné rozpoznání obrazu-vzpomínky.<sup>76</sup>

Evropský film se v důsledku předem řečeného často zabývá tématy jako jsou amnézie, hypnóza, halucinace, delirium, noční můra nebo vize samotné smrti. Sovětský film tak činí pod vlivem futurismu a formalismu, německý expresionismus čerpá inspiraci z dobové psychiatrie a psychoanalýzy, francouzský film zas bez debat tíhne k surrealismu. Evropský film tak prolamuje meze obrazu-akce, který reprezentuje spíše tvorba americká. Jde o nové přístupy, jak se věnovat tajemství času, jak sjednotit myšlenku, obraz, kameru v jedné automatické subjektivitě v rozporu s příliš objektivní hollywoodskou tvorbou. Motorickou bezmocnost postavy v moderním filmu vidí zároveň jako totální a anarchickou mobilizaci minulosti, prolínání a překrývání se v nesouvislosti, a proto se důležitým prvkem ve filmu stává i sen jako ve Felliniho *8 1/2* (1963), kde dochází k absolutnímu senzomotorickému uvolnění ve prospěch čisté imaginace a snů. Deleuze tedy zcela s naším očekáváním zavádí pojem obrazu-snu, který je opět opřen o Bergsonovu *Hmotu a paměť*. Sen nám umožňuje nazřít to nejširší spektrum naší paměti a čisté minulosti. Sen totiž není ve vztahu s jednotlivými obrazy-vzpomínkami, je tekoucími a poddajnými vrstvami minulosti, které jsou velmi široké a neurčité, v představě onoho „kuželu minulosti“, o kterém byla řeč v kapitole věnované Bergsonovi, bychom nyní mluvili o nejnižší a nejširší úrovni a zároveň o krajním obalu kuželu.<sup>77</sup> Snové pasáže, ať už v syžetu manifestovány speciálními efekty nebo jen chytře znázorněny pouhým stříhem, se tak stávají nástrojem pro zjevení virtuálna, jež se nabízí v onom cirkulárním pohybu, o kterém již byla řeč. O snech se zde zcela nerozepíšeme, ale je jim věnována celá třetí kapitola druhého svazku, v níž Deleuze argumentuje mnoha příklady včetně Buñuelova *Andaloušského psa* (1929), Clairovy *Mezihry* (1924), Keatonova *Friga jako Sherlocka Holmese* (1924), Hitchcockovy *Rozdvojené duše* (1945), ale i včetně řady hollywoodských humoresek a muzikálů. Zvláštní je, že Deleuze v této souvislosti vůbec nezmiňuje Ingmara Bergmana, který se

---

<sup>76</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 67-68

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 70

snem pracuje téměř neustále napříč svou tvorbou. Přejděme teď však rovnou ke klíčovému problému, kterým je krystalický systém znaků.

### 3.3. Obraz-krystal jako koalescence aktuálního a virtuálního

Proč krystaly času, proč krystalický systém znaků? Spolu s množstvím nových obrazů, které kinematografie produkuje, se Deleuze přiklání spíše k jejich redukci, za cílem obraz spíše zhustit, než abychom jej nekonečně rozdělávali. V tomto stádiu je nutno se porozhlédnout po jakési vnitřní hranici, která klade aktuální obraz ke konkrétnímu, bezprostřednímu, symetrickému dvojníku. Širší okruhy vzpomínky jsou tímto vnitřním okruhem determinovány. Tudíž by aktuální obraz vždy měl svůj nosič, odraz nebo zdvojení i na druhé straně ve světě virtuálním. Skutečné odkazuje k virtuálnímu a to zas naopak ke skutečnému a dochází tak k jakémusi splynutí. Čím dál větší okruhy budeme vnímat v rámci aktuální reality, tím víc jich můžeme nazřít i v paměti a myšlení. I přesto, že jsme rozlišili několik druhů obrazů, vždy se navzájem stíhaly a nějak spolu souvisely. Právě díky onomu vnitřnímu okruhu, této nerozlišitelnosti, kdy je obraz nositelem a reprezentantem více znaků najednou, je onou „koalescencí“ aktuálního a virtuálního obraz o dvou podobách. Aktuálním obrazem byl nazván optický a zvukový obraz reprezentovaný opzňaky a audizňaky, který byl odproštěn od svého motorického prodloužení a vytvářel sám ony velké okruhy a nacházel svou podoby v obrazech-vzpomínkách/snech/světech. Znak však nachází svůj pravý genetický prvek až ve chvíli, kdy ve své aktualitě krystalizuje se svým virtuálním obrazem v onom vnitřním okruhu. Obraz-krystal je tedy jakýmsi jádrem všech obrazů, je přítomen ve všech jeho podobách, je jejich zdůvodněním a ony ostatní obrazy nejsou nic jiného než jeho pouhým zábleskem. Avšak nerozlišitelnost reálného a imaginárního, přítomného a minulého, aktuálního a virtuálního není subjektivní, ale ony povahy jsou objektivně dány ve vlastnosti konkrétního již existujícího (tedy filmového) obrazu, ale ty jsou podvojně ve své podstatě, což s sebou nese dvojí problémy, a to problémy struktury a geneze.<sup>78</sup>

Deleuze opět tuto koalescenci dokládá bohatými příklady rovnou z konkrétních filmů, a to příklady v podobě zrcadla třeba ve Wellesově *Občanu Kaneovi* (1941) a hlavně v *Dámě ze Šanghaje* (1947), kde se nachází slavná scéna v zrcadlovém bludišti. Obraz v zrcadle je virtuální ve vztahu k aktuální postavě, jenž zrcadlo uchopuje, ale je aktuální v zrcadle, které však postavě ponechává jen její virtualitu a aktuálně přítomná postava je

---

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 84-86

tak vytlačena někam mimo obraz. V onom labyrintu v *Dámě ze Šanghaje* princip nerozlišitelnosti nabývá hraniční vyhrocenosti, v níž vzniká dokonalý obraz-krystal, v němž postavy mohou nabýt své nezpochybnitelné aktuality jen v případě, že se pustí do destrukce všech zrcadel v bludišti.

Když se virtuální obraz aktualizuje, je zřejmý a konkrétní jako v odraze zrcadla či v pevnosti a pravidelnosti dokonalého krystalu, v opačném případě, kdy aktuální obraz odkazuje k virtuálnímu kamsi jinam, do matného stínového obzoru jako špinavý krystal zrovna nalezený v zemi. Deleuze uvádí, že pokud nejsou stanoveny podmínky, existuje mezi oběma podobami jasný rozdíl, ale ne jasné/á rozlišení/rozlišitelnost.<sup>79</sup> Toto krystalické uspořádání systému obrazů nahrazuje organický systém, který v rámci obrazu-pohybu může reprezentovat pouhou aktualitu jako takovou, bez možnosti přesahu k virtualitě obrazu.

Obraz-krystal má mnoho různých prvků, jeho vlastní neredukovatelnost však vězí v nedělitelnosti aktuálního obrazu od jeho virtuálního protějšku. Bergson dle Delueze odpoví na otázku, co ono virtuální ve vztahu k aktuálnímu je, hledá v propasti času. My už jsme o Bergsonovi mluvili na začátku, tedy připomínáme, že aktuální se nachází vždy v přítomnosti, ale ta se okamžitě mění, nebo spíše pomíjí, ona musí pominout ve službě nově přichozí přítomnosti, pomíjí již v momentě, kdy (v němž) je přítomna. Obraz tedy bezpodmínečně musí být ještě přítomný a minulý již zároveň, jelikož jak už bylo několikrát řečeno, minulost nenásleduje po přítomnosti, ale trvá v přítomnosti a jsou k sobě navzájem koexistenční. Přítomnost je aktuálním obrazem a jeho současná minulost je obrazem virtuální. Bergson dochází těchto tezí i na základě zkušenosti déjà vu: jedná se o vzpomínku na přítomnost, jenž je současná s přítomností samou. Mentální obrazy, obrazy-vzpomínky, sny, snění jsou ve své podstatě také obrazy virtuálními, ale jeví se vždy v aktualizovaném nebo v aktualizujícím stavu, tudíž nejsou virtuální v pravém slova smyslu jako ona bergsonovská čistá vzpomínka. Ta se nemusí aktualizovat, protože i ze své virtuální pozice je v přímém vztahu se svým aktuálním vzorem, s nímž tvoří onen vnitřní okruh, který je vrcholem, základnou pro ostatní typy obrazů. Je to obraz-krystal, ne organický obraz.<sup>80</sup> Krystalické, nebo také můžeme říct anorganické obrazy, předpokládají vztah mezi vnímáním a pamětí, neprojevují se skrze akci a pohyb, ale spíše spoléhají na naši paměť, na vyvolanou reminiscenci, která je subjektivně přítomná k každému objektivním vjemu. Virtuální vzpomínka vyvolaná aktuálním vjemem je deformovaná a

---

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 87

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 96-97

znovuvytvořená, zároveň rozšiřující a prohlubující to, co ji inspirovalo.<sup>81</sup> Je však nutno si připustit, že virtuální obraz (čistá vzpomínka) existuje i autonomně v čase, mimo naše vědomí. Je to asi jako dát za pravdu tomu, že zcela zřejmě existují aktuální objekty v prostoru, ačkoli je zrovna nevnímáme.

Nejzákladnější operace času, tu po sobě zanechává obraz-krystal, jelikož minulost se nekonstituuje po přítomnosti, jež odbyla, ale současně. Je nezbytné, aby se čas rozdvojil na přítomnost a minulost, které se od sebe liší ve své podstatě přesně jako v oné zmíněné Borgesově povídce. Přítomnost se tak nutně rozděluje na dva heterogenní směry, z nichž jeden míří vstříc budoucnosti a druhý upadá v minulost, dochází k rozštěpení (*Film 2*, s. 99, náčrt, který ani Bergson nenarýsoval). Obraz-krystal není nazřením čistého času, ale v krystalu můžeme vidět neustálé zakládání nechronologického času. Toto štěpení však nikdy nedojde konce a krystal neustále zaměňuje ony dva rozdílné obrazy, jak aktuální obraz přítomnosti, tak virtuální obraz minulosti. Obrazy jsou rozdílné, ale přece nerozlišitelné. Obraz-krystal tedy funguje jen tak, když je vzájemný, vždy je na hranici, nebo je sám ubíhající hranicí. Jde o neustále sebeodlišování, jež znovu a znovu vymezuje nové hranice, aby je opět uvedlo v činnost. Tedy to, co v obraze-krystalu, avšak jen v jeho určitých stavech proměny, můžeme zahlédnout, je skutečné zosobnění času, Proustovými slovy: trocha času v čistém stavu.<sup>82</sup>

Dle Deleuze bývá Bergsonova filozofie částečně zredukována na triviální tezi, že trvání je subjektivní a tvoří náš vnitřní život, ale je to jistě složitější a vlastně je to zcela naopak. Jedinou subjektivitou je právě čas, ale čas nechronologický, v němž jsme my přítomní, nikoliv pouze čas v našem vědomí. Čas je interiorita v níž jsme, v níž jednáme. V románu toto samozřejmě demonstruje Marcel Proust. To, že jsme uvnitř času, který se neustále rozdvojuje, který se ztrácí sám sobě a který se sám v sobě nalézá, čas, který nechává míjet přítomnost a zachovává minulost. Ve filmu je to podle Deleuze Dovženkov *Zvenigora*, Hitchcockovo *Vertigo* a Resnaisovo *Je t'aime, je t'aime*.

### 3.4. Welles, Resnais a plochy minulosti

Z toho, co bylo dosud řečeno tedy vyplývá, že krystalický obraz nám odkrývá přímý obraz-čas, který převrací časovou podřízenost ve vztahu k pohybu. Obrazy-časy jsou však dva, jeden založený na minulosti, která se uchovává sama v sobě, druhý založený na

---

<sup>81</sup> RODOWICK, David Norman. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997, s. 90

<sup>82</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 100



přítomnosti, jež neustále mívá. Minulost existuje sama o sobě a v ní se uchovávají čisté vzpomínky, nám dosažitelné skrze aktualizaci v obrazu-vzpomínce. Paměť není v nás, ale to my jsme uvnitř ní a přítomnost je tedy jen nekonečně zhuštěnou minulostí, která se ustanovuje tady a teď, jinak by přítomnost nemohla nepřetržitě mívát. Minulost tedy vlastně není žádnou posloupností, jak bychom si ji představovali na základě přirozeného rozumu, ona je jen nekonečným přítomným bodem a posloupnosti se dostává jen míjející přítomnosti, kterou hned pohltí ona masa minulostí přítomná pouze v přítomnosti. Minulost ve „Čtvrtém komentáři k Bergsonovi“<sup>83</sup>, který je i posledním, Deleuze vnímá jako koexistenci jakýchsi kruhů rozdílné šířky, které v témže čase obsahují vše a jejich krajní mezí je přítomnost, která je nejmenším okruhem obsahujícím veškerou minulost. Mezi minulostí jako podmínkou, tedy vlastně jakousi preexistencí, a přítomností, jako nekonečně zhuštěnou přítomností, leží tedy všechny tyto okruhy minulosti, které utvářejí své oblasti, ložiska plochy, kdy každá z těchto časových oblastí má svou vlastní charakteristiku a výrazné tóny, bravy, aspekty, singularity, zářivé body, či dominanty.<sup>84</sup> Dostává se nám tady jen trochu jiné, Deleuzovy léty ještě zkomplikované představy o oněch Bergsonových vrstvách minulosti, o kterých byla řeč v první kapitole této práce. Oblasti minulosti, do nichž je nutno se vrhnout pro vzpomínku, kterou hledáme, a najít onen správný okruh, nemusí být tak snadné, jak se zdá, jelikož vzpomínky na etapy našeho života, o nichž si myslíme, že je v paměti uchováváme v posloupnosti, jsou pouze klamem posloupnosti již prožitých přítomností, ale v aktuální přítomnosti všechny minulosti koexistují. Musíme tedy provádět tyto skoky do nechronologického času a doufat, že se nám podaří z minulosti vytáhnout (aktualizovat) obraz-vzpomínku.<sup>85</sup> Tuto koncepci všech ploch přítomnosti koexistujících s preexistencí minulosti Deleuze nalézá v „prvním velkém filmu kinematografie času“, a to v *Občanu Kaneovi* Orsona Wellese.<sup>86</sup>

Deleuzovi se tedy nabízí otázka, zdali se takto pojatá přítomnost, která obsahuje veškerou minulost, může rovnat času jako celku. To by snad bylo možné jen za předpokladu, že se nám přítomnost podaří vyprostit ze zajetí vlastní aktuálnosti, stejně tak jako dokážeme obraz-vzpomínku nazírat mimo minulost jako takovou. Přítomnost, kterou se pokusíme uchopit, se ihned stává něčím jiným a právě toto něco jiného vztahujeme k minulosti, či k budoucnosti, a ty pak mohou vypovídat o něčem. Jestliže se tedy pokusíme ponořit do události, která má každou chvíli nastat, je dle Deleuze třeba nahradit

---

<sup>83</sup> Vybrané kapitoly napříč celou prací *Film*, nesou tento podtitul s řadovou číslovkou

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 109

<sup>85</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 101-102

<sup>86</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 120

podélný pohled, čistou hlubinnou vizí, tedy nahlížet událost nezávisle jak na prostoru, v němž se děje, tak na aktuální přítomnosti, která míjí. Deleuze cituje text Bernarda Groethysena, v němž líčí tento proces, kdy „čas události končí dříve, než skončí sama událost, k události tedy dochází znovu a v jiném čase, celá událost je proto takřikajíc v čase, kde se nic neděje.“<sup>87</sup> V tomto prázdném čase je pak vzpomínka předjímána, co je aktuální, je rozloženo, a tak není kam zasadit zformovanou vzpomínku. Představa plynoucího času, kdy budoucí se stává přítomným a následně minulým skrze přítomnost, není možná, a tím Deleuze odkazuje až k Augustinovi, který si kladl ony otázky o čase, jež ho tak znepokojovaly a zjistil, že není minulosti ani budoucnosti bez vztahu k přítomnosti, a proto se dá mluvit jen o přítomnosti budoucnosti, přítomnosti přítomnosti a přítomnosti minulosti, všechny zahrnuté, zavínuté v oné události. Toto Deleuze nazývá deaktualizovaným hrotem přítomnosti. „Nahodilá událost se stane, stává se, i stala se, než k ní došlo, k ní nedošlo, a když k ní došlo, už k ní nedojde...“<sup>88</sup> V tomto pojetí se tedy již nejedná o koexistenci ploch minulosti, ale o simultaneitu hrotů přítomnosti.

Tento druh augustiniánského vnímání času Deleuze reflektuje i u Robbe-Grilleta, ke kterému se vrací. V jeho románech (později i ve vlastních filmech) totiž sotva budeme pátrat po posloupnosti přítomností, vždy se jedná o čas jako o chaotické neuchopitelné nazírání minulosti či budoucnosti z pozice přítomnosti, jež může být svou nevysvětlitelností až hrozivý. Takový je snímek *Loni v Marienbadu*, kde se všechny tři implikované přítomnosti opakují, popírají se, nahrazují se, znovu se rodí a zdvojují se. Resnaisův film z roku 1961 je ukázkovým příkladem obrazu-času. Stejně tak jako v Robbe-Grilletově románu, tak v Resnaisově filmu nejde o absenci narace, naopak dává jí novou hodnotu, díky tomu, že od ní odmyšlí jakoukoliv posloupnou akci, tudíž je přechod od obrazu-pohybu k obrazu-času dokonalý. V *Loni v Marienbadu* jsou to tedy tři různé přítomnosti, které nahlíží na dané události z jiné perspektivy, které jsou všechny možné a my se nikdy nedozvíme, jestli je nějaká pravá nebo jaký je vlastně vůbec celek. Po zvukové stránce sice vyprávění drží jen jedna z postav, tedy ústřední muž, který promlouvá skrze nediegetický voiceover, jenž hoří láskou k ženě, se kterou se potkal, nebo taky nepotkal, loni ve stejných lázních, kolem které se motá třetí postava, jež může být číšníkem, náhodným hostem, ale i ženiným manželem. Jedna a tatáž událost se tak odehrává ve třech různých světech stejně a přece jinak.

Deleuze v *Loni v Marienbadu* vidí ukázkovou moderní kinematografii, představující krizi obrazu-akce. Moderní rovinu díla vidí v selhání senzomotorických

---

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 121

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 122

schémat, bloudění postav po lázních a podobně. Druhá rovina se týká reálného a imaginárního. V Resnaisově díle vždy převládá a trvá reálno se svými časoprostorovými vlastnostmi, ale ty vždy vystupují do konfliktu s imaginárním. To je rozdíl mezi ním a Robbe-Grilletem, v jehož pracích vše probíhá v hlavě postav, nebo podle Deleuze v hlavě samotného čtenáře/diváka. V hlavě diváka se však nemůže dít nic, čemu by nedal podnět sám obraz, v němž samotném je rozdíl mezi reálným a imaginárním, i když je těžké ho rozlišit, možná snad až nemožné. Do vztahu reálné-imaginární však musí nutně vstupovat třetí rovina, kterou je právě čas. Resnais tak dle Deleuze vidí své filmy ve formě ploch minulostí, zatímco Robbe-Grillet chápe čas v podobě hrotů přítomností. „*Bylo-li by možné Loni v Marienbadu rozdělit, pak bychom řekli, že muž X je blíže Resnaisovi a žena A blíže Robbe-Grilletovi. Muž ve skutečnosti usiluje o to, obklopit ženu spojitými plochami, jejichž přítomnost je ta nejužší, jako pohyb vlny, zatímco žena, někdy pochybovačná, někdy neoblomná, někdy téměř přesvědčená, přeskakuje z jednoho bloku do druhého, neustále překračuje propast mezi dvěma hroty, mezi dvěma simultánními přítomnostmi. V každém případě se tito dva autoři nenacházejí, jak jsme již viděli, ve sféře reálného a imaginárního, nýbrž v čase, ještě obávanější sféře pravdivého a falešného.*“<sup>89</sup> Reálno a imaginárno se tak přesouvá do časové podoby, kdy nerozlišitelnost nastávání obrazů nahrazují nerozhodnutelné alternativy mezi jednotlivými okruhy minulosti a nerozluštitelné rozdíly mezi dvěma hroty přítomnosti. Koexistence ploch virtuální minulosti a simultaneita hrotů de-aktualizované přítomnosti jsou dva zřetelné znaky času o sobě.

Již byla řeč o „prvním filmu kinematografie času“, jak byl nazván Wellesův *Občan Kane*.<sup>90</sup> Deleuze se po úvahách nad tvorbou Robbe-Grilleta, kdy se pohybujeme v šedesátých letech, vrací do roku 1941, kdy byl tento přelomový film, jenž Welles natočil ve svých pouhých třidvaceti letech, uveden. Zde se čas odprostil od pohybu a dal na filmových plátnech vzniknout obrazu-času. Na rozdíl od *Loni v Marinebadu*, kde v Robbe-Grilletově pojetí je zásadní právě přítomnost, jsou to u Wellese právě plochy minulosti, se kterými pracuje, časovost se tak ve poprvé ve filmu ukázala sama o sobě. Pro dnešního laického diváka, který je odkojen například na tarantinovském narativu z devadesátých let, může být geniálnost *Občana Kanea* téměř nepochopitelná a film se mu tak zdát velice jednoduchým a banálním. Znamý hollywoodský film má vskutku vcelku jednoduchý děj,

---

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 126

<sup>90</sup> Pro srovnání k Deleuzově interpretaci, odkazuji k tradičnější filmové analýze v neoformalistickém duchu: BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 138-152

jenž začíná smrtí protagonisty, jehož posledním slovem na smrtelném lůžku bylo „poupě“. Film je tak strukturován jako jednotlivá interview, která vede novinář s Kaneovými blízkými a ti na něj vzpomínají, každý ze své perspektivy, tak jak se jim on sám jevil, ale zároveň příběh podává v celku objektivní obraz o jednom člověku, od jeho mládí až po jeho smrt. Svědkové tedy evokují své obrazy-vzpomínky prostřednictvím flashbacků. Novinář tak vyšetřování vztahuje právě k „poupěti“ (je to nějaká žena? co to slovo znamená?). Otázka je tedy, jestli v konkrétním výřezu Kaneovy minulosti vyprávěné svědkem se nachází „poupě“, které by se mohlo stát senzací pro tisk. Každý výřez Kaneova života odpovídá okruhu či ploše virtuální minulosti, určitému kontinuu. Film má jistě nějakou fabuli a události „ve skutečnosti“ tak mají svou chronologickou následnost, ale z hlediska přítomnosti vyprávění, jíž je chvíle, kdy je Kane mrtev, všechny minulosti koexistují právě v aktuální přítomnosti a každá z oněch ploch má v sobě obsažený celý Kaneův život. Deleuze opět vychází z Bergsona, z jehož pohledu ony plochy minulostí obsahují „oslnivé body“, singularity, které jsou však zahaleny „neurčitou mlhavostí“, jíž je totalita Kaneova života.<sup>91</sup> Svědkové tak vyvolávají obrazy-vzpomínky z ploch minulostí vzhledem k přítomnosti, a nám se tak dostává jakési mozaiky – nemůžeme se zcela spolehnout na jejich paměť a tím pádem je objektivita Kaneova života nedosažitelná. Skutečnost je tak rozštěpena do dvou směrů, z nichž každý udává typ obrazu. První reprezentují motorické řady minulých přítomností, jež jsou ploché a představují jen všednost, zvyk a touhy (rozhodnutí učinit svou ženu profesionální operní zpěvačkou) v Kaneově životě, zatímco ony scény nesoucí skutečný úděl minulosti se vyznačují hloubkou záběru (když se žena v důsledku operního neúspěchu pokusí o sebevraždu). Tato hloubka záběru je podle Deleuze skutečnou reprezentací plochy minulosti. „*Hloubkové obrazy vyjadřují oblasti minulosti jako takové, každou s jejími vlastními důrazy, či potenciály, a vyznačují kritické okamžiky Kaneovy vůle k moci. Hrdina jedná, pochoduje a pohybuje se, je to však minulost, do níž se sám vrhá a kterou se pohybuje: čas již není podřízen pohybu, ale pohyb času.*“<sup>92</sup>

Mimo funkce prostorové reality má hloubka pole, kterým ji vymezil André Bazin, také funkci obrazu-času (zcela jistě není pouhým technickým postupem). To však neznamená, že hloubka pole má výhradní nárok na obraz-čas, protože ten se může projevit i v potlačení hloubky, ve zploštění obrazu, které je dle Deleuze zřejmé třeba u Carla Theodora Dryera. Více než funkci reality tak hloubky pole mohou reprezentovat obraz-čas definovaný pomocí paměti, virtuálními oblastmi minulosti. Funkce reality je tak nahrazena

<sup>91</sup> BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 105

<sup>92</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 128

funkcí pamatování, temporalizací. Obraz není vzpomínkou, ale výzvou ke vzpomínání. Kinematografie se tak stává opět bergsonovskou, jelikož v tomto případě nemluvíme o psychologické paměti tvořenou obrazy-vzpomínkami, které nám dává filmový flashback, a nejde ani o chronologickou posloupnost přítomností. Obraz-čas v hloubce pole se tak jeví být buď snahou o evokaci vyvolanou aktuální okamžikem, předcházejícímu obrazu-vzpomínce, nebo jde o zkoumání jedné plochy minulosti, z níž pak obrazy-vzpomínky explikují. Jde tedy o otázku před nebo po, oba dva póly paměti jsou tak extenzí ploch minulosti a kontrakcí aktuální přítomnosti. Vyvolat vzpomínku znamená vrhnout se, skočit do moře minulosti, jak již bylo mnohokrát řečeno. My v tomto aktu předpokládáme, že v minulosti se vzpomínka nachází ve virtuálním vztahu, při čemž všechny oblasti koexistují v aktuální přítomnosti, v níž má ona konkrétní evokace základ. Obraz-vzpomínka tedy sám o sobě není příliš zajímavou podmínkou, ale předpokládá dvě věci, jež jej přesahují. První je variace ploch čisté minulosti, kde obraz-vzpomínku můžeme nalézt, druhou je kontrakce aktuální přítomnosti, která je výchozím bodem neustálého obnovování hledání v minulosti. Welles tedy deformuje prostor současně s časem. Wellesovo veledílo *Občan Kane* tedy není „časovým filmem“ výhradně kvůli vzpomínkám prostřednictvím flashbacků (i když tento způsob filmové narace nebyl v roce 1941 vůbec standardní). Je jím kvůli aktuálnímu úsilí snažit se vzpomínku evokovat a prozkoumávat virtuální zóny minulosti, jež musí být nalezena a přivedena zpět.<sup>93</sup>

Resnais na Wellese podle Deleuze věrohodně navazuje a je jeho největším žákem, který však celý problém transformuje a zpracovává svou originální cestou. U Resnaisa už chybí jakýkoliv pevný středový bod, jímž mohla být u Wellese Kaneova smrt, nebo hlas vypravěče, který nám dával jistotu přítomnosti. Filmem *Loni v Marienbadu* nás také provází hlas, ale ten snad ani nemůžeme označit za vypravěče, tento hlas odvádí naši pozornost od čehokoliv, co by nám mohlo dát vodítko, stále jen komunikuje s vizuálním obrazem, jako by nás (diváků) ani nebylo. Přítomnost je v Resnaisově filmu neurčitá, neustále pohyblivá a nejistá. Stejně tak jako v jeho filmu *Je t'aime, je t'aime* z roku 1968, kdy se hlavní hrdina, který se upsal experimentu cestování časem, stále navrácí do své minulosti, je donekonečna katapultován zpět a zpět, do jiné vrstvy své minulosti, a nebo snad jen své paměti? Nezdá se totiž, že by protagonista ve své minulosti mohl jednat z pozice svého přítomného já, ale je spíše nečinným přihlížečem svých vlastních chyb, zatímco neuchopitelnou přítomností jsou mu jen chvíle, kdy se navrácí do stroje času, ale nikdy tam nevydrží požadované čtyři minuty, jimiž by se přítomnost ztvdila, místo toho

---

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 133

ho čeká šílenství a možná smrt. Plochy minulosti tedy v Resnaisových filmech slouží přímo a každá z nich v dané chvíli může zastupovat přítomnost vzhledem k jiné. Resnais „dosáhl zobecněné relativity a šel až na samý konec toho, co bylo u Wellese pouze naznačeným směrem: konstruování nerozhodnutelných alternativ mezi plochami minulosti. (...) Jde o architekturu paměti, architekturu, který vysvětluje či rozvíjí koexistující roviny minulosti, a nikoli již o umění hrotů, umění, které implikuje simultánní přítomnosti.“<sup>94</sup>

*Je t'aime, je t'aime* přináší chaotickou skládačku, která nám nicméně na konci dává smysl, jelikož se jedná o vzpomínky pouze jedné postavy, zatímco v *Loni v Marienbadu* se jedná o minulosti postav dvou, a to ještě rozštěpené dle toho, zdali žena přijala, či odmítla muže. Nicméně paměť milenců v lázních, i když je neucelená a rozdvojená, je stále společná, což se nedá říct o milencích ve filmu *Hirošima, má láska* (1959). Postava francouzské dívky a postava mladého Japonce jsou od sebe jakoby odtrženy, každý s vlastní minulostí a pamětí, která je tomu druhému cizí. Jsou to dva světy, které reprezentují poválečná Hirošima a Němci okupované Nevers. Zajímavé je, že jsme Resnaisovu tvorbu šedesátých let uvedli postupně, podle složitosti uchopení minulosti a paměti (tedy tak, jak je uvádí Deleuze), což je pravý opak chronologického seřazení podle jejich roku vzniku. Zdá se skoro snad, že Resnais nebyly donekonečna kladené dotazy na význam jeho filmů a postupně tak zjednodušoval svou práci a snažil se o to, do jaké míry až je možné obraz redukovat, aby byl stále hodnotným obrazem-časem.

Pro Resnais je tedy práce s pamětí nezbytná, ale neredukuje ji na pouhý obraz-vzpomínku či flashback, naopak to se snaží spíše přehlížet. V *Hirošimě* se samozřejmě ještě o flashbacku mluvit dává, ale v *Loni v Marienbadu* už sotva rozlišíme, jaká scéna by flashbackem mohla být. Deleuze poukazuje opět k Bergsonovi a varuje před záměnou čisté vzpomínky, která je výhradně virtuální povahy, a obrazem-vzpomínkou, který je jen aktualizujícím činitelem a čistou vzpomínku tak vynáší do přítomnosti. Každá plocha minulosti má jakýsi svůj prostor, jemu vlastní fragmentaci, význačné body nebo naopak mlhoviny. Když se do oné plochy (dříve v první kapitole nazývané úrovně, vrstvy) vydáme, tak buď odhalíme bod, který jsme hledali a který dokážeme aktualizovat v obrazu-vzpomínce, anebo neuspějeme, protože se onen bod našeho zájmu vyskytuje na jiné ploše. Na tomto bergsonovském principu je postavený celý film *Loni v Marienbadu*, kdy muž i žena si nerozumí, jelikož operují mezi více plochami – proto muž má

---

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 141

vzpomínky, jaké žena nemá, nebo je má ve velice mlhavém neuchopitelném stavu, když jsou na ploše stejné.<sup>95</sup>

Podle Deleuze je tu však i třetí problémový případ. Co když si paměť vytvoří vlastní bludnou představu jakéhosi kontinuálního plynutí času, který bude složen z fragmentů, které budou z různých ploch, což vytváří „plochu transformace“, která operuje mezi plochami minulosti? Například sny se nevyznačují přehledným sledem obrazů-vzpomínek, který by reprezentoval konkrétní bod v ploše, ale obrazy v nich se prolínají mezi sebou a každý odkazuje k jiné ploše. „*Je možné, že když čteme knihu, sledujeme nějaké představení nebo pozorujeme obraz, a speciálně v případě, že jsme sami navíc autory, vyvolává to analogický proces: konstruuje plochu transformace, která vytváří jistý druh transverzální kontinuity či komunikace mezi několika plochami a sprádá mezi nimi soubor nelokalizovatelných vztahů. Takto získáváme nechronologický čas.*“<sup>96</sup>

Čili ona plocha transformace se rozprostírá přes všechny plochy minulosti a vidí, zachycuje a propojuje trajektorii bodů jako nějaký radar. Neúspěch se pak projevuje buď v získané bezvýznamné změti bodů, nebo se nám podaří zformulovat pouhé všeobecnosti, jež zachycují pouhé podobnosti. Je to série vzpomínek ve falešném vztahu, jimž klameme sami sebe a nebo se jimi pokoušíme oklamat druhé, přesně jako v Resnaisových filmech. Je ale také možné, že umělecké dílo s rozprostřením transformační plochy uspěje. Tedy v případě *Loni v Marienbadu* by podle Deleuze třetí muž byl spisovatelem či dramatikem a muž se ženou jeho pouhými postavami, nad jejichž plochami by rozvinul onu jednu příčnou, transformační plochu.<sup>97</sup>

Resnais je tedy opravdovým filmařem minulosti. V úsilí načrtnout přítomnost je však nemožné minulosti přisoudit pouhý statut vzpomínky. Každá plocha minulosti, každá jí příslušná doba se uchází o všechny mentální funkce. Je vzpomínkou, ale i zapomněním, a je tedy hlavně citem. Čisté city jsou samotnými filmovými postavami. Postavy jsou přítomností, ale city jsou minulostí. Resnais překračuje psychologii, ale i v ní zůstává, ale to jen v případě postav, nikoliv citů, protože ty vyjadřuje svým filmařským umem pomocí ploch minulosti a to je onen obraz-čas.<sup>98</sup>

To by v této práci bylo vše k velkému filozofickému projektu obrazu-času. Deleuzovo filmové dílo jsme tím zcela nevyčerpali, ale zde ho už opustíme. Dál se věnuje

---

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 148

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 149

<sup>97</sup> Tamtéž.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 151

například vztahu těla a mozku k filmu, k myšlení samotnému nebo ke vztahu filmu a politiky. Je zcela zřejmé, že Deleuze vystavil na filmovém médiu svou filozofii a přinesl nám tak dosud nevídanou podobu možného uvažování, ale zároveň se jedná vskutku o tak odvážný a netradiční pohled na film, který mnoho filmových teoretiků odmítne jako filozofické žvásty, ale tradiční filozofové jej zas odmítnou přijmout jako dílo filozofické, protože se zaobírá právě filmem, což pro mnohé může být dnes stále nepřijatelné. Rozhodně se nejedná o vědeckou metodickou práci, jedná se o filozofickou sondu do uměleckého média, jehož je autor upřímným a vášnivým milovníkem a takový musí být bez pochyby i čtenář autorova textu.



## Závěr

Tato práce se pokusila předložit téma času, jak jej v různých pracích zpracoval Gilles Deleuze. Čas, ač se to nemusí nutně zdát, tedy hraje v jeho díle roli. Ostatně svou filozofii vnímá jako filozofii dění na úkor filozofie bytí a dění se nutně děje v čase. Stejně tak ony difference, jímž poststrukturalismus na rozdíl od svých předchůdců přisuzuje pohyb, změnu, diferencování dějící se v čase, stejně tak v čase přicházejí a nastávají události.

Čas je bezpochyby pro Deleuze jedním z témat hlavně kvůli vlivu Henriho Bergsona, který se pro něj stal inspirací na celý život. Deleuzova vlastní filozofie je tak vlastně takovým věčným koketováním právě s Bergsonem. Není to pouze jeho pojetí prostoru a času a slavné „trvání“, které jej formuje, ale hlavně ono dvojí nazírání světa jako aktuálního, za nímž se schovává těžce definovatelná virtualita, která je tam vždy přítomna, nejen pro nás, nejen v naší mysli, ale skutečně tam je, za aktuální realitou.

Čas nejde nereflektovat ani v jeho díle o Marcelu Proustovi, i když tam ani zdaleka není hlavní tématem. Proust je však vykladačem a velkým filozofem času sám o sobě a Deleuze se s ním musí nějak vypořádat. Ač se neustále mluví o velkém vlivu Bergsonovy filozofie na díla moderních spisovatelů, přece jen se ukázaly lehké rozdíly. Deleuze však Prousta originálně interpretuje podle svých potřeb a čas je mu jen nástrojem, anebo možná jen pozadím pro nazření oné skutečné esence věcí.

Vrchol Deleuzova uvažování o čase lze pak shledat v jeho monumentálním projektu *Film*, zejména pak tedy v druhém svazku. Film je vyloženě uměním časovým více než kterékoliv jiné. Právě na základě Bergsonovy představy radikální neslučitelnosti vnímání prostoru a čistého času je postavena celá Deleuzova filozofie filmu. Kdy film, jehož náplní je akce, pohyb, tedy prostor, bude vždy filmem nižším než film, jenž si za předmět svého zájmu bere samotný čas. Takové zamyšlení nad možnou hloubkou filmu je nutně nezbytné v dnešní době, kdy současná produkce (a především divák) spoléhá ve filmu opět hlavně na pohyb a akci. Deleuze si byl vědom mezery mezi filmem, jaký vyznával on, a na jaký chodili lidé v neděli do kina. Také mu bylo často vyčítáno, proč se ve své práci více nevěnoval komerční tvorbě, ale to nám je zcela zřejmé. Nezbyvá než doufat, že si obraz-čas stále udrží své místo, oproti dominujícímu prostému obrazu-pohybu, že se nezapomene na film jako na především umělecké médium, že se film nestane jen čistou odpočinkovou zábavou.

Čas je velkým tématem umění a Gilles Deleuze je bezpochyby nejen jedním z nejoriginálnějších myslitelů (druhé poloviny) dvacátého století, ale je také teoretikem umění, který určil mnoho současných směrů v této oblasti. Této práci se snad podařilo přehledně předložit myšlenky na toto téma, poukázat na jakousi jednotu v jeho díle (i když ne lehce uchopitelnou), jakou může být třeba právě čas. Nutno mít však na paměti, že se práce nevěnuje Deleuzovým hlavním projektům, jako je teorie imanence či princip diference a opakování, a nechává je stranou. Představuje tak autorovo rané období, kdy se věnuje Bergsonovi a Proustovi, ale přeskakuje právě období jeho největšího úspěchu v sedmdesátých letech a vrací se k němu v průběhu let osmdesátých. Zvýrazňuje však Deleuzovo myšlení v tom aspektu, že filozofii nenadřazuje ani vědě, ani umění, ale zajímá ho rezonance mezi těmito disciplínami – v tomto případě tedy mezi filozofií a uměním (románem a filmem).

## Seznam použité literatury

- BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.
- BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.
- BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Reed. vyd. z r. 1947. Praha: Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-065-x.
- BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-065-3.
- BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-1008-2
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Tohoto souboru 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon). ISBN 80-207-0076-5.
- ČAPEK, Milíč. *Henri Bergson*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1939. Světová knihovna.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006. Francouzské myšlení. ISBN 80-86955-41-9.
- DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Co je filosofie?*. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-030-0.
- DELEUZE, Gilles. *Difference and repetition*. London: Athlone Press, 1994. ISBN 0485121026.
- DELEUZE, Gilles. *Film 1 / Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-098-x.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2 / Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7.
- DELEUZE, Gilles. *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-2235-4.
- DELEUZE, Gilles. *Proust a znaky*. Vydání druhé. Přeložil Josef HRDLIČKA. V Praze: Herrmann, 2016. ISBN 978-80-87054-48-2.
- DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2
- FULKA, Josef. *Bergson a problém paměti*. In: ČAPEK, Jakub, ed. *Filosofie Henri Bergsona: základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH, 2003. Sborníky, slovníky, učební texty. ISBN 80-7298-071-8.
- FULKA, Josef. *Doslov k českému vydání*. In: M. Proust: *Hledání ztraceného času*. Praha: Rybka 2012. ISBN 978-80-87067-63-5. Str. 363-423.

- HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha: Argo, 2017. Specula. ISBN 978-80-257-2193-3.
- METZ, Christian. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press, 1999. ISBN 978-0226521305
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Gilles Deleuze: filosofie ve jménu života*. In: DELEUZE, Gilles. *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-2235-4.
- PLATÓN. *Platónovy spisy: Svazek III*. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-066-1.
- PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*. Přeložil Prokop VOSKOVEC, přeložil Jiří PECHAR. V Praze: Rybka, 2012. ISBN 978-80-87067-63-5.
- RICŒUR, Paul. *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-051-3.
- RODOWICK, David Norman. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. ISBN 978-0-8223-1970-2.
- TARKOVSKIJ, Andrej Arsen'jevič a Miloš FRYŠ. *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1954-1986*. Vyd. 2., aktualiz. Příbram: Camera obscura, 2011. ISBN 978-80-903678-5-2.
- WOOLF, Virginia. *K majáku*. V tomto překladu vydání čtvrté, revidované. Přeložil Kateřina HILSKÁ. Praha: Odeon, 2018. Knihovna klasiků (Odeon). ISBN 978-80-207-1837-2.

## Abstrakt

Tato diplomová práce se zaměřuje na pojetí času v textech francouzského filozofa Gilles Deleuze. Zprvu se vypořádává s filozofií Henriho Bergsona a tím, jak jej Deleuze interpretuje a využívá pro vyjádření vlastních myšlenek. Od Bergsona je již nutno se vydat směrem k umění, a to nejdříve za románem, konkrétně za Proustovým *Hledání ztraceného času*, jemuž Deleuze věnoval jednu ze svých raných prací. Filozofova originální interpretace proustovského času je představena v kontextu interpretací jeho vlastních krajanů, současníků a také ve vztahu k filozofii právě Henriho Bergsona. Druhá polovina práce je věnována modernímu filmu, jemuž se Deleuze věnoval v osmdesátých letech. Diplomová práce nepřichází s odvážnými interpretacemi Deleuzova díla, ale spíše předkládá problematiku času, která se v jeho díle může zdát okrajová, ale zároveň je něčím, čím je jeho filozofická práce protknuta od začátku od konce právě díky vlivu Henriho Bergsona.

This thesis is about concept of time in work of french philosopher Gilles Deleuze. First of all is necessary to introduce reader with philosophy of Henri Bergson and Deleuze's interpretation of Bergson's work and how Deleuze uses it for demonstration of his own thoughts. After Bergson, there is finally an art, Marcel Proust and his novel *In Search of Lost Time*, which is subject of Deleuze's early work. Philosopher's original interpretation of proustian time is introduced in context of other interpretations of his time and also in the context in relation to philosophy of Bergson. The second half of thesis talks about modern film, which was Deleuze's interest through 1980s. This thesis doesn't try to make any brave interpretations of Deleuze's work, but does try to introduce a problem of time in his work, The concept of time is something which is not a big thing in Deleuze's philosophy, but it is something what is there for a whole time because of Henri Bergson's influence.