

# Gilles Deleuze

## Proust a znaky

(Marcel Proust et les signes, 1964)

První část knihy (Znaky, 9–124) zahajuje kap. Typy znaků (9–22) uvedením premis, jimiž se Deleuzovo čtení Proustova díla řídí. Nejprve jde o to určit, co vlastně *Hledání ztraceného času* zajišťuje jednotu a jaká je v něm povaha času. *Hledání* podle Deleuze netkví jen v mimovolném vzpomínání nebo průzkumu paměti, ale především v „hledání pravdy“ (9); paměť nebo minulý čas jsou jen jeho prostředky. *Hledání* je příběhem poznávání (*l'apprentissage*) či formování spisovatele, které paměť „svými cíli a principy“ (10) přesahuje. *Hledání* se obrací „k budoucnosti, nikoli k minulosti“ (10); objektem časového poznávání, tj. dešifrování a interpretace, jsou znaky, systémy znaků vysílaných objekty, osobami, atd. Ty patří k různorodým znakovým světům (svět Guermantů, Verdurinovy nebo Swannovy znaky aj.). Hypotézu, že „znaky tvoří zároveň jednotu a pluralitu *Hledání*“ (11), ověřuje Deleuze průzkumem a interpretací světů, v nichž se románový hrdina pohybuje. Jednak světa mondénního, v němž znaky účinkují namísto myšlení i jednání (neodkazují k něčemu jinému, pouze si „přisvojily domnělou hodnotu svého smyslu“ (13). Dalším okruhem jsou milostné znaky, obsahující proustovské zákony lásky: žárlivost nebo lež, homosexualitu. Milovaná bytost implikuje podle Deleuze neznámý možný svět, ba pluralitu světů (14). Třetí svět tvoří dojmy a smyslové kvality (18), tj. bezprostředně účinkující, nejslavnější motivy *Hledání* (piškotový koláček, věže, dlažební kostky aj.). Jakožto zakoušené kvality se však jeví jako „znak objektu *zcela jiného*“ (18), tj. materiální smyslový znak, jehož smysl je třeba hledat, interpretovat. Teprve pak (jak zjišťuje vypravěč, interpret znaků, na konci *Hledání*) se namísto prvního objektu, explicitního významu, zjevuje objekt skrytý (např. místo piškotového koláčku Combray), ne však ve své někdejší přítomnosti, ale v jakési absolutní, esenciální podobě (21).

Monografie francouzského poststrukturalistického filozofa interpretující vrcholný moderní román jako pluralistický znakový systém.

Podle Deleuze jde v zásadě o problém Umění jakožto nejvyššího světa znaků, který byl postupně řešen procesem psaní–hledání–poznávání. Esenciální znaky umění mají schopnost všechny ostatní transformovat.

Znamená-li hledání pravdy interpretovat, pak toto „vysvětlování“ splývá s rozvíjením samotného znaku, konstatuje Deleuze ve 2. kap. Znak a pravda (23–35). „Proto hledání probíhá vždy v čase a pravda je vždy pravdou času“ (25). Deleuze rozlišuje mezi časem ztraceným v důsledku jeho míjení („zničující čas“, který se stává viditelným v upadání těla) a časem, který ztrácíme v určitých činnostech a stavech. Mondénní život (resp. jeho znaky) je v každém okamžiku změnou a pomíjivostí, znaky lásky samy předznamenávají svůj úpadek, i smyslové znaky mohou být znaky mizení, mohou implikovat nicotu. Naopak v umění se projevuje „absolutní původní čas“ (26). Proustovo hledání, upozorňuje Deleuze, se odlišuje od hledání filozofického nebo vědeckého: není metodické, nezakládá se na vůli k myšlení, na přisvojování objektivních obsahů, ale je vynucováno konkrétní situací či náhodným setkáním, kdy je subjekt vystaven určitému druhu násilí prostřednictvím vnějšího znaku (např. bolestného znaku lásky a žárlivosti), v němž je implikován hlubší smysl.

Ve 3. kap. Poznávání (36–50) Deleuze dále rozvíjí myšlenku, že Proustovo dílo není zaměřeno k minulosti, nýbrž k budoucnosti a postupnému, i když nelineárnímu nebo nespojitému poznávání, jehož důsledkem je vícerozměrnost času: hrdina věří, dělá si iluze, zažívá zklamání — poznání se odkládá. Znaky jsou totiž dvojdomé, jednak odkazují k objektu, k němuž se vracíme v domnění, že skrývá tajemství znaku (tuto tendenci označuje Deleuze jako objektivismus), jednak označují něco odlišného (37): to, co je ve znaku hlubší, zavinutější než explicitní praktické významy (zálibení v objektu, jeho osvojení) náležející objektivní stránce znaku. V procesu poznávání však dochází ke zklamání plynoucímu z nedostatku rozlišení mezi znakem a objektem, který se matoucím způsobem vkládá mezi znaky. Toto zklamání z objektů, které „je základním momentem hledání a poznávání“ (46), se podle Deleuze hrdina *Hledání* snaží kompenzovat subjektivně, asociacemi idejí, jež jsou vyvolávány i méně hlubokými znaky. Ani tato substitute však nepřináší odhalení esencí, vyjevujících se až v rovině umění a přesahujících jak vlastnosti objektů, tak subjektivní stavy (50).

Ve 4. kap. Znaky umění a esence (51–65) objasňuje Deleuze nadřazenost znaků umění jako spirituálních entit nad znaky materiálními, jež vždy „napůl tkví v objektu, který je jejich nositelem“ (51). Teprve umělecké dílo nabízí jednotu (nemateriálního) znaku a smyslu, a potvrzuje tak převahu umění nad životem.

Esence, která se zjevuje v uměleckém díle, je v Deleuzově pojetí diference, nikoli však diference empirická, vnější, např. mezi dvěma věcmi, ale vnitřní ultimativní kvalita. Proustovská esence má povahu Leibnizovy monády (54), stáčí se sama v sobě a konstituuje subjektivitu, aniž by s ní splývala. Je individuální i individualizující (56). Proust, tvrdí Deleuze, vidí v rozdílu esence a subjektu jediný možný důkaz nesmrtelnosti duše (56). V takto chápaných esencích se také stáčí čas jakožto „čas znovu nalezený“ a obsažený ve znacích umění. Na rozdíl od času smyslových znaků, který je nalézán uvnitř ztraceného času, se tento čas ztotožňuje s věčností, s mimočasovostí. Esence se vtěluje do uměleckého díla prostřednictvím stylu, jehož podstatou je metafora či metamorfóza a jenž látku či hmotu determinuje a zduchovňuje (62).

V 5. kap. Vedlejší role paměti (66–82) se Deleuze zamýšlí nad rolí mimovolné paměti či reminiscencí v Proustově díle. Smyslové znaky, které vysvětluje mimovolná paměť, staví na počátek cesty k umění; poznávání musí těmito znaky projít, i když reminiscence „patří stále ještě k životu“ (70) a umění ve své esenci na nich nespočívá. Přestože je u Prousta obvykle zdůrazňován význam asociativní psychologie, Deleuze pokládá za významnější otázku, odkud pramení ona radost ze znovunalezeného času a prožitků pravdy reminiscence. Tuto otázku nemůže zodpovědět ani záměrná paměť, protože jí uniká bytí minulosti o sobě. Deleuze tu nachází spojnicí mezi Bergsonem a Proustem: do minulosti musíme vstupovat naráz, jako do něčeho, co je a co se uchovává v sobě samém, aniž bychom postupovali — tak jako záměrná paměť — od aktuální přítomnosti k minulosti. Uchování minulosti o sobě umožňuje Proustovi právě mimovolná paměť, ne však nastolením pouhé podobnosti mezi přítomností a minulostí či identity okamžiků, ale zvnitřňováním diference (75): např. Combray se vynořuje v „čisté minulosti“, koexistující s oběma přítomnostmi, jako „esence lokalizovaného času“ (76), jako diferenciální pravda místa.

Podle Deleuze se Proustovy esence, přijímající stále větší obecnost (až po obecnost zákona), vyznačují dvěma silami: diferencí (v minulém okamžiku) a opakováním (v aktuálním okamžiku). K těmto kategoriím se vrací 6. kap. Řada a skupina (83–102), věnovaná znakům lásky. Každá láska v *Hledání* tvoří zvláštní řadu (kupř. Swannova k Odětě), na druhé straně se však tato řada otevírá k „transsubjektivní skutečnosti“ (88), k transpersonální řadě. Obecnost se projevuje v zákonu řady (nebo několika řad), jejíž členy se různí, nebo v povaze skupiny, jejíž prvky se podobají (jako „ženy Gomory a muži Sodomy“, 99).

K pojetí Proustova románu jako pluralistického znakového systému se vrací stejnojmenná 7. kap. (103–113), která určuje celkem

sedm kritérií tohoto systému: 1) „Látka, v níž se znak formuje“ (např. hmota, vůně, chuti). 2) „Způsob, jakým je věc vysílána a chápána jako znak“ (znak odkazuje k objektu, který jej vysílá, i k subjektu, který jej interpretuje). 3) „Účinek znaku“ (emoce, kterou vyvolává — např. utrpení znaků lásky, radost smyslových znaků). 4) „Povaha smyslu, vztah znaku a smyslu“ (prázdnota mondénních znaků, pravdivost smyslových znaků, umění jako jednota nemateriálního znaku a duchovního smyslu). 5) „Základní schopnost, která explikuje a interpretuje znak, rozvíjí jeho smysl“ (pro mondénní znaky i znaky lásky rozum, pro smyslové znaky mimovolná paměť anebo obraznost, pro znaky umění „čisté myšlení jako schopnost esencí“). 6) Časové struktury implikované ve znaku a odpovídající typ pravdy: čas, který ztrácíme (mondénní znaky), a čas ztracený (a jeho rozmanitá pravda: zrání interpreta, mizení milujícího já v čase lásky), čas znovu nalezený (smyslové znaky) a čas znovu nalezený (znaky umění). Znaky v jednotlivých liniích vzájemně interferují: např. čas, který je znovu nalezen, se skrývá v nitru ztraceného času. 7) Esence, určující (tj. komplikující) vztah znaku a smyslu. Vizi proustovského světa nedefinuje ani fyzika, ani filozofie, tj. ani zákony hmoty, ani kategorie ducha: „Znak je vždy dvojnásobný, implicitní a implikovaný smysl“ (112).

První část knihy uzavírá kap. *Obraz myšlení* (115–124), opětovně podtrhující, že na rozdíl od filozofického myšlení pravda v *Hledání* není chtěná, ale mimovolná, není sdělována, ale interpretovaná, není předkládána, ale prozrazuje se. Podstatnější než myšlení samo (vůle myslet spojená s metodou) je tu přítomnost toho, co nutí vnímat, interpretovat, myslet (dojmy, setkání, výrazy), tj. rozvíjet a dešifrovat znaky. V tomto smyslu tvoření podle Deleuze vždy vychází ze znaků (a stejně tak jim dává vzniknout) a je genezí aktu mimovolného (čistého) myšlení odkrývajícího esence (122). Ke konci kap. Deleuze sice připomíná Proustovo platonství (pojmy esence, Ideje, Platonův postulát věcí, které nutí k myšlení), zároveň však zdůrazňuje, že Proustův svět není světem řeckého Logu ani sokratovské ironie: zatímco sokratovský rozum přichází předem a setkáním předchází (vyvolává je již s vědomím přítomného celku), u Prousta se člověk setkáním otevírá a rozum „přichází vždy po“ (123).

Na tyto závěry navazuje ve 2. části knihy (*Literární stroj*, 127–219) úvodní kap. *Antilogos* (127–139), ukazující Proustův svět jako soustavu protikladů: proti pozorování staví Proust vnímavost, proti filozofii myšlení, proti explicitním významům implicitní znaky, proti analytickému výrazu a fonetickému písmu svět hieroglyfů a ideogramů: tj. obecně proti sjednocujícímu Logu svět patosu, fragmentárního materiálu, který subjekt zakouší ve svých

asociacích (128–131). Proustův román je podle Deleuze experimentováním s reminiscencemi, jež směřují od stavu duše a asociativních řetězců k esenci. Ta však není nějakou stálou esencí, nazíranou idealitou jednotící svět v organický celek (133), nýbrž jistým druhem tvůrčího hlediska (projevem Proustovy estetiky hlediska). Proustovo *Hledání* Deleuzovi zastupuje posun v chápání objektivitu a jednoty příznačný pro moderní literaturu. Řád se zhroutil a svět se propadl do chaosu, objektivita se již nenachází ve značících obsazích jako „stavech světa“ ani v ideálních význačcích: lze ji hledat pouze v uměleckém díle tvořeném původním hlediskem, k němuž se dospělo od subjektivních asociací (reminiscencí). Rozpomínat se znamená podle Deleuzovy interpretace Prousta tvořit duchovní ekvivalent z materiální vzpomínky prostřednictvím sjednocujícího stylu (134).

Ve 2. kap. Skříňky a nádoby (140–157) autor tvrdí, že pro *Hledání*, vyznačující se nesouměřitelností částí, rozdrobeností, zlomy a hiáty, jsou příznačné dvě základní figury: 1) Figura vsunutí, zavnutí,<sup>1</sup> implikace, vyjádřená obrazem pootevřených skříňek (věci, osoby a jména), z nichž se vytahuje „něco zcela jiné podoby, zcela jiné povahy“ (140), obsah nesouměřitelný s obsahujícím; aktivitou vypravěče je v tomto případě explikace, rozvíjení obsahu. 2) Figura komplikace, které odpovídá obraz uzavřených nádob a která ukazuje na „koexistenci asymetrických a nekomunikujících částí“ (141); aktivitou vypravěče je výběr „uzavřené nádoby“ spolu s já, které se v ní nachází (např. jedné dívky ze skupiny). Z ne-komunikace a nesouměřitelnosti obsahu a obsahujícího jako „vzdálenosti“ vyvozuje Deleuze povahu času jako systému neprostorových vzdáleností, který nepřipouští celek, nýbrž simultánně potvrzuje jednotlivé kusy.

V takto rozkouskovaném vesmíru, pokračuje Deleuze ve 3. kap. Úrovně hledání (158–173), nefunguje jako jednotící síla ani Logos, ani zákon. Ten už totiž „neřká, co je dobré; dobré je to, co říká zákon“ (158). Zákon tak podle Deleuze nabývá „úžasné“, ovšem zcela formální, prázdné jednoty, protože nás neseznamuje s žádným zvláštním objektem, s žádnou totalitou, instancí Dobra nebo s Logem, který by k ní odkazoval. Zákon nespojuje části, ale odděluje je, vládne jim bez celku, „do soumezného vnáší nekomunikaci“ (159); Deleuze vedle sebe staví dvojí moderní vědomí zákona: u Kafky je depresivní v důsledku nepoznatelné povahy zákona, který je zakoušen až jako trestající (sankce viny), u Prousta jde podle Deleuze o schizoidní vědomí zákona: vina je spíše zdáním skrývajícím hlubší fragmentární realitu (159). Deleuze se zaměřuje na proustovskou komplementární souvislost viny, žárlivosti a lásky, vyjevující se na několika úrovních, v řadách heterosexuálních a homosexuálních lásek a v tzv. transsexuálních

1 Přihlížíme zde k českému překladu Josefa Hrdličky (*Proust a znaky*, Praha 1999), u slov *l'emboitement* (vsunutí) a *l'enveloppement* (zavnutí) upozorňujeme však na jejich další významy: skloubení, uložení a zasazení; obalení a zahalení.

dimenzích mezi separovanými pohlavími. V tomto kontextu pak určuje Proustovo pojetí homosexuality (161–167) jako homosexuality-znaku, jež je „*lokální a nespécifická*“ (např. muž hledá to, co je mužské, i v ženě) a zakládá se na „soumezném oddělování pohlaví-organů“ (166–167), a to na rozdíl od řecké homosexuality-logu, „*globální a specifické*“ (ve dvou oddělených řadách se muži spojují s muži a ženy se ženami, 161). Soumeznost a zároveň přehrazování-oddělování (*le cloisonnement*)<sup>2</sup> částí, mezi nimiž je „vzdálenost bez intervalu“, vypovídá o astronomickém, teleskopickém zákonu (pozorování), jímž se řídí Proustovy „fragmenty disparátních světů“ (173).

Názvem 4. kap. Tři stroje (174–192) Deleuze signalizuje instrumentální povahu *Hledání*: jako moderní umělecké dílo nejen vede čtenáře k tomu, aby si osvojil optiku pozorování, ale je také strojem, který produkuje určité pravdy, tvořivé obraznosti či účinky. Produkování vychází z dojmu (vysvětlovaného jako setkání a účinek, které podstupujeme coby „násilí“), ze znaku, jenž uvádí do chodu obraznost a myšlení (podnícené utrpením). „Hledání je produkováním hledané pravdy“ (178), resp. řádů pravdy (řádu znovunalezeného času, řádu obecných zákonů — ztraceného času, řádu definovaného univerzálním upadáním, ideou smrti), které jsou také řády produkce. Tu podle Deleuze zajišťují tři typy strojů: „stroje na částečné objekty (podněty, les pulsions), stroje na rezonanci (Eros), stroje na nucený pohyb (Thanatos)“ (192).

V 5. kap. Styl (193–203) se Deleuze vrací k problému jednoty uměleckého díla. V případě *Hledání* konstatuje, že není předzjednaná, žádný z uvedených řádů produkce v něm nemá totalizující funkci; jednota díla se vynořuje až zpětně. Formální struktura díla jako zdroj jednoty částí a stylu se podle něj zakládá na „transverzální dimenzi“<sup>3</sup> (201), jež prochází Proustovou větou i celou knihou a „zajišťuje přenos paprsku mezi dvěma prostory, které zůstávají přesto stejně odlišné jako astronomické světy“ (202).

V Závěru (Přítomnost a funkce šilenství. Pavouk, 205–219) interpretuje Deleuze „distribuci, používání nebo fungování“ (205) šilenství a bludného jednání u dvou hlavních postav *Hledání*, pana de Charlus a Albertiny. Úvaha o vypravěči vyústí ve tvrzení, že vypravěč-hrdina zde nefunguje jako subjekt — je nahrazen „strojem“ a uspořádáním *Hledání* (217). Situace vypravěče je nakonec znázorněna metaforou pavouka, který reaguje pouze na záchvěvy pavučiny jako znaky, jež ho vedou za kořistí. „Hledání není vystavěno jako katedrála ani ušito jako šaty, ale je utkáno jako pavučina“ (218).

<sup>2</sup> Josef Hrdlička překládá tento termín slovem separace (č. vyd. 1998, s. 155n).

<sup>3</sup> Deleuze tu odkazuje na pojem transverzality u Félixeho Guattariho.

Interpretace *Hledání ztraceného času* z pera francouzského myslitele, autora řady filozofických děl, jež výrazně ovlivnila post-

moderní myšlení,<sup>4</sup> ale i monografií významných pro literární teorii a teorii umění (zvl. o filmu), spadá do období jeho prvních prací, pojednávajících o filozofech (David Hume, Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant, Henri Bergson) a spisovatelích (Proust, Leopold von Sacher-Masoch). U všech se Deleuze snaží postihnout to, co je myslitelsky zásadně nové, co je projevem umělecké singularity. Souběžně s analýzami vytyčuje vlastní koncepty, předjímající či pootevírající filozofické problémy jeho pozdějších děl. Už v monografii *Proust a znaky* se tak projevuje dvojitý výrazný rys Deleuzova myšlení: kontinuita a rozvíjení pojmů (viz např. „plán imanence“, „tělo bez orgánů“, „diference a opakování“, „transverzalita“) a originální setkávání filozofie a literatury. Podobně jako u jiných post-strukturalistů tu literatura působí jako pružina aktivující problém, jenž v Deleuzově myšlení nabývá filozofického významu. Zároveň se sama stává časoprostorem tvoření filozofie: literární události, chápané jako ryze imanentní svět, nejsou pouhými impulzy, nýbrž spoluaktéry vynořující se filozoficko-literární konfigurace bez univerzálií a transcendentních idejí, prostorem zaplněným znaky, mnohostmi a počitky, řízenými svou vlastní intenzitou. Deleuzovy pojmy vyvstávají z této imanence a v jakémsi spolubytí s tímto prostorem, jež je patrné nejen v Deleuzově ztotožňování vypravěče a autora *Hledání*, ale také v často nezřetelné hranici mezi autorem románu a autorem studie o něm. Povahou těchto pojmů už předjímá pozdější definici ve společném díle s Félixem Guattarim *Co je filosofie?* (1991, č. 2001): koncept je autoreferenční, tzn. je vytvořen tak, že současně klade sám sebe stejně jako svůj předmět. Práce *Proust a znaky* se ovšem odlišuje tím, že produkce konceptů je tu koordinována světem Proustova díla, je tedy v referenčním vztahu k stylu či „stroji“ románu; událost a konzistence konceptu tu není natolik soběstačnou entitou či intenzitou, jak ji Deleuze, alespoň v abstraktních výměrech, proklamuje později. Příčinou je mj. i to, že Proustův román je pojímán jako pansémiotický svět. Sémiotika předpokládá empirismus, byť se v Deleuzově pojetí prosazuje jako empirismus transcendentální (tj. zhodnocující podmínky zkušenosti na základě hlubinné zkušenosti samé): objekty vysílají znaky, které je třeba interpretovat.

Přínos Deleuzovy studie pro myšlení o literatuře má několik aspektů a soustřeďuje se kolem několika kategorií vyznačujících se různou měrou zřetelnosti a operativnosti. První aspekt se týká tradice (tj. literárněvědného úzu), jež je od Proustova díla takřka neodmyslitelná. Deleuze se radikálně vymezuje oproti dosavadním výkladům *Hledání* jako románu založeného na expozici paměti či rekonstrukci minulosti i výkladům psychoanalytickým, a to už premisou, podle níž se román zakládá na poznávání<sup>5</sup> znaků, a tím i na hledání pravdy (tj. zásadním filozofickým úkolu). Toto

4 Viz stěžejní díla napsaná s F. Guattarim.

5 Slovo *l'apprentissage*, které je přeloženo jako „poznávání“, znamená doslova „učení (se)“ znakům, také „zasvěcování“ (do znaků) aj.

hledání usiluje o slučování přítomnosti a minulosti v imanenci díla — „románového stroje“, kde se pravda nejen hledá, ale také produkuje. V duchu bergsonovské ideje se minulost v *Hledání* konstituuje jen v koexistenci s přítomností. Znaky u Prousta jsou podle Deleuze specifické, vytvářejí látku jednotlivých světů, jejichž jednota vzniká jen tím, že vytvářejí systémy vysílaných znaků; postavy jsou pak s to dešifrovat jen znaky jednoho světa, zatímco znaky světa druhého nechápou. Celek díla zajišťuje styl jako silná formální struktura procházející všemi rovinami díla, aniž by rušila jejich diference. Paměť tak v Deleuzově interpretaci (na rozdíl od fabulace) hraje v *Hledání* (a v umění vůbec) malou roli.

Tento „literárněvědný“ zlom v analýze Prousta je svým obecnějším dosahem programově zaměřen proti koncepcím předzjednaných kanálů nebo preexistujících struktur (→ Jacques Derrida, k němuž se tu Deleuze nepřekvapivě přibližuje, by v této souvislosti mluvil o transcendentním signifikátu nebo geometrizujícím modelu). Namísto identifikace přesahujících modelů (ale i navzdory Proustovu tvrzení, že *Hledání* je plánovitě vystavěno jako katedrála) se v Deleuzově pojetí otevírá pole pro imanentní proces, v jehož průběhu se řeší problém umění, a generickou mnohost intenzivních stavů (předjímající Deleuzovu proslulou rizomu — oddenek, hlízu). Kompoziční plán Proustova románu vzniká postupně ze směsí pocitů, „ubíhavých bytí“. Estetická kompozice, práce pocitu, je, jak znovu tvrdí Deleuze s Guattarim v knize *Co je filosofie?* (když se znovu obrací k Proustovi a umělecké tvorbě), jediná definice umění.

Deleuzovská ontologie ustavuje u Prousta prvotnost esence, jakéhosi jádra skrytého za zdáním věci. Je-li východiskem tento esencialismus, stejně tak jako postulát, že artistním cílem *Hledání* je dematerializace znaku, Deleuze tím zjevně a záměrně protičeří fenomenologické zkušenosti s Proustovým dílem, která naopak podtrhuje záplavu vnímatelného, „proustovské skutečno“, ostatně značně přesahující teoretické pasáže románu.<sup>6</sup> *Proust a znaky* tak představuje jednu manifestaci Deleuzova celoživotního stanoviska, jež spočívá v přijímání rizika myšlení, v aktivním experimentování a provokativní produkci nástrojů myšlení vznikajících jakoby uvnitř problému, který osvětlují.

## Vydání

*Marcel Proust et les signes*, Paris 1964, 1970 (2., rozšířené vyd. pod názvem *Proust et les signes*, přidána část *Literární stroj*), 1971, 1976 (4., rozšířené vyd., přidána kap. *Přítomnost a funkce šilenství*. Pavouk; z tohoto vyd. citováno), 1986, 1993, 1996,

<sup>6</sup> K tomu srov. A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris 2000.



2003. *Marcel Proust e i segni*, Torino 1967, 1973, 1986. *Proust and Signs*, New York – London 1972, 1999, 2000, 2008. *Proust y los signos*, Barcelona 1972, 1995. Japonské vyd., Tokio 1974, 1977. *Proust und die Zeichen*, Berlin 1978, 1993. *O Proust ke ta simia*, Athina 1982. *Proust e os signos*, Rio de Janeiro 1987. *Marsel Prust i znaki*, Moskva 1999. **Proust a znaky, Praha 1999** (z tohoto vyd. citováno). *Proust i znaki*, Gdaňsk 2000. *Proust og tegnene*, København 2003. *Proust ve göstergeler*, Istanbul 2004. Čínské vyd., Šanghaj 2008.

## Literatura

M. Buydens, *Sahara — l'esthétiques de Gilles Deleuze*, Paris 1990. P. Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris 1994. F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris 1994. J. Bessiere, *De Bergson a Deleuze. Fabulation, image, mémoire — de quelques catégorisations littéraires*, *Neohelicon* 1997, č. 2, s. 127–163. Ch. Jäger, *Gilles Deleuze. Eine Einführung*, München 1997. M. Petříček, *Derrida, Deleuze, Lyotard: transcendentální empirismus*, *Filosofický časopis* 2000, č. 5, s. 787–793. Týž, *Gilles Deleuze*, *Iluminace* 2001, č. 3, s. 7–12. S. Leclercq, *Gilles Deleuze. Immanence, univocité, transcendantal*, Paris 2003. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris 2003. A. Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Paris 2004. J.-C. Martin, *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris 2005. K. A. Pearson, *The Reality of the Virtual. Bergson and Deleuze*, *MLN* 2005, č. 5, s. 1112–1128. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris 2005. Z. Hrbata, *Roviny metafor v myšlení*, in: O. Král – Z. Hrbata (eds.), *Různost rozhovorů. Poezie — filosofie — věda*, Praha 2006, s. 107–125. A. Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris 2007. L. Nagy, *Proust a filozofie v podání Gillesa Deleuze*, <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=13155> [přístup 30. 9. 2012].

## Gilles Deleuze (1925–1995)

Francouzský filozof, historik filozofie a estetik, patří k nejvlivnějším poststrukturalistickým filozofům světového významu a ohlasu. Ve svých východiscích byl ovlivněn především Spinozou, Nietzsche, Bergsonem a Leibnizem. Je také autorem řady prací o filmu, literatuře a umění. Středoškolská studia absolvoval v elitním lyceu Carnot, v letech 1944–1948 studoval filozofii na Sorbonně, kde se seznámil s několika později významnými spisovateli (např. Michel Butor, Michel Tournier) a intelektuály (Pierre Klossowski, → Jacques Lacan, Jean Paulhan). V letech

1948–1957 byl profesorem filozofie na různých lyceích, později na univerzitách (od r. 1969 univ. prof. v Paříži). R. 1962 se setkal s → Michelelem Foucaultem; dlouholetá autorská spolupráce jej pojila s psychoanalytikem Félixem Guattarim. R. 1987 odešel do důchodu, vážné plicní onemocnění bylo příčinou jeho sebevraždy. Další díla: *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Le Bergsonisme* (1966), *Présentation de Sacher-Masoch. La Vénus à la fourrure* (1967), *Différence et répétition* (1968), *Logique du sens* (1969), *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie* (1975, s F. Guattarim), *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), *Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2* (1980, s F. Guattarim), *Spinoza — Philosophie pratique* (1981), *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983), *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), *Foucault* (1986), *Le Pli: Leibniz et le Baroque* (1988), *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991, s F. Guattarim).

### České překlady

*Foucault* (1996, 2003), *Film 1. Obraz — pohyb* (2000), *Co je filosofie?* (2001, s F. Guattarim), *Kafka. Za menšinovou literaturu* (2001), *Nietzsche a filosofie* (2004), *Film 2. Obraz — čas* (2006), *Bergsonismus* (2006), *Kapitalismus a schizofrenie 2. Tisíc plošin* (2010), *Pusté ostrovy a jiné texty* (2010). Stati: *Rizoma*, *Host* 1996, č. 3–4, s. 3–24 (s F. Guattarim). Slovensky též: *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?* (1993), *Rokovania. 1972–1990* (1998), *Masoch a masochismus* (2002).

/zh/