

Kvalitativní čas v Proustově *Hledání ztraceného času*

Alena Tesková

(Univerzita Karlova v Praze)

Proustův román představuje určité zobrazení času. Alespoň se to dozvídáme na samém konci *Hledání*, kde hrdina-vypravěč doslova praví, že má v úmyslu vtisknout svému dosud neuskutečněnému dílu formu, „která pro nás zůstává obvykle neviditelná, totiž formu Času“.¹ Navzdory tomu není snadné odpovědět na otázku, co měl autor onou „formou času“, kterou má jeho dílo zviditelnit, přesněji na mysli. Jeho odpověď se totiž promítá do celého rozsahu románu, a proto bude bohatě strukturovaná. Na tomto místě se bohužel není možné věnovat Proustově komplexní představě ve všech jejích podobách.² Zaměřím se proto na jeden charakteristický rys, totiž pojetí času jako kvality, který je zároveň jakýmsi předznamenáním Proustovy koncepce jakožto celku a pokusím se načrtnout, v jakém smyslu může být kvalitativní čas ve svých nejkonkrétnějších realizacích pro Prousta výrazem, nebo „vyzařováním“ (émanation)³ světa či „pravé skutečnosti“, která je podle něj ve své podstatě mimo-časová.

V souvislosti s kvalitativním aspektem Proustova pojetí času není možné opomenout interpretace, které nacházely — dokonce již za autorova života — paralely mezi *Hledáním* a Bergsonovou koncepcí heterogenního trvání kvalitativních změn. Zabývat se touto nesnadnou otázkou by však mohlo být přínosné až ve chvíli, kdy bychom před sebou měli úplné schéma Proustova „zobrazení“ času.⁴

1 VIo, s. 657. (Srov. též Io, s. 68.) Ke způsobu citace: římská číslice označuje svazek, zkratka „o“ vydání *Hledání ztraceného času* nakladatelství Odeon (1979–1988); zkratka „r“ vydání Rybka Publishers (2012); zkratka „p“ potom *Pléiade* (1987–1989). Obvykle se držím překladu Jiřího Pechara v odeonském vydání, pouze tam, kde došlo k větším úpravám textu, cituji z Rybka Publishers. Odkaz na edici originálu v *Pléiade* uvádím jen v případě kolísání pravopisu francouzských výrazů.

2 Sledovat úhrnnou koncepci času v *Hledání* by znamenalo analyzovat v postupných krocích, jaký význam má podle Prousta pro zkoumání času perspektiva, jak autor znázorňuje a chápe časovou sukcesi, jakou roli v ní hraje paměť, zapomínání a fenomén tzv. intermitence, jak vznikají časové anachronismy, a nakonec co podle Prousta znamená chápat čas jako určitou konstelaci.

3 Srov. VIo, s. 503.

4 Pokud jde o Proustovy filosofické inspirace, nedávno vydaná práce Luca Fraisse *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust* (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013; dále jen LF) na více než třinácti stech stranách shromažďuje množství historických materiálů,



OPEN ACCESS

(1) HODINA

Čas představuje v Proustových očích především určitou kvalitu. Co se tím však míní? V případě autora, který své dílo nejen tvoří, ale zároveň reflektuje, bude snad případné, když se nejprve podíváme na závěrečné takříkajíc filosofické stránky *Hledání*, ve kterých Proust své postupy a myšlenky do určité míry vysvětluje, a průběžně je budeme doplňovat příklady jejich konkrétního znázornění v oddílech, které Času znovu nalezenému předcházejí.

Nejprve se přitom zaměřím na základní „jednotku“ kvalitativního času, jíž je hodina (1), dále budu sledovat předpoklad Proustova pojetí času, a sice koncepci imateriálního vnímání (2) založenou na určitém uchopení vztahu nevědomých a vědomých změn (3). Tento vztah Proust někdy popisuje v termínech materiálních a duchovních změn, pomocí kterých také analyzuje čas jako jakési „vnitřní tempo“ (4). K hlubšímu pochopení představy kvalitativního času je třeba dále zkoumat, co podle Prousta znamená čas diferencovat (5) a jaké je jeho pojetí asociace idejí (6). Pak bude možné najít souvislost mezi časem, počasím a „vnitřní melodií“ (7). Na závěr se pokusím ukázat, v jakém smyslu je podle Prousta čas výrazem kvalitativní difference, která je sama o sobě mimočasová (8).

Proust o kvalitativním rozměru času říká: „hodina není pouze hodinou, je to nádoba naplněná vůněmi, zvuky, plány a klimatickými zvláštnostmi (une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats)“ (VIo, s. 496). A na jiném místě tento postřeh dále rozvíjí: „každé nejprostší gesto, každý nejprostší počín zůstávají uzavřeny jakoby v tisícerych oddělených nádobách (*dans mille vases clos*), z nichž každá je naplněna věcmi, jejichž barva, jejichž vůně, jejichž teplota je naprosto odlišná“.⁵ Nejprve bude třeba ukázat, jak si Proust tyto „nádoby“ konkrétněji představuje, a teprve pak se pokusit odpovědět na otázku, proč je chápe jako uzavřené a navzájem od sebe oddělené, co způsobuje tuto jejich izolaci a co je příčinou jejich rozmanité plnosti. *Hledání ztraceného času* je protkané popisy takovýchto do sebe uzavřených baněk. Patří k nim také následující líčení známého pařížského parku (z kterého jsme žel nuceni množství podrobností vynechat):

S touto složitou různotvárností (*complexité*) Bouloňského lesíka, vytvářející z něho umělý útvar a v zoologickém nebo mytologickém smyslu „zahradu“, shledal jsem se opět [...] jednoho z prvních listopadových rán, kdy v pařížských domech blízkost a nedostupnost podívané na podzim (*la proximité et la privation du spectacle de l'automne*), končí tak rychle, aniž je člověk při tom, šíří stesk (*nostalgie*), skutečnou horečku z opadávajícího listí (*une véritable fièvre des feuilles mortes*) [...] v mém zavřeném pokoji se to listí, přivolané mou touhou spatřit je, již měsíc vkládalo mezi mé myšlenky a jakýkoli předmět,

z nichž sestavuje přehled Proustova filosofického *milieu*. Proust je podle Fraisse pozdním dítětem tzv. školy francouzského eklektismu založené Victorem Cousinem, sám však poznatky nabyté studiem různých filosofických škol cíleně přetavil ve vlastní pohled, který se promítá do celého *Hledání ztraceného času*.

⁵ VIo, s. 476–477; překlad mírně upraven.

kterým jsem se zabýval [...] a toho rána, když jsem už neslyšel jako v předchozích dnech šumění deště, když jsem uviděl [...] úsměv krásného počasí (*le beau temps*) [...], ucítil jsem, že bych mohl ty žluté listy uvidět proniknuté světlem, vidět je v jejich svrchované kráse (*traversées par la lumière, dans leur suprême beauté*) [...] Byla to chvíle a byla to roční doba, kdy Lesík vypadá snad nejmnohotvárněji (*c'était l'heure et c'était la saison où le Bois semble peut-être le plus multiple*), nejen proto, že je členitější, ale také proto, že je členěn jinak. I v otevřených částech, kde se dá přehlédnout velká plocha, se zdálo, že tu a tam je proti temným, vzdáleným masám bezlistých stromů nebo stromů udržujících si ještě letní listí namalována jako na sotva začatém obraze dvojitá řada oranžových kaštanovníků [...]. Byla to tedy roční doba, kdy Bouloňský lesík odhaluje nejvíc různorodosti (*le plus d'essences diverses*) a staví vedle sebe nejvíc rozličných částí složitého celku (*juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite*). A byla to také vhodná chvíle (*et c'était aussi l'heure*)⁶.

Hlavní důraz citované pasáže lze spatřovat v tom, že svrchovaná krása lesíka je dílem jistého ročního období a je možné zastihnout ji jen v určitou hodinu, tedy v příhodný čas, což zde zároveň znamená za pěkného počasí. Uvidíme ještě, že Proust mezi časem a počasím (*temps*) leckdy nespatřuje žádný zásadní rozdíl. Co je však podstatnější: jestliže při právě vylíčeném pozorování záleží na zcela konkrétním čase, kdy jsou navíc naše myšlenky zcela prostoupeny „atmosférou“ podzimu, ukazuje se, že předmětem popisu není ani tak lesík, ale právě čas, hodina, kterou *někdo* žije (třebaže zčásti jako vzdálený pozorovatel). Proustovi nejde o to, že lesík sám tvoří komplexní celek, neboť ten není tímto způsobem „složitý“ o sobě a kterýkoli den. Tímto celkem se stává jen jakožto prožívaný v čase, a zřejmě by ani nebyl takový, jaký je, bez oné „horečky z opadávajícího listí“.

(3) IMATERIÁLNÍ POVAHA VNÍMÁNÍ

Motiv vyobrazení takto vyplněné hodiny života, v níž se prolínají přítomné dojmy s rozmanitými myšlenkami, je v moderní literatuře hojně využíván. Proustův tvůrčí postup je nicméně zajímavý právě tím, že v jeho pozadí stojí promyšlená filosofická koncepce. Jestliže se tedy v prvním dílu románu hrdinovi „vkládá mezi myšlenky“ vír žlutého listí, je docela dobře možné, že v reflexivní části díla najdeme určité vysvětlení autorovy volby právě takového popisu vzájemného pronikání vnějšího a vnitřního světa. Pokusím se ukázat, že za Proustovou představou kompozice určitých časoprostorových celků (jako je tato procházka parkem), stojí přesvědčení o imateriální povaze smyslového vnímání a vpsledku také obecnější úvaha o naší situovanosti ve světě. Na jednom místě Času znovu nalezeného Proust své přesvědčení o povaze vnímání formuluje následovně: „věci — určitá kniha, ve své červené vazbě zcela podobná jiným — se v nás stávají, jakmile jsou námi vnímány, čímisi nehmotným (*quelque chose d'immatériel*), co je stejné povahy jako naše převažující myšlenky (*préoccupations*) nebo naše pocity (*sensations*) z té doby, a jsou s nimi nerozlučitelně smíchány.“ Po-

6 Ir, s. 377–378; Io, s. 384–385; překlad mírně upraven.

dle Prousta dokonce i jméno čtené kdysi v nějaké knize „obsahuje mezi svými slabikami čerstvý vítr a zářící slunce, které charakterizovaly onu chvíli, kdy jsme je četli“⁷.

Jestliže se tedy z věcí při vnímání stává cosi nehmotného, zdá se, že tato imateriální povaha vnímání má být jakýmsi prvním vysvětlením možnosti „smíšení“ zprvu látkové a duchovní skutečnosti. A právě popis situace, kdy čteme literární dílo, je pro analýzu fenoménu, který autora *Hledání* zajímá, velmi příhodný. Oba tyto motivy, totiž imateriální povaha vnímání a proces vzájemného míšení vjemů a duševních stavů, jsou spojeny v líčení combrayské četby Bergottových knih. Hrdina se této četbě oddává — ještě jako malý chlapec — za nedělních letních odpolední v plátěné budce chráněné stínem kaštanu. Vypravěč zde přirovnává tuto kukaň (*guérite*) ke své vlastní mysli, která byla rovněž jakýmsi „prostorem, v jehož hloubi jsem se cítil ponořen a setrval tam i tehdy, když jsem se chtěl dívat, co se děje venku“ (Ir, s. 79). Jak vzápětí uvidíme, Proust na tomto místě vysvětluje, že naše pozorování věcí ve světě nemůže proniknout až k jejich materii, tentokrát však celý problém zachycuje jakoby z druhé strany: nejde již o to, že se věci, které vnímáme, mají-li vůbec proniknout až k naší mysli, stávají jakousi svou nemateriální reprezentací, ale jde naopak o to, že naše mysl není — přes veškeré úsilí — s to proniknout až k věcem samým v jejich látkové povaze:

Když jsem viděl nějaký vnější předmět, zůstávalo vědomí, že ho vidím, mezi mnou a jím, vroubilo ho jakýmsi tenkým duchovním lemem (*liséré spirituel*), který mi bránil dotknout se přímo jeho hmoty; ta jaksi vyprchala dřív, než jsem se s ní dostal do styku, jako se rozžhavené těleso, které přiblížíme k mokrému předmětu, nedotkne nikdy jeho vlhkosti, protože mu vždy předchází pásmo vypařování (Ir, s. 80; Ip, s. 83).

Z právě citovaného úryvku se přinejmenším zdá, že smyslové vnímání není procesem, při němž se materiální věci přímo otiskují do materie smyslových (či jiných) orgánů, jako kdyby byl poznávající jejich pasivním příjemcem, neboť na materiální úrovni podle Prousta nedochází k žádné koincidenci. Přesto se ale mysl (nebo duše) — alespoň tedy duše hrdiny *Hledání* — o přímý kontakt s vnějším světem někdy vši silou snaží; ale takové počínání se vždy znovu ukáže být marné. Proust tuto ambivalentní snahu naší mysli jakoby vystoupit ze sebe samé a setkat se či splynout s věcmi přímo tam, kde jsou, a s takovými, jaké jsou, vysvětluje jednak naší přirozenou vírou v látkovou povahu „vnější“ skutečnosti, naším „vrozeným materialismem“ (*matérialisme inné*), který náš rozum nicméně stále znovu potírá (Ilo, s. 380), a jednak intenzivní pozorností, kterou v nás někdy věci a bytosti situované „mimo nás“ probouzejí. (Proust je krom toho přesvědčen, že přílišná pozornost někdy může poznání věcí zcela znemožnit.)⁸ Toto rozporuplné prahnutí po vnějším světě, jež přitom nemůže než být nesené vnitřním stavem duše, se v příslušné pasáži *Hledání*, kde hrdina čtoucí knihu tu a tam vyhlíží z kukaně své mysli, popisuje následovně:

Neboť má-li člověk pocit, že je vždy obklopen svou duší (*entouré de son âme*), není ta duše jako nějaké nehybné vězení; spíš je jakoby unášen i s ní v neustálém

7 VIo, s. 492; VIIr, s. 196 (překlad mírně upraven).

8 Srov. Ilo, s. 25 a IIIo, s. 209.

puzení, aby ji předstihl, aby dosáhl vnějšího světa (*perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur*), s pocitem sklíčenosti, že kolem sebe stále slyší tutéž zvučnost, která není ozvěnou zvnějška, nýbrž ozvukem vnitřního chvění. Snažíme se nalézt na věcech, které se tím stávají drahocennými, odlesk vržený na ně naší duší (*le reflet que notre âme a projeté sur elles*); jsme zklamáni, shledáme-li, že se v přírodním stavu (*dans la nature*) zdají zbaveny kouzla, za něž v našem myšlení (*dans notre pensée*) vděčily blízkosti jistých představ (*voisinage de certaines idées*)“ (Ir, s. 82).

Metaforický jazyk zde klade jisté interpretační překážky: není totiž příliš jasné, kdo jsme „my“, když patrně sami nejsme svou duší, jíž jsme obklopeni. Ponechme zatím tuto otázku stranou⁹ a zastavme se u toho, že mezi námi a věcmi existuje jakási pomezí oblast (zchycená výše metaforou lemovky — *liséré*), totiž sféra působnosti duše proniknutá specifickou „zvučností“ a myšlenkami či představami, jimž tyto věci vděčí za své kouzlo. Výraznou strukturaci této pomezí sféry můžeme pozorovat právě na konkrétní zkušenosti četby. Proust jako by chtěl říci, že ve stavu vyvolaném četbou (zejména pokud je strhující) můžeme pozorovat stejné fenomény jako v každodenním životě, kdy si toto neustálé vzájemné pronikání „krajiny četby“ (nebo prostě vnitřního života) s „vnější krajinou“ nemusíme vůbec uvědomovat. Zkušenost četby jen tyto fenomény nechává zřetelněji vyvstat. Pod combrayským kaštanem tedy kromě života postav, s nímž se dětský hrdina intenzivně ztotožňuje, vyvstává ještě jiná krajina: „napolo přede mne promítnutá, v níž se odehrával děj a která vykonávala na mé myšlení mnohem větší vliv než krajina druhá, než ta, jíž jsem měl před očima, když jsem je zvedl od knihy“ (Ir, s. 81). V tomto konkrétním popisovaném případě jsou navíc obě krajiny analogické, a proto také jedna jako by vrhala světlo na druhou. Na jiném místě se dokonce naznačuje, že bez toho, aby si hrdina onu duchovní „lemovku“ předem strukturoval, nedokázal vnímat skoro nic: „byl jsem [...] neschopný něco vidět, pokud touha po tom nebyla už předem vzbuzena nějakou četbou, pokud jsem si už předem sám neudělal v duchu náčrt, který jsem pak toužil konfrontovat se skutečností“ (VIo, s. 321).

Podobný účinek jako četba literárních děl má ostatně i malířství, nakolik se nám podařilo „prohlédnout“ určité specifické uspořádání vztahů mezi věcmi, které zobrazuje. Jak se ale vzápětí ukáže, Proust se v obou případech vždy soustředí zejména na otázku prolínání vnitřní optiky umělce a vnějšího světa. V následující pasáži uvidíme, jak si hrdina postupně osvojí Bergottův styl, a tedy také jeho „způsob vidění“ — „neboť styl je pro spisovatele, podobně jako pro malíře barva, nikoli otázkou techniky, ale otázkou způsobu vidění (*vision*)“¹⁰ — do té míry, že tato umělcova perspektiva takřka bezprostředně splyne s věcmi v jeho okolí a začlení se do nich, jako kdyby se tento způsob vidění stal „vlastností“ samotných věcí a krajin. Jestliže se totiž s pohledem určitého umělce zcela ztotožníme a bezesbytku si jej osvojíme (tj. zvykneme si na něj), krajiny, které vidíme my sami, se od jeho krajin přestanou do té míry odlišovat. To však neznamená, že se pro nás nemohou opět změnit, pokud nám jiný umělec ukáže vztahy mezi věcmi v novém světle:

⁹ Srov. níže podkapitola „diferenciace času“.

¹⁰ VIo, s. 503.

Věty Bergottových knih, které jsem často pročítal, byly pro mne něčím zrovna tak jasným jako mé vlastní představy, jako nábytek v mém pokoji a kočáry na ulici. Všechny věci byly snadno viditelné, a i když ne v takové podobě, v jaké je člověk viděl odjakživa, přece aspoň tak, jak je byl zvyklý vidět nyní. Nuže, mezitím začal jistý nový spisovatel publikovat díla, v nichž vztahy mezi věcmi byly tak odlišné od těch, které mezi nimi existovaly pro mne, že jsem z toho, co psal, skoro nic nechápal [...]. Originální malíř a originální umělec si počínají jako oční lékaři. Terapie jejich malbou nebo jejich prózou nebývá vždycky příjemná. Když je skončena, lékař nám řekne: „Teď se podívejte!“ A svět [...] se nám najednou zjeví úplně odlišný od světa dřívějšího, ale dokonale jasný [...] kočáry jsou „hotový Renoir“ a zrovna tak voda a obloha: máme chuť procházet se lesem podobným tomu, který se nám první den zdál být právě vším jiným, jen ne lesem, který nám připadal například jako nějaký goblén...“ (IIo, s. 336–337).

Jakkoli je příklad malířství šťastný svou názorností, zkušenost četby je možná zajímavější právě proto, že je v ní jasněji při díle také prožívání času. Nejde jen o to, že se čtenáři ukazují jiné vztahy mezi věcmi (jako kdyby šlo o cosi statického), ale spíše o to, že proces čtení umožňuje znázornit změny, jež obvykle nepozorujeme, přičemž k tomu, abychom je mohli sledovat, musíme se podřídit specifické časovosti, kterou právě zkušenost čtení vyžaduje. Výše popsany příklad výměny umělecké optiky v situaci, kdy se hrdinův pohled na svět jako by překrýval s pohledem Bergottovým, poukazuje na to, že obnovený pohled na skutečnost závisí na tom, zda je „vnitřní krajina“ znázorněná v knize v danou chvíli dostatečně odlišná od našeho zažitého pohledu na „vnější krajinu“. Neboť bez této diference není možné sledovat vzájemné prostupování těchto krajin, které je přítom na umělecké optice tím nejpodstatnějším. Nejde ani tak o to, že optický přístroj nějakého díla náhle ukazuje vztahy mezi věcmi jinak, ale o to, že dokáže aktivně působit změny vidění. Proměna perspektivy tedy není jen zaujetím jiného stanoviště, jak by mohl sugerovat příklad malířství. Paradigma četby — jak uvidíme o něco později — spíše ukazuje tuto proměnu perspektivy jako proces odhalování dosud neuvědomovaných vztahů, který se děje v čase a sám čas strukturuje. Tato strukturace času přitom těsně souvisí s problémem náhlého uvědomění změny, a tedy s diferencí vědomých a nevědomých změn. Proto je třeba zaměřit se nejprve na to, jak Proust charakterizuje právě tento rozdíl.

(4) VĚDOMÉ A NEVĚDOMÉ ZMĚNY

Pokud jde o diferenci vědomých a nevědomých změn, Proust rozlišuje především tři její ohledy: (1) nevědomou změnu, (2) vědomou změnu, která je reflexí změny našeho vztahu k nějakému objektu, (3) změnu, již si rovněž uvědomujeme, neboť ji provádíme svou pozorností, ale která je na našem vztahu k danému objektu do značné míry nezávislá, tj. je změnou tohoto objektu samého. Prousta přitom nejvíce zajímá kontrastní vyvstání vědomých změn (2) a (3) na pozadí nevědomých procesů (1).

(1) Autor *Hledání* si často všímá problému změn, jež v našem okolí či přímo v nás ustavičně probíhají, ale přesto si je většinou neuvědomujeme, ponejvíc z toho dů-

vodu, že jsou příliš drobné a probíhají velmi pomalu: „život, [...] který [...] mění tvářnost světa všelijakým nesmírně drobným a ustavičným přejinačováním, mi nazítří [...] neřekl: ‚Bud' někým jiným‘, ale různými změnami, příliš nepatrnými, než abych si byl vůbec s to uvědomit fakt, že se něco mění, ve mně skoro všechno nově předělal...“ (Vo, s. 241) Prousta samozřejmě zajímají jen takové nevědomé změny, o nichž se domnívá, že mají — navzdory své nestřeženosti — pro náš život zásadní význam. Jde tedy o nevědomé změny nás samých a věcí či bytostí, o které nám nějak jde, vůči nimž nejsme indiferentní. Takto například vypravěč říká o baronu Charlusovi, který dlouho marně čekal na vytožený dopis, že na samotné své čekání zapomněl (nebyl si jej neustále vědom), ale přesto: „nebyl už s to spát, neměl už chvíli klidu, neboť existuje velice mnoho věcí, které prožíváme, aniž je známe, a velice mnoho vnitřních a hlubokých skutečností, které nám zůstávají skryty“ (IVo, s. 480). V *Hledání* však nenajdeme jen analýzy podobných skrytých proměn jednotlivých postav, ale také celých společenství. V tomto širším měřítku se stává zjevným, že „aktérem“ těchto nevědomých změn právě není naše duše (která v souhře s vnějšími podněty vyplňuje nádobky kvalitativně zbarveného času), nýbrž čas společný nám všem, z jehož působnosti se vpsledku není možné vysmeknout. Tak je v oddílu Čas znovu nalezený prostřednictvím líčení závěrečného matiné velmi plasticky předvedena metamorfóza všech postav, které postupně a nepozorovaně proměnil uplynulý čas tak, že se pro hrdinu, který žil dosud mnoho let v ústraní, celé toto matiné najednou jeví jako velký maškarní bál, kde již téměř nikoho nepoznává. To, co si hrdina při pohledu na tyto masky vytvarované a přioděné časem intenzivně uvědomí, jsou právě nevědomé ustavičně probíhající změny. Kontrast dlouhodobých nepatrných proměn a náhlého vědomí změny je přitom zároveň autorovým nástrojem zviditelnění času („aby ukázali zřetelně, jak čas pádí, musí romanopisci šíleně urychlovat běh hodinových ručiček, a tím dovolují čtenáři přejít deset, dvacet, třicet let ve dvou minutách“; IIo, s. 54), nástrojem užívaným v románu velmi hojně, protože právě zviditelnění času je, jak víme, jedním z hlavních cílů *Hledání*.

Druhé dva případy změny se týkají stavu, kdy si je hrdina daných změn vědom, neboť je průběžně pozoruje, ale snaží se rozlišovat mezi tím, kdy se mění v první řadě jeho vztah k nějaké věci, a kdy se tato věc mění sama nezávisle na něm.

(2) Pokud jde o proměnu nás ve vztahu k věcem, hrdina-vypravěč například zjišťuje, že si uvědomil změny, které se s ním udály po odjezdu Albertiny, když je konfrontoval s trvajícím totožností věcí rozmístěných v jeho pokoji (IVo, s. 531). Jde-li o naši změnu ve vztahu k druhým bytostem, skoro celým románem prostupuje motiv proměny postavy Albertiny v očích hrdiny-vypravěče, která mu připadá pokaždé jiná. Přes veškeré zdání však mnohdy není příčinou své jinakosti právě ona: „pocítil jsem v té chvíli, že jisté změny něčího vzezření, významu, velikosti, mohou pocházet také z proměnlivosti některých vztahů, působících mezi námi a oním člověkem“ (IIo, s. 388–389). Na jiném místě Proust svůj postřeh upřesňuje:

Lidské bytosti mění ve vztahu k nám ustavičně místo. Uprostřed toho neznamenného, ale ustavičného pohybu, v němž je svět, jsme s to při určitém chvilkovém pohledu (*dans un instant de vision*), příliš krátkém, než abychom postřehli pohyb, který je strhuje s sebou, pokládat je za nehybné. Ale stačí, když si v paměti vybereme dva záběry, které je zachytily v různých momentech, navzájem

natolik blízkých, aby se tyto bytosti samy o sobě nezměnily, aspoň ne nějak znatelně, a rozdíl obou obrazů udává míru onoho posunu, k němuž u nich ve vztahu k nám došlo (IVo, s. 427).

Na první pohled by se mohlo zdát, že Proustův popis je na tomto místě zbytečně složitý, když chce pouze říci, že se druhý (v tomto případě Saint-Loup) nezměnil ani tak sám o sobě jako spíše pro nás, tj. že se změnil náš vztah k němu (setkání s ním už pro hrdinu není tak vzácné). Přirovnání k místnímu pohybu má ale patrně zdůraznit, že ani hrdina-vypravěč není v plném smyslu aktérem této proměny druhého: mění se totiž především určitá širší konstelace, jíž je hrdina i druhý součástí.

(3) Přitom samozřejmě platí, že osoby se nemění vždy jen ve vztahu k hrdinovi, ale i samy o sobě, resp. ve vztahu k jiným, což vypravěče někdy vede k určité skepsi ohledně jejich poznatelnosti: „zatímco se opravuje představa (*vision*), kterou o té bytosti máme, ona sama, protože není pouhý trpný předmět (*objectif inerte*), mění se sama o sobě, chceme ji dohnat, uniká nám však, a když myslíme, že ji konečně vidíme zřetelněji, daří se nám luštit jen staré snímky, které jsme si udělali a které se jí už nepodobají (*qui ne le représentent plus*)“ (IIo, s. 403-404).

Poznávající se v Proustových očích zdá být nevyhnutelně opožděný za změnou věcí, druhých i sebe sama a velkou část změn, přestože se jej bezprostředně dotýkají, si nikdy neuvědomí. Tento retrospektivní charakter vědomí změny je pro vztahy, jež Proust popisuje, charakteristický. Jediné, k čemu má poznávající skutečně přístup, je právě ona pomezí oblast (či lemovka — *lisière*) mezi ním a věcí nebo bytostí, tedy vztah, který k sobě navzájem zaujímají. Přitom není vždy rozhodnutelné, kdo je původcem proměny tohoto vztahu. Snad proto také Proust o tomto pomezí v Času znovu nalezeném hovoří jako o „pásmu nahodilostí“: „neboť mezi námi a druhými bytostmi je jakési pásmo nahodilostí (*lisière de contingences*), zrovna tak jako jsem při své četbě v Combray pochopil, že něco podobného existuje při vnímání a zabraňuje, aby mezi realitou a duchem docházelo k naprosté komunikaci (*la mise en contact absolue*). A tak se pro mne poznání těchto osob stalo poznáním [...] vždycky až teprve dodatečně“¹¹ Proust patrně předpokládá, že kdyby byl možný úplný kontakt poznávajícího s poznávaným, bylo by takto uskutečněné poznání „současné“ a především nutné, jestliže ale tato koincidence možná není, lze příčinu této absence splynutí popsat také jako „pásmo nahodilostí“ mezi poznávajícím a poznávaným. Zdá se nicméně, že omezená míra poznání zaměřeného vposledku jen na toto ne zcela proniknutelné pásmo (*lisière*), je podle Prousta určována zejména rozdílem či kontrastem změn relací, které si poznávající uvědomuje (nebo připouští), a změn, jež mu stále znovu unikají (nebo je vidět nechce).¹²

11 VIo, s. 585; IVp, s. 553. Pokud jde o výraz „lisière“, označuje nejspíše lemovací stužku či lemovku. Sama volím příležitostně volnější překlad (a příslušný výraz doplňuji v originále, aby byla patrná věcná souvislost mezi jednotlivými užitími).

12 Srov. např. Vo, s. 81: „Sladké, veselé a zdánlivě nevinné chvíle, v nichž se nicméně hromadí netušená možnost katastrofy: právě proto je také milostný život ze všech nejbohatší na kontrasty, je to život, v němž po nejúsměvnějších okamžicích začne nepředvídatelně padat sirný a smolný déšť a v němž potom, aniž máme odvahu z neštěstí vyvodit poučení, ihned začneme znovu stavět na svazích kráteru, odkud může vzejít jedině pohroma.“

Povahu tohoto kontrastu se snaží Proust vysvětlit opět na příkladu četby, když v souvislosti s combrayským čtením říká, že „skutečná bytost, ať s ní jakkoli hluboce sympatizujeme, je z velké části vnímána našimi smysly, to znamená, že pro nás zůstává neprůhledná“ (Ir, s. 82), a v té míře, v jaké zůstává neproniknutelná, se nemůže dotknout ani naší vnímavosti. Zkušenost četby má naopak ukázat, že jakousi koncentrací vědomých změn — zasahujících senzibilitu mnohem bezprostředněji — představují umělecká díla. Neboť změny, které obvykle nejsme s to provázet svou pozorností, a tedy ani vnímat, romanopisec transformuje do formy reprezentace, a tím je učiní možným předmětem zkušenosti. V tomto smyslu spočívá podle Prousta hlavní „objev romanopisce“ v myšlence nahradit — kupříkladu při vykreslování určité postavy — ty části našeho celkového pojetí (*notion totale*) nějaké bytosti, které jsou „pro duši neproniknutelné, stejným množstvím částí nehmotných (*quantité égale de parties immatérielles*), to znamená takových, které si naše duše může přisvojit“ (Ir, s. 81).

Aniž bychom zatím mohli být právi Proustově filosofické koncepci jako celku, zdá se, že do značné míry ztotožňuje „materialitu“ s nezjevným pozadím věcí, které je doménou změn, jichž si poznávající není vědom, a může je jen v některých případech zpětně konstatovat, zatímco „imaterialitu“ ztotožňuje se sférou zjevnosti. Uvidíme nicméně, že Proust zná ještě jinou oblast toho, co je nezjevné (či není zjevné zcela) a co s matérií nijak nespojuje.

(5) MATERIÁLNÍ A DUCHOVNÍ ZMĚNY: ČAS JAKO VNITŘNÍ TEMPO

V Proustově uvažování jsou tedy vědomé změny většinou ztotožněny se změnami „duchovními“ (*spirituelles*) či imateriálními (*immatérielles*), zatímco nevědomé změny nejčastěji spojuje s přírodními ději, případně s „druhou přirozeností“, kterou je zvyk.¹³ Ačkoli mnoho nevědomých procesů, které autor *Hledání* popisuje, samozřejmě nemá charakter přírodních dějů, přesto jsou pro něj přírodní procesy jakýmsi paradigmatickým, k němuž ostatní ustavičné nevědomé proměny — včetně duševních pochodů — obvykle přirovnává. V tomto smyslu je pro Prousta doménou těchto změn příroda a my sami se podle něj noříme do jejího zdánlivého bezčasí, když se například zbavení úsilí pozornosti podvolujeme spánku („život lidí nelze správně popsat, jestliže ho náš popis neukáže omývaný vlnami spánku“).¹⁴ Podobně by bylo třeba zaměřit se v této souvislosti na roli zvyku. Jde-li o samotné téma času, prozatím snad stačí poznamenat, že zvyk je podle autora *Hledání* zajímavý právě svou schopností „zaplnovat čas“, jinými slovy připravit duši o její iniciativu při diferenciaci času a tím pro ni učinit probíhající změny neviditelnými. Takto například vypravěč reflektuje, jak byl hrdina těsně po svém příjezdu do Balbecu vnímavý ke kráse přímořské krajiny a vytrvale ji chodil pozorovat („má největší touha bylo vidět bouři na moři, ale nejen jako krásnou podívanou, nýbrž jako odhalenou chvíli skutečného života přírody — *moment dévoilé de la vie réelle de la nature*“; Io, s. 351), a jak tuto vnímavost postupně na-

13 Srov. např. IVo, s. 161: „Neboť jestliže zvyk je druhou přirozeností, zabraňuje nám zároveň poznat přirozenost první, nemá ani to, co je v ní krutého, ani to, co je v ní okouzlujícího.“ (Překlad mírně pozměněn.)

14 Ilo, s. 87. Srov. též např. Ilo, s. 356–357.

hradil společenskými pochůzkami: „zvyky náš čas tak zaplňují, že v místě, kde nám při příjezdu den dával k dispozici svých plných dvanáct hodin, nám po několika měsících nezbyvá volná ani jediná chvilka.“¹⁵ Příčinou ztráty schopnosti skutečně aktivně diferencovat čas je v případě zvyku určité tíhnutí k opakování (mnohdy nesmyslnému),¹⁶ které s sebou nese.

Nyní je na místě vrátit se ještě k druhému důsledku průběžného sledování imateriálních změn, k němuž dochází při četbě: jak už bylo předesláno, spisovatel prostřednictvím reprezentací nedosahuje jen toho, že čtenáři ukazuje, co by bez něj možná nebyl s to spatřit, k čemu nebyl dosud pozorný, nebo co mu zastřel nějaký návyk, ale zároveň s tím proměňuje čtenářův vztah k času; proces četby mění intenzitu a tempo jeho prožívání. Proust to vyjadřuje svou typickou hyperbolou:

A když nás jednou spisovatel přivedl do tohoto stavu, v němž je jako ve všech čistě vnitřních stavech každé citové hnutí zesateronásobeno [...] tu cítíme, že v nás během jedné hodiny rozpoutá všechna možná blaha a neštěstí, na něž bychom v životě spotřebovali léta, abychom aspoň některá poznali, a z nichž bychom se o těch nejintenzivnějších ani nedozvěděli, protože se v nás vytvářejí tak pomalu, že je nemůžeme vnímat (tak se v životě mění naše srdce a je to ta nejhorší z bolestí; známe ji však jedině v četbě, v obraznosti — ve skutečnosti se mění tak, jako se odehrávají některé přírodní jevy, to jest dost pomalu, abychom, i když můžeme postupně zjišťovat každý z jeho různých stavů, byli ušetřeni samého vědomí [*sensation*] změny) (Ir., s. 81).¹⁷

Spolu se zrychlením schopnosti zakoušet určité kvalitativně odlišné stavy se při četbě mění také schopnost registrovat posuny v čase měřeném hodinami. Jako kdyby se imateriální změny vytvářené naší duší během čtení vkládaly na místo změn, jež zaznamenáváme ve vnějším světě a jež nám umožňují tzv. objektivní čas vůbec sledovat. Proust ke svému líčení combrayských čtenářských zážitků pod kaštanem připojuje reflexi, která asi žádnému čtenáři není neznámá (pracuje při tom s obrazem slunce, které jako by postupně, pokaždé když odbije celá na nedaleké zvonici, vykreslovalo

15 IVo, s. 516. Příslušná pasáž pokračuje: „i kdyby se snad náhodou nějaká hodina přeče jen uvolnila, už by mě teď ani nenapadlo využít ji k tomu, [...] abych porovnal krajinu malovanou Elstirem s jejím náčrtem, který jsem u něho kdysi viděl, ale šel bych jen s panem Féreem sehrát další partii šachu.“

16 Srov. Vo, s. 44: „Je ostatně pozoruhodné, že stálost určitého návyku bývá zpravidla úměrná jeho absurdnosti.“

17 Zdá se, že právě tuto myšlenku (vyjádřenou ostatně v *Hledání* vícekrát) měl na mysli W. Benjamin, když ve své eseji o Proustovi napsal: „Proust dokázal neslýchané: kolem jednoho lidského života nechat v okamžiku zestárnout celý svět. Právě tato koncentrace, v níž se bleskově stráví to, co jinak jen vadne a tmavne, však znamená omlazení. *Hledání ztraceného času* je nepřetržitý pokus obdařit celý život nejvyšší duchapřítomností. Nikoli reflexe; Proustovým postupem je zpřítomnění. Je prodchnut pravdou, že nikdo z nás nemá čas prožít pravá dramata existence, jež jsou nám určena. Tím stárneme. Ničím jiným. Vrásky a stopy v obličeji jsou záznamy velkých vášní, neřestí, poznatků, jež nás navštívily; ale my, panstvo, jsme nebyli doma“ (Benjamin 2009, s. 245).

značky na pozadí modré oblohy jako na velkých hodinách): „A při každé celé hodině mi připadalo, že uběhlo teprve několik okamžiků, co odbila předešlá; poslední se právě vepsala do nebe blízounko minulé a nemohl jsem uvěřit, že se šedesát minut vešlo do toho modrého obloučku, vtěsnaného mezi jejich dvě zlaté značky“ (Ir, s. 83). Celý tento popis má přitom jen zdůraznit zdánlivou synchronicitu vnějšího času, je-li konfrontován s překotným časem četby. Proust vzápětí zmiňuje i zkušenost, kdy nám vnější čas uniká zcela: „někdy dokonce tato předčasná hodina odbila o dva údery víc než poslední; jednu jsem tedy neslyšel a něco, co se stalo, nestalo se pro mne“ (tamtéž).

Jestliže jsme tedy na samém počátku této úvahy hovořili o času jako určité kvalitě, je potřeba hned doplnit, že tento kvalitativní čas bezprostředně souvisí s jeho rychlostí, tedy s jakousi kvantitou, pokud ji ale nechápeme jako kvantitu, která by byla fyzikálně měřitelná, ale spíše jako určité vnitřní tempo. Opět přitom platí, že popis četby literárního díla je jen názornějším uchopením fenoménu, které lze pozorovat kdykoli, kdy je vnímání vnějšího světa prostoupeno jen trochu intenzivním duševním stavem. V tomto smyslu může být příčinou změny našeho vnímání času například i hrdinovo pohroužení do Elstirových obrazů, které způsobí, že na sebe nevědomky nechá celý guermantovský salón čekat s večerí: „později jsem se dozvěděl, že na mne ve skutečnosti čekali skoro tři čtvrtě hodiny“ (IIIo, s. 434). Příčinou prohloubení vnitřního rozpoložení může být i jen živější činnost obrazotvornosti, kterou v románovém hrdinovi vyvolávají kupříkladu jména Florencie, Parmy, Pisy či Benátek:

i z tohoto jen kvantitativního hlediska všechny dny v našem životě nejsou stejné. Trochu nervózní povahy, jako byla moje, používají při překonávání dnů — podobně jako automobily — různých „rychlostí“. Jsou kopcovité a nesjízdné dny, jejichž zlézání trvá nekonečně dlouho, i svažitě dny, které se sjíždějí plnou rychlostí a se zpěvem (Io, s. 357).

Na jiném místě zase vypravěč poněkud lapidárně konstatuje: „Čas, který máme každý den k dispozici, je pružný jako guma (élastique): naše vášně ho roztahují (*dilatent*), ale ty, jež sami vzbuzujeme, ho smršťují (*rétrécissent*) a zvyk ho vyplňuje (*remplit*)“ (IIo, s. 170).

Celé Proustovo líčení combrayské četby je uzavřeno pasáží, kde se objevuje — jako na jednom z prvních míst románu — myšlenka hodiny jako nádoby: „Vy krásná nedělní odpoledne pod kaštanem v combrayské zahradě, z nichž jsem pečlivě odklidil všední příhody svého osobního žití a nahradil je dobrodružným životem [...] stále mi ten život, když na vás myslím, evokujete a skutečně ho obsahujete, protože jste ho ponenáhlu obklopila a uzavřela — zatímco já jsem pokračoval v četbě a denní žár ustával — do stále postupujícího, zvolna se měnícího a listovým prostoupeného krystalu svých mlčenlivých, zvukných, vonných a průzračných hodin“ (Ir, s. 83).

(6) DIFERENCIACE ČASU

Na tomto místě se znovu klade otázka, která se nabízela již od počátku této úvahy: proč vlastně chápe Proust tyto své „nádoby“ času jako uzavřené a navzájem od sebe oddělené, a co způsobuje jejich izolaci? Odpověď není jednoduchá a jednoznačná,

první vodítka ale snad může poskytnout Proustem stále znovu zdůrazňovaný rozdíl mezi dvěma „stranami“ combrayské krajiny. Odpolední procházky v Combray vždy směřovaly buď na „stranu“ k Méséglise, nebo na „stranu“ ke Guermantes. Důležitou roli v tomto neprostupném oddělení obou „stran“ hrála představa hrdinova otce, který spojoval Méséglise s nejkrásnějším pohledem na rovinu, zatímco guermantskou stranu pokládal za typickou poříční krajinu. Následkem toho hrdina obě chápal „jako dva celky“ a přisuzoval jim „soudržnost a jednotnost, jaké náležejí jen výtvořům našeho ducha (*cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit*)“ (Io, s. 132). Hrdina-vypravěč dále vysvětluje, že mezi tento „ideál roviny“ a ideál „poříční krajiny“ kladl mnohem spíše než jejich vzájemnou vzdálenost v kilometrech „jednu z duchovních vzdáleností (*distances dans l'esprit*), které věci nejen vzdalují, ale odlučují a převádějí do jiné roviny.“ Ovšem výsledkem této diference v prostoru a v duchu je nakonec opět také diference v čase:

A toto rozhraničení (*démarcation*) se stalo ještě důslednějším (*plus absolue*), poněvadž náš zvyk nechodit nikdy týž den a při jedné procházce na obě strany [...] je obě uzavíral takříkajíc jednu daleko od druhé, jednu pro druhou nepoznatelné do uzavřených a navzájem oddělených nádob rozdílných odpolední (*dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents*)“ (Io, s. 133).

Klademe-li si tedy otázku, jaká je příčina odlišnosti Proustových nádob času, skutečnou diferencí v prostoru a nakonec i diferencí v čase působí to, čemu říká „*distances dans l'esprit*“. Aby však mohl duch mezi dvěma pomyslnými entitami klást nějakou vzdálenost, musí krajinu, která byla zpočátku jednolitá, nejprve rozdělit, a tedy izolovat její jednotlivé části. V případě dvou stran je příčinou jejich vydělení patrně ztotožnění jednotlivých stran s určitým ideálem krajiny, které je dále upevněno zvykem. Tímto „aktem ducha“ jsou ostatně v *Hledání* vydělována i jiná jsoucna. Na jednom místě si kupříkladu vypravěč zoufá nad tím, že v jeho době je zvykem vystavovat obrazy „vždy jen s tím, co je obklopuje ve skutečnosti“ a ihned vysvětluje, že se tím potlačuje „to podstatné, akt ducha, který je od skutečnosti odloučil (*l'essentiel, l'acte de l'esprit, qui les isole d'elle*)“ (IIo, s. 201). Původcem tohoto „aktu ducha“, a tedy také původcem diference ve vztahu k vnějšímu světu je podle Prousta obvykle představitelství spojená s vírou (*croissance* — k tomuto pojmu se vzápětí vrátíme) v možné uskutečnění toho, co si představujeme, zvláště pak ve vztahu k určitým věcem a bytostem: „jedině představitelství a víra mohou jisté objekty a jisté bytosti odlišovat od ostatních a vytvářet určitou atmosféru (*il n'y a que l'imagination et la croyance qui peuvent différencier des autres certains objets, certains êtres, et créer une atmosphère*)“ (IIIo, s. 33). Příkladem působnosti představitelství, která od sebe neodděluje jen určité předměty a bytosti, ale právě vytváří určitou „atmosféru“, a proto od sebe může také oddělovat určitá časová období, je opět hrdinovo snění o italské cestě:

Kdybych byl pozorněji sledoval, co mám na mysli, když pronáším slova „jet do Florencie, do Parmy, do Pisy, do Benátek“, byl bych si patrně uvědomil, že si nepředstavuji žádná města, ale cosi tak odlišného ode všeho, co jsem znal (*quelque chose d'aussi différent de tout ce que je connaissais*), cosi líbezného, čím by mohl být pro lidské bytosti, žijící stále v pozdních zimních odpolednech,

ten neznámý zázrak: jarní ráno. Ty neskutečné, fixované, vždy stejné obrazy, naplňující mé noci a dny, odlišovaly toto období mého života (*différencièrent cette époque de ma vie*) od předcházejících (v očích pozorovatele vidoucího jen vnějšek, čili nevidoucího nic, mohla všechna ta období splývat), podobně jako v opeře nový hudební motiv (*motif mélodique*) přináší změnu (*nouveauté*), kterou by nikdo nemohl tušit, kdyby četl jen libreto, tím méně pak kdyby zůstal mimo divadlo a počítal jen ubíhající čtvrt hodiny (Io, s. 357).

Jestliže představivost dodává jménům italských měst určité fascinující zabarvení, fakt, že tato města jsou sama něčím skutečným, s sebou nese víru v možné uskutečnění těchto představ. Víra (*croynance*) tedy umožňuje těšit se naději, že se hrdina s tím, co si vykresluje jeho duše, může skutečně setkat ve vnějším světě. Pojem víry byl v Proustově době předmětem mnoha filosofických pojednání a diskusí¹⁸ a vyžadoval by samostatné zkoumání. Pro tuto chvíli poznamenejme, že spojení představivosti a víry pro Prousta opět představuje jistý způsob, jak vysvětlit hrdinův (a v tomto případě zřejmě i autorův) zájem o vzájemnou konfrontaci a prostupování vnitřních a vnějších krajin. V *Hledání* se často vrací myšlenka, že k tomu, abychom mohli po něčem opravdu toužit, nestačí si to jen představovat, ale je třeba věřit v možné uskutečnění představ,¹⁹ takže touha nakonec ústí v konfrontaci představ a skutečnosti. Přestože hrdina tuto víru v uskutečnitelnost svých představ s postupujícím věkem ztrácí, dokud je v jinošském věku, ona rozporuplná naděje na skutečné setkání s vnitřními městy jej zcela neopouští: „nepřestával jsem věřit, že odpovídají skutečnosti na mně nezávislé“ (Io, s. 357). Tehdy si totiž do té míry nevšímal „rozporu spočívajícího v přání vidět a dotýkat se smyslovými ústroji toho, co vzniklo jen sněním, aniž to bylo smysly vnímáno — a co je tím více lákalo, čím víc se to lišilo od toho, co znaly“ (Io, s. 358). Předmětem Proustova zájmu však na tomto místě není ani tak to, v jakém přesně smyslu může být zmíněná víra klamná, nýbrž to, jak v souhrně s představivostí dodává specifickou kvalitu určitému časovému období.

V souvislosti se salónem Swannových, kam hrdina docházel jako mladík zamilovaný do Gilberte, takže jej pozoroval v jakémsi „tajemném oparu“, vypravěč shledává, že si tento salón pro něj ve vzpomínce uchoval zvláštní „soudržnost a jednotu, individuální kouzlo (*une cohésion, une unité, un charme individuel*)“, neboť „jen my sami můžeme vírou, že mají vlastní život, dát některým věcem, jež vidíme, duši, která jim pak zůstane a kterou v nás rozvíjejí“ (IIo, s. 105). Pojem víry proto v *Hledání* zůstává ambivalentní, neboť je často synonymem toho, že pro hrdinu mají určité věci a bytosti vlastní hodnotu a svébytný život. Když zde navíc Proust hovoří o „duši“ věcí, kterou do nich hrdina vložil tím, že je pro sebe nějak diferencoval, přičemž tato duše věcem zároveň „zůstane“ a současně se stane čímsi „co v nás rozvíjejí“, naráží patrně na po-

18 Srov. LF, s. 445–509.

19 Srov. např. Vo, s. 26: „požitek [...] při shledání se vzpomínkami [...] bývá [...] živější například u těch [lidí], kterým tyranie fyzické choroby a každodenní naděje v uzdravení na jedné straně nedovoluje jít vyhledat v přírodě obrazy podobající se těmto vzpomínkám, ale ponechává jim na druhé straně dost důvěry, že to budou moci udělat, takže vůči nim zůstávají ve stavu touhy a žádosivosti a nepohlížejí na ně jen jako na vzpomínky, jako na pouhé obrazy (*tableaux*).“

dobný motiv, který formuloval už v souvislosti s combrayskou četbou: to, co je mezi námi a materiálními věcmi, lze snad nazvat jakousi „duší“.²⁰ Ale vzhledem k tomu, že je tato „duše“ souběhem působení předmětu na nás a naší diferenciaci tohoto předmětu, náleží jak věcem (odtud zvláštní okouzlení, když se hrdina k některým takto oduševnělým jsoucnům po čase vrátí), tak nám, neboť se v nás může „rozvíjet“ i v absenci věcí samých.

Jestliže tedy Proust hovořil v souvislosti s combrayskou četbou o vzájemném pronikání diferencovanější krajiny četby a méně členité vnější krajiny, která dětského hrdinu obklopovala, pak jakýsi podobný proces vzájemného prostupování nachází dokonce i na rovině osobního času. Neboť jednou provedená diferenciaci jako kdyby zůstávala „v platnosti“ i pro budoucnost (třebaže se na čas stane latentní) a může se znovu objevit ve vzpomínce. Tak je hrdina o něco později už ve zralém věku sice přesvědčen, že domněnka o bytostné odlišnosti svátečních dní od ostatních je iluzorní, ale přesto nemůže zabránit, „aby vzpomínka na tu dobu, kdy jsem věřil, že strávím svatý týden ve Florencii, nepůsobila, že tento týden zůstával pro mne i nadále jakoby ovzduším (*l'atmosphère*) onoho města květů, nemohl jsem zabránit, aby tato vzpomínka nepropůjčovala velikonočním dnům cosi florentského a Florencii zároveň cosi velikonočního (au jour de Pâques quelque chose de florentin, et à Florence quelque chose de pascal).“²¹

Příklady combrayských stran a svátečních dnů spjatých s italskými městy dobře ukazují, že nádoby kvalitativně zabarveného času s sebou nesou myšlenku určité synchronicity. Nejde totiž ani tak o to, že by odpoledne v Méséglise a v Guermantes po sobě následovala v nějaké sukcesi, ale spíše o to, že tyto „kvality“ díky své prostorové situovanosti jakoby koexistují vedle sebe, přičemž každá tvoří nezaměnitelný typ. Analogický virtuální prostor koexistence vytváří i paměť hrdiny-vypravěče, v níž obrazy měst nejprve diferencovaly čas, aby následně tento kvalitativní čas diferencoval samotná města.

(7) ASOCIACE IDEJÍ

Jak jsme mohli vidět, v Proustově představě hodin jako nádob naplněných rozmanitými kvalitami je zahrnuta celá řada myšlenkových kroků: hodina je komplexním uspořádáním složitého celku (podzimní lesík), v němž se nerozlučitelně mísí imateriální složka vjemů (reprezentace žlutého listí) s převažujícími myšlenkami (např. četbou), mezi vnějšími věcmi a představami, jež jsou s nimi v těsném sousedství, je jakási pomezí oblast (*liséré*), jíž věci vděčí za své kouzlo, ale která je také příčinou jejich nepoznatenosti. Strukturace této pomezí oblasti souvisí s mírou odlišnosti vnější a vnitřní či reprezentované krajiny, stejně jako s možností jejich vzájemného prostupování (Renoirův les vypadá zprvu jako goblén, ale později se stává prizmatem pohledu na les). Sama tato strukturace má procesuální charakter, což je dobře pozorovatelné kupř. na zkušenosti četby, v níž je při dle kontrast dlouhodobých nevědomých změn v čase a náhlého uvědomění změny (pro vytvoření tohoto kontrastu romanopisci často „urychlují běh hodinových ručiček“). Analogická strukturace však probíhá

20 Srov. výše podkapitola „imateriální povaha vnímání“.

21 IIIo, 145–146; překlad mírně upraven.

i mezi námi a jinými věcmi a zejména druhými bytostmi, s nimiž jsme ve vztahu, neboť „vnitřní hodiny, které jsou přiděleny jednotlivým lidem, nejsou všechny seřizeny na stejný čas“ (VIo, s. 596). Poznání oné pomezí oblasti mezi námi a druhými je rovněž závislé na kontrastu nevědomých změn a jejich náhlého uvědomění. Vzhledem k tomu, že čas četby je většinou diferencovanější než obvyklé vnímání vnějšího času, a tedy vnitřně „zrychlený“, vzniká mezi vnitřními a vnějšími „hodinami“ rozdílnost, která je v případě četby jakýmsi komplementem odlišnosti vnější krajiny a krajiny reprezentované v knize. Tuto diferenci měřitelného času a vnitřního tempa přitom mohou působit i jiné intenzivní duševní stavy. Zajímavé je, že nakonec právě tato difference neosobního a vnitřního času působí, že od sebe určitá období svého života odčlenujeme a připisujeme jim specifickou kvalitu. Právě tato difference, či spíše diferenciace, do sebe „uzavírá“ Proustem tak často líčené „nádobý“ času, které je pak možné znovu nalézt ve vzpomínce.

Zbývá se snad ještě pozastavit nad tím, proč se tyto hodiny vyznačují tak zvláštní plností a zda jsou obsahy těchto nádob sdružovány na základě asociace idejí (*associations d'idées*), o níž se Proust tu a tam výslovně zmiňuje,²² případně asociace vzpomínek (*association de souvenirs*),²³ a v jakém smyslu zde může být o asociaci vůbec řeč. Vyprávěč často o různorodých náplních oněch nádob času říká, že jsou „nerozlučitelně smíchány“ (VIo, s. 492), tvoří „složitý celek“ (*assemblage composite*; Io, s. 385). A podobně o vzpomínkách praví, že „přidané jedny k druhým“ tvoří „již jen jediný kus“ (*masse*; Io, s. 177), nebo že „pro vzájemnou solidaritu různých částí každé vzpomínky, které naše paměť zachovává vyvážené v určitém seskupení (*assemblage*)“, nám „není dovoleno něco ubrat ani odmítnout“ (Io, s. 388). Tato tendence k asociaci různých duševních obsahů se nejvíc projevuje, pokud se na události díváme právě perspektivou paměti, neboť v přítomném vnímání, které bývá — podobně jako myšlení — zaměřené na určitý předmět a sleduje nějaký stanovený cíl, si obvykle množství periferních asociací neuvědomujeme. Proto Prousta zajímají zejména vzpomínky bezděčné, neboť v nich nám, jak alespoň tvrdí, „věc, na kterou jsme se kdysi dívali, přináší, jestliže ji znovu vidíme, spolu s tím pohledem, který na ní utkvěl, i všechny představy, kterými byl tehdy naplněn“ (VIo, 492). Přitom nejde o asociaci na základě logické souvislosti, nýbrž mnohem spíše o sdružování vjemů a myšlenek spjatých s konkrétně diferencovaným časem: „sebemenší věta [...] gesto [...] byly obklopeny věcmi, nesly na sobě odlesk věcí, které logicky s nimi nijak nesouvisely a které inteligence, jež je pro potřeby svého usuzování nemohla nijak upotřebit, od nich pak oddělila [...]“ (VIo, s. 476).

Proustova invence však nespočívá v tom, že by snad byly jednotlivé události — bez ohledu na jejich praktický a intelektuální význam — převoditelné na jakýsi poslední společný jmenovatel, jímž je kategorie času. Domnívám se spíše — prozatím jen na způsob hypotézy —, že specifické asociace a „složitě celky“ (*assemblage*) právě předpokládají aktivní diferenciaci času (a prostoru), o níž byla řeč výše v souvislosti s italskými městy, přesněji řečeno, že jsou jakýmsi jejím vedlejším účinkem. Tato předchůdná diferenciace by také mohla do jisté míry vysvětlovat, proč jsou tyto celky „vyvážené“ a do jisté míry uspořádané. Jedinečný charakter proustovských „asembláží“ spočívá v tom, že se „asociují“ zejména k tomu, co bylo aktem ducha nejvíce di-

22 Srov. Io, s. 188; VIo, s. 155; VIo, s. 170; Io, s. 223; Vo, s. 66.

23 Srov. Io, s. 177.

ferencováno (například ve *Swannově lásce* se Odette, která byla pro Swanna do té doby vcelku indiferentní osobou, zčásti nahodile asociuje s poslechem Vinteuilovy sonáty a zůstane s ní již spjatá). Asociace tedy často tvoří jakési „okolí“ intenzivní činnosti diferenciací (v tomto případě činnosti soustředěného, téměř uhranutého poslechu sonáty), které ovšem vzniká do značné míry mimovolně. Proustův kvalitativní čas je takto centrován okolo určitých ohnisek diferencující aktivity, k nimž se na způsob jakési „gravitace“ přidružují další vjemy. Proto také nejsou asociace pouhými reprezentacemi věcí jakoby pasivně vtištěných do paměti, které se jen libovolně připojují k určitému konkrétnímu času. Zůstávají spíš skrytými vodítky k hlubšímu stavu ducha, který je zapříčinil. Prozatím můžeme jen předeslat, že ještě hlubším „stavem ducha“ (état d'esprit) než je ten, který umělecká díla vyvolávají, je podle Prousta ten, který je s to umělecká díla vytvářet („c'est que dans l'état d'esprit où l'on observe, on est très au-dessous du niveau où l'on se trouve quand on crée“; srov. IIo, s. 311).

(8) TEMPS A MELODIE

Zaměříme se tedy na závěr na momenty, kdy se v *Hledání* postupně objevují namísto analýz recepce uměleckých děl popisy tvorby v jakémisi zárodečném stadiu. Již byla řeč o tom, že Proust ne vždy rozlišuje mezi „časem“ a „počasím“, nebo si spíše se zaměnitelným významem francouzského slova „temps“ hraje; tato zaměnitelnost má ovšem své opodstatnění. Autor *Hledání* často spojuje atmosférické jevy s životem přírody, jenž se ustavičně mění, přičemž většina těchto změn — zejména jsou-li příliš pomalé — zůstává člověku obvykle utajena. Proměny počasí představují určitou příležitost, jak si tento přírodní „čas“ uvědomit a vstoupit s ním ve spojení:

„Zdá se, že se počasí změnilo (*le temps a changé*).“ Tato slova mě naplnila radostí, jako by to, o čem svědčila, pokud šlo o přírodu, ten hlubinný život, to vyvstávání nových kombinací (*surgissement de combinaisons différentes*), mělo ohlašovat i jiné změny, změny v mém vlastním životě, a vytvořit v něm nové možnosti. Už jen když člověk otevřel dveře do parku, ještě před odchodem z domu, cítil, že scénu ovládá už nějakou chvíli jiný „čas“ (*temps*) (IVo, s. 380).

Z tohoto popisu je zřejmé, že hrdina *Hledání* zrovna není — a možná ani nechce být — „pánem“ svého času. Téměř by se zdálo, že máloco může být protikladnější filosofii autentické časovosti lidského pobytu než zde popsaná Proustova představa o nových možnostech hrdinovy existence, které s sebou — snad — přinese změna počasí. Proust skutečně není myslitelem jednání. Naopak, když vypravěč v Čase znovu nalezeném reflektuje dosavadní zklamání svého života, dochází spíše k přesvědčení, že „realita [života] musí být v něčem jiném než v jednání“ (sa réalité devait résider ailleurs qu'en l'action), jinými slovy, že ani nejsme schopni „realizovat se [...] v přímé aktivitě (à nous réaliser [...] dans l'action effective; VIo, s. 484). A Proustem líčená „upadlost“ se někdy zdá být takřka programová:

Nuže pro mne byl jakýmsi odlišným krajem každý den. Jak bych mohl i samotnou svoji lenost rozpoznat v těch nových podobách, jež na sebe brala?

Jednou, ve dnech podle soudu druhých beznadějně ošklivých, bylo už samo pobývání v domě umístěném uprostřed rovnoměrného a nepřetržitého deště spjato s tímž klouzavě pohyblivým půvabem, s tímž uklidňujícím tichem a s veškerou zajímavostí, jakou jen se může vyznačovat plavba po moři; jindy, za jasného dne, zůstat nehybně ležet v posteli znamenalo nechat stíny posouvat se kolem mne jako kolem kmene nějakého stromu. A jindy zas jsem už podle prvních zvuků zvonů ze sousedního kláštera [...] rozpoznal jeden z oněch bouřlivých, zmatených a lahodných dnů [...], jež překypují tolika změnami počasí (*changements de temps*), tolika povětrnostními výkyvy a bouřkami, že lenoch vůbec nemá dojem, že je promarnil, protože se zájmem sledoval činnost, kterou místo něho rozvíjela atmosféra, jednající jakoby v jeho zastoupení [...]“ (Vo, s. 83).

Nedosti na tom, že hrdina namísto sebe ochotně nechává „jednat“ počasí, dokonce toto své pozorování považuje za něco velmi vzácného. V některých Proustových popisech tohoto pozorného sledování proměn počasí je možné vidět jeho fascinaci vzájemným prostupováním vnímaného světa a vnitřních stavů, kterou jsme mohli vidět už v souvislosti s combrayskou četbou. S tím rozdílem, že se tu již jedná o práci někoho, kdo sám (v součinnosti s ovzduším) tvoří. Líčení proměn atmosféry představuje jakýsi minimalistický materiál, na němž může romanopisec předvést, že konkrétní látka díla, z níž čerpá, je „o sobě lhostejná,“ neboť pro jeho práci je nezbytná jen „jako laboratoř nebo jako ateliér“ (IIo, s. 384). Zdá se, že zde Proust učinil touto laboratoří právě přírodu s jejími proměnami. K tomu, aby mohl sprádat své dílo, nemá zapotřebí činorodého hrdinu, stačí mu pouhá skutečnost náhle vyvstalých vnějších změn (*temps a changé*) postavených do kontrastu buď s neměnností stále stejných dnů v přírodě, nebo s jednotvárností způsobenou druhou přirozeností, již je zvyk. Jediné, díky čemu může být podle něj „přivedeno na svět jeho dílo“, je „rozumové úsilí“ (tamtéž), které tyto dojmy dokáže nějak interpretovat a „myslet, to znamená vylovit [...] z šera a převést v určitý duchovní ekvivalent (*convertir en un équivalent spirituel*)“ (VIo, s. 485). Předpokladem této transformace je však podle Prousta cosi, co popisuje metaforou souhry vnějších obměn a vnitřní melodie:

Některé krásné dny bylo tak chladno a člověk byl v tak vydatném spojení s ulicí, že se zdálo, jako by zdi domu byly rozpojeny, a pokaždé, když kolem jela tramvaj, její zvonek zvučel, jako kdyby stříbrný nůž cinkal o dům ze skla. Ale nový zvuk jsem slyšel s opojením zejména v sobě samém, zvuk vyluzovaný vnitřními houslemi (*violon intérieur*). Jejich struny jsou napínány nebo povolovány pouhými rozdíly zevní teploty a zevního osvětlení. V naší bytosti, v tomto nástroji, který umlčela jednotvárnost zvyku, se zpěv rodí právě z takovýchto odchylek, z takovýchto obměn, jež jsou zdrojem veškeré hudby (*ces écarts, de ces variations, source de toute musique*): počasí (*le temps*) vládnoucí některé dny nás okamžitě přiměje přejít od jednoho tónu k jinému. Rozpomínáme se na zapomenutou melodii (*l'air oublié*), jejíž matematickou nutnost bychom mohli vytušit a kterou v prvních okamžicích zpíváme, aniž jsme s to ji rozpoznat. Jedině tyto vnitřní proměny, třebaže vyvolané zvenci, dávaly pro mne vnějšímu světu

novou podobu. (Seules ces modifications internes, bien que venues du dehors, renouvèlaient pour moi le monde extérieur.) (Vo, s. 25).

Souhra vnějšího proměnlivého prostředí a vnitřních houslí má dvojí důsledek: navozuje rozpomínku na zapomenutou melodii a současně propůjčuje vnějšímu světu novou podobu. Zdá se, že zde již není prostředkem intenzifikace vnitřních stavů a diferenciace vnějšího světa „vypůjčená“ umělecká optika, ale vlastní — postupně rozpoznávaná — rozpomínka.

Souhra pozorně sledovaných přírodních dějů a hudby je možná příčinou toho, že naopak umělecky ztvárněná hudba (v *Hledání* obvykle hudba Vinteuilova) dokáže podle Prousta bezprostředně reprodukovat (*recomposer*)

tu vnitřní a nejkrásnější složku dojmů, tu, která v nás právě vzbuzuje to zvláštní opojení, jež se nás vždycky čas od času znovu zmocní a jehož poznání nejsme s to svému bližnímu nijak zprostředkovat, když řekneme: „To je ale krásné počasí! (*Quel beau temps!*) Jak to slunce krásně svítí!“, neboť totéž slunce a totéž počasí (*le même temps*) v něm vyvolávají vibrace zcela odlišné.

Asi proto Proust právě o hudbě na jednom místě říká, že její „zvuky jako by se přizpůsobovaly bytí samotnému“ (*les sons semblent prendre l'inflexion de l'être*; Vo, s. 380). Je možné, že tento „ohyb“ (*inflexion*) zvuků přizpůsobující hudbu jakoby bytí samotnému na straně jedné, a naopak odchylky atmosférických změn, jež jsou jedním ze zdrojů hudby na straně druhé, tedy jakási šťastná chvilková vzájemnost těchto dvou soustav variací, Prousta vede k tomu, aby největší hudební výtvořky často popisoval prostřednictvím klimatologických metafor. Časový průběh Vinteuilova septetu tak charakterizuje zprvu „chladná, deštěm omytá a elektrická atmosféra“, „okamžik poledne“ a později „žhavá a pomíjivá záplava sluneční záře“ (Vo, s. 253).

V tomto i v jiných líčeních hudby nebo naopak vnímání přírodních jsoucen mají zvolené stylistické prostředky patrně navodit dojem konkrétní podoby syntézy — nebo přinejmenším vzájemné korespondence — přírody a umění, která Prousta od počátku zajímá. Například hrdinova touha odjet do Balbecu je vysvětlena jeho touhou vidět bouři na moři, onu „odhalenou chvíli skutečného života přírody“, o níž už byla řeč. Nechce ji však vidět jako „krásnou podívanou“, neboť podobné podívané jej lákaly jen jakožto „nutné, nezměnitelné (*nécessaires, inchangeables*) — krásy krajiny nebo velkého umění“.²⁴ Jestliže hrdina-vypravěč později najde tuto „nutnou“ krásu, která jako by byla společná přírodě a umění, právě ve Vinteuilově hudbě, je tomu tak mimo jiné proto, že jeho skladby pro něj mají — podobně jako krása přírody, je-li skutečně pozorována, „rys trvalé novosti“ (*durable nouveauté*); tento rys nicméně v případě uměleckých děl zůstává „napohled paradoxní a skutečně iluzorní“ (Vo, s. 257).

²⁴ Io, s. 351. Pasáž pokračuje následovně: „zajímalo mě a toužil jsem poznat jediné to, co jsem považoval za pravdivější než sebe samého, co mi mohlo ukázat něco z myšlenky velkého génia nebo ze síly nebo původu přírody, jak se projevuje, je-li ponechána sama sobě bez lidského zásahu.“

(9) ČAS A KVALITATIVNÍ DIFERENCE

To, co Prousta zajímá ze všeho nejvíce, ale přes veškeré zdání nejsou umělecká díla. Pozornější četba *Hledání* ukazuje, že tvorba je pro něj spíše nástrojem hledání něčeho jiného, co by však umělec jinými prostředky než právě tvorbou odhalit nedokázal.²⁵ Tím posledním, co umění odhaluje, jsou podle Prousta „hluboké podobnosti“ rozpoznatelné ve skutečně zdařilých dílech. Zajímavé je, že nejpřesvědčivější z nich jsou ty, které jsou nezáměrné. Přitom tyto „shody utajené, bezděčné“ (*ressemblances dissimulées, involontaires*) jsou výsledkem umělcovy snahy „být nový“:

Vinteuil, usilující se vši energií právě o to, aby byl nový, dotazoval [se] sám sebe a celou mocí svého tvůrčího úsilí se dobíral své vlastní podstaty (*sa propre essence*) v oněch hloubkách, kde tato podstata, ať je jí kladena jakákoli otázka, odpovídá s týmž přízvukem (*accent*), se svým nejvlastnějším přízvukem (Vo, s. 259).

Jestliže tedy Proust v souvislosti s uměním a přírodou mluví o paradoxní „trvalé novosti“, naznačuje tím, že to, co se v čase ukazuje jako novost (ve smyslu „odhalení“ krásy), je vpsledku odleskem skryté esence či „diference“, která se projevuje v „kvalitativní rozdílnosti (*différence qualitative*) ve způsobu, jakým se nám svět zjevuje“ (VIo, s. 503), a která je sama o sobě nečasová či mimočasová.

Tato extra-temporální diference je zachycena ve známých pasážích Času znovu nalezeného, kde je o ní řeč v souvislosti s bezděčnými vzpomínkami. Jednotlivé reminiscence jsou rozpoznány zprvu jako spjaté s určitým místem (piškotový koláček s Combray, dlažební kostky s baptisteriem Svatého Marka v Benátkách, ubrousek s balbeckou pláží). To, co v nich hrdina zachycuje, je ale zároveň konkrétní minulý prožívaný čas — „celý jeden okamžik svého života“ (VIo, s. 475; nedělní ráno, potěšení z pohledu na mozaiky, první den po příjezdu do Balbecu). Z románových souvislostí je navíc zjevné, že v těchto okamžicích se koncentrují celá uplynulá období života (dětství, dospělost, jinošství) a také přítomnost milujících bytostí (tety Leonie, matky, babičky). To je však možné pochopit jen v retrospektivním, či spíše synchronním pohledu čtenáře, když je hrdinův příběh již u konce. Z perspektivy hrdiny, nakolik se stává spisovatelem, tedy toho, kdo se rozpomíná, je zapotřebí nejen rozpoznat časoprostorový původ vzpomínky, ale dalším soustředěním myslí vystihnout mimočasovou (*extra-temporel*; VIo, s. 478) esenci, která spojuje — jako cosi totožného — minulý okamžik s přítomností. Reminiscence tedy při bližším zkoumání nedávají vystoupit pouze minulému okamžiku: „Byl to jen okamžik minulosti? Možná že daleko víc; něco, co bylo minulosti i přítomnosti společné, a co je tedy čímsi mnohem podstatnějším než ta i ona“ (tamtéž). Proust v této souvislosti mluví o „troše času v čistém stavu“, o „chvíli oproštěné od řádu času“ (VIo, s. 479), o „vzkříšení paměti“ (VIo, s. 485) nebo dokonce o prchavém „nazírání věčnosti“ (*cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive*; VIo, s. 482). Jako kdyby autor *Hledání* oscilloval mezi dvěma záměry, které

25 Srov. např. Vo, s. 267. Proust zde v souvislosti s pozdními romány Victora Huga klade velký důraz na to, že dílo musí být uskutečněno, a nikoli pouze koncipováno: „to, co je pro nás jeho pravé dílo, by bylo zůstalo čímsi čistě virtuálním, a zrovna tak neznámým jako ty světy, k nimž naše vnímání nedosáhne a o kterých nikdy žádnou představu mít nebudeme.“

je obtížné naplnit zároveň: jde mu zároveň o znovu-nalezení ztraceného (minulého) času, který je jedinečný, i o únik z času jako takového. Bezděčná vzpomínka snad podle něj umožňuje obojí, protože je nalezením mimo-časové esence, k níž však vede cesta jen oklikou přes individuální minulost.

Proustův vypravěč ostatně nachází mezi skutečně zdařilými (nejen hudebními) díly a vzpomínkami či dojmy převedenými v intelektuální ekvivalenty podstatnou příbuznost:²⁶ „jako kdyby naše nejkrásnější myšlenky byly něčím na způsob hudebních melodií, které se nám vybavují, i když jsme je nikdy předtím neslyšeli, a kterým se snažíme naslouchat a zaznamenat je (comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire)“ (VIo, s. 485).

Na samém počátku *Hledání* jsme mohli vidět, jak si hrdina-vypravěč zoufá, že pokaždé, když se chce setkat s vnějším světem, naráží na tutěž „zvučnost“ (*sonorité identique*), která není než ozvukem vnitřního chvění. Postupně však nachází v této zprvu spíše duté zvučnosti jakési vlastní zbarvení a přízvuk, přesně popsany v souvislosti s Vinteulem: „tento Vinteuilův přízvuk (*accent*) byl od přízvuku ostatních komponistů oddělen mnohem větším rozdílem, než jaký postřehujeme mezi hlasy dvou osob, ba i než jaký existuje mezi řevem a bučením dvou různých živočišných druhů.“ Proust na tomto místě dodává, že tento jedinečný přízvuk je „důkazem nepřevoditelně individuální existence duše (*preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme*; Vo, s. 259).“ Na tomto románovém uchopení vztahu kvalitativně zbarveného času a mimočasové esence se zdá být zajímavé snad právě to, že Proustův hrdina nedospívá ke své individuální diferenci, která je — jak jsme mohli vidět — hlubší než diference druhová, jako k výsledku ryze myšlenkového postupu. Příběh *Hledání* spíše ukazuje, že jediný způsob, jak se postupně přiblížit ke své mimočasové esenci (či kvalitativní rozdílnosti) je krajní úsilí o diferenciaci času. Nejde tedy o to z času vystoupit, jak doporučovali staří filosofové. Proust má patrně za to, že něco takového není možné bez toho, abychom se v čase napřed ztratili.

Tento výstup vznikl v rámci podprojektu „Filosofické aspekty Proustova pojetí času a paměti v románu *Hledání ztraceného času*“ na Filozofické fakultě UK v Praze z prostředků specifického vysokoškolského výzkumu na rok 2015.

LITERATURA

Benjamin, Walter. *Literárněvědné studie*.
Přel. M. Ritter. Praha : OIKOYMENH, 2009.

Fraisse, Luc. *L'éclatisme philosophique de Marcel Proust*. Paříž : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

²⁶ Srov. Vo, s. 264: „tato [Vinteuilova] věta — jakožto něco zcela odděleného od mého ostatního života, od viditelného světa — by právě byla mohla nejlépe charakterizovat ty dojmy, s kterými jsem se ve svém životě setkával v dlouhých intervalech vždy znovu jako s orientačními body, jako se základními kameny pro vybudování jakéhosi pravého života [...]“ A na jiném místě (VIo, s. 657): „Nuže cožpak nebylo právě znovuvytvoření dojmů paměti, těch dojmů, které pak měly být prohloubeny, osvětleny a přetvořeny v intelektuální ekvivalenty, jednou z podmínek, ba skoro samotnou podstatou uměleckého díla [...]?“

THE QUALITATIVE CONCEPTION OF TIME IN PROUST'S *IN SEARCH OF LOST TIME*

This paper aims to display the most significant feature of Proust's thinking of time consisting in a specific connection between the time as a concrete lived quality and the extra-temporal qualitative difference or essence. The time in its most concrete realizations, as Proust makes it clear, is always a particular kind of „emanation“ of the extra-temporal reality, which is likewise the final goal of the quest of the hero and the source of the creative process manifested in the novel. This nontemporal essence itself however remains hidden up to the very end of the novel.

KLÍČOVÁ SLOVA:

filosofická interpretace — čas — kvalita — vnímání změny — asociace idejí — hudba
philosophical interpretation — time — quality — perception of change — association of ideas — music

Alena Tesková (* 1981) je doktorandkou oboru filosofie na FF UK. Zabývá se fenomenologií, myšlením Waltera Benjamina a ve své disertaci se věnuje vztahu autobiografie a teoretické reflexe paměti v díle Augustina a Prousta. Překládá z francouzštiny, angličtiny a rediguje filosofické texty.