

Naznačil jsem, že reklamy na čisticí prostředky v současné době zásadním způsobem podporují ideu hloubky: špína již není odstraňována z povrchu, je vypuzována ze svých nejtajnějších skrýší. I každá reklama na kosmetiku je založena na jakémsi epickém zobrazení intimity. Drobné vědecké úvahy, určené k tomu, aby dotyčný výrobek v reklamě uvedly, hlásají, že tento produkt čistí do hloubky, zbavuje do hloubky, vyživuje do hloubky, zkrátka že proniká pod povrch, ať to stojí, co to stojí. [...] Představa hloubky je tedy obecná a nenajdeme reklamu, v níž by nebyla přítomna. Informace ohledně substancí, které mají někam pronikat a v nitru této hloubky něco měnit, jsou naprosto vágní; naznačí se pouze, že běží o *principy* (ořivující, stimulující, nutritivní) či *šťávy* (vitální, obnovující, regenerační), máme tu zkrátka složitý molièrovský slovník, lehce zkomplikovaný špetkou scientismu (*bakteriocidní faktor R 51*). Ne, skutečným dramatem celé této malé reklamní psychoanalýzy je konflikt dvou nepřátelských substancí, které se mezi sebou jemně handrkují o pronikání „šťáv“ a „principů“ do hlubinné vrstvy. Těmito dvěma substancemi jsou voda a tuk.

Doporučená cena 198 Kč

ISBN 80-86569-73-X



9 788086 569734

MYTOLOGIE

Roland Barthes

DOKOŘÁN

DOKOŘÁN

Roland Barthes MYTOLOGIE



Mytologie jsou jedním z nejvýznamnějších Barthesových děl. Úvodní část tvoří řada krátkých a snad až překvapivě zábavných, ovšem mimořádně dobře propracovaných úvah o některých dobových aspektech konzumní společnosti (wrestling, astrologie, kuchařské recepty v časopisech); druhá část je pokusem zasadit tyto texty do obecnějšího teoretického rámce. Je pozoruhodná mimo jiné tím, že jde o jeden z prvních pokusů o aplikaci sémiologického přístupu na konkrétní kulturní jevy (v tomto ohledu bude mít Barthes nesčetné množství následovníků v oblasti teorie kultury, literární teorie, ale i politologie nebo třeba gender studies). Kromě toho má i klíčový význam pro vývoj Barthesova díla jako takového: představuje jakýsi přechod mezi marxisticky orientovaným teoretickým přístupem, který Barthes zvolil ve své první knize (*Nulový stupeň rukopisu*), a sémiologickou analýzou, které se bude věnovat ve svých pozdějších textech (a která bude nejdále dovedena v *Systému módy* z r. 1967). *Mytologie* zásadním způsobem přispěly k proměně francouzské intelektuální scény ve druhé polovině 20. století: jsou jedním z prvních projevů nástupu nového způsobu uvažování, které se vzdá fenomenologické a existencialistické orientace (Sartre, Camus, Merleau-Ponty) ve prospěch strukturální a synchronní analýzy dějinných i aktuálních jevů (Foucault, Althusser, Derrida aj.).

Roland Barthes

edice **bod**
MYTOLOGIE

DOKOLAN 2004

Roland Barthes

MYTOLOGIE

DOKOŘÁN 2004

Výbor z francouzského originálu Mythologies
přeložil Josef Fulka.
Odborný lektor, autor výboru a doslovu Petr A. Bílek.

Toto dílo, publikované v rámci programu účasti na publikování
„František Xaver Šalda“, je podporováno francouzským ministerstvem
zahranických věcí, velvyslanectvím Francie v České republice
a Francouzským institutem v Praze.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication
František Xaver Šalda, bénéficie du soutien du ministère français
des affaires étrangères, de l'ambassade de France en République tchèque
et de l'Institut français
de Prague.

Copyright © Editions du Seuil, 1957
Translation © Josef Fulka, 2004

ISBN 80-86569-73-X

Obsah

Předmluva k vydání z roku 1970	7
Předmluva	8
Mytologie	11
Svět wrestlingu	13
Římané na plátně	24
Spisovatel na prázdninách	27
Výletní plavba modré krve	31
Němá a slepá kritika	33
Prací prášky a detergenty	35
Chudás a proletář	38
Operace Astra	40
Dominici čili triumf literatury	43
Romány a děti	47
Hračky	50
Tvář Greta Garbo	53
Vino a mléko	55
Bítek a hranolky	59
Nautilus a Opilý koráb	62
Reklama na hloubku	65
Einsteinův mozek	68
Jet-man	71
Foto-šoky	74
Ornamentální kuchyně	77
Kritika typu „ani-ani“	80
Striptýz	83
Volební fotogeničnost	87
Ztracený kontinent	90

Astrologie	93
Umělá hmota	96
Velká lidská rodina	99
Dáma s kaméliemi	102
Mýtus dnes	107
Mýtus je promluva	107
Mýtus jako sémiologický systém	109
Forma a koncept	115
Signifikace	119
Četba a dešifrování mýtu	126
Mýtus jako ukradená řeč	130
Buržoazie jako anonymní společnost	136
Mýtus je depolitizovaná promluva	140
Mýtus v rámci levice	143
Mýtus v rámci pravice	147
Nutnost a limity mytologie	157
Barthesovy <i>Mytologie</i> jako cesta k dekonstrukci mytologizací (P. A. Bílek)	159
Bibliografie základních prací Rolanda Barthesa	164
Poznámky	167

Předmluva k vydání z roku 1970

Texty *Mytologií* byly napsány v letech 1954–1956; samotná kniha vyšla roku 1957.

Najdeme v nich dvě základní určení: na jedné straně ideologickou kritiku týkající se řeči takzvané masové kultury a na straně druhé určitý základní sémiologický rozbor této řeči: krátce předtím jsem přečetl Saussura a nabyt jsem na základě této četby přesvědčení, že když budeme s „kolektivními představami“ zacházet jako se znakovými systémy, můžeme doufat, že se zbavíme pietního zavrhování a *detailně* postihneme onu mystifikaci, jež přeměňuje maloburžoazní kulturu na univerzální přirozenost.

Je evidentní, že obě gesta, stojící u zrodu této knihy, by dnes již nemohla být provedena tímž způsobem (a proto je odmítám korigovat); ne snad že by jejich předmět zmizel, avšak ideologická kritika se současně s tím, jak se opět radikálně vynořil její požadavek (květen 1968), zjemnila anebo se alespoň zjemnění dožaduje; a sémiologická analýza, zahájená – přinejmenším pokud jde o mě – závěrečným textem *Mytologií*, se rozvinula, upřesnila, zkomplikovala, diferencovala; stala se teoretickým prostorem, v němž se v tomto století a v západním světě může odehrávat jisté osvobozování označujícího. Nemohl bych tedy napsat nové mytologie v jejich někdejší (a zde přítomné) podobě.

Kromě úhlavního nepřítele (buržoazní Normy) ovšem zůstává i nutná konjunkce těchto dvou gest: neexistuje odmítání bez svého vytríbeného analytického nástroje a neexistuje sémiologie, jež by nakonec sama sebe nerozpoznala jako *sémioklasmus*.

Roland Barthes
Únor 1970

Předmluva

Následující texty byly psány měsíc co měsíc během zhruba dvouletého období v letech 1954–1956 a týkaly se aktuálních témat. Tehdy jsem se pravidelně pokoušel uvažovat o některých mýtech každodenního života ve Francii. Materiál této reflexe mohl být velmi různorodý (novinový článek, fotografie v časopise, film, divadelní představení, výstava) a téma velmi libovolné: jednalo se očividně o moji aktuálnost.

Východiskem této úvahy byl nejčastěji určitý pocit nevole tváří v tvář „přirozenosti“, kterou tisk, umění i zdravý rozum neustále přizdobují skutečnost, jež – má-li být tou skutečností, ve které žijeme – je nicméně skrz naskrz dějinná: stručně řečeno jsem trpěl, když jsem viděl, jak se v rámci vyprávění, vytvářejícího naši aktuální situaci, neustále směšuje Přirozenost a Dějiny, a chtěl jsem v oné dekorativní expozici *toho, co je samozřejmé* opět uchopit ideologické zneužití, jež je v něm podle mého názoru skryto.

Od začátku se mi zdálo, že pojem mýtu tyto falešné evidence náležitě vystihuje; tehdy jsem tomuto výrazu rozuměl v tradičním slova smyslu. Byl jsem však již přesvědčen o jedné věci, z níž jsem se poté pokusil vyvodit všechny důsledky: mýtus je určitou řečí. Když jsem se tedy zabíral fakty, která jsou zdánlivě velice vzdálena jakékoli literatuře (*wrestling*, vaření, výstava umělé hmoty), nedomníval jsem se, že ustupuji od oné obecné sémiologie našeho buržoazního světa, jejímž literárnímu aspektu jsem se věnoval v předcházejících textech. Nicméně teprve poté, co jsem prozkoumal jistý počet aktuálních skutečností, jsem se pokusil současný mýtus definovat metodicky: tento text jsem samozřej-

mě umístil na konec tohoto svazku, protože pouze systematizuje materiál nashromážděný před ním.

Tyto články psané každý měsíc si nedělají nárok na nějaký organický vývoj: poutem, jež je spojuje, je setrvalost, opakování. Nevím sice, zda opakování je matka moudrosti, jak praví přísloví, ale domnívám se, že je přinejmenším matkou signifikace. Co jsem ve všech těchto materiálech hledal, jsou určité signifikace. Jedná se o *moje* signifikace? Jinak řečeno, existuje nějaká mytologie mytologa? Nepochybně ano a čtenář sám dobře uvidí, jaký byl můj vklad do této hry. Po pravdě řečeno si však nemyslím, že by otázka byla takto položena. „Demystifikace“, abych ještě použil slovo, které začíná být otřelé, není nějakým olympským úkonem. Chci tím říci, že se nedokážu oddat tradičnímu přesvědčení, jež postuluje přirozený rozestup mezi vědcovou objektivitou a spisovatelovou subjektivitou, jako by jeden byl nadán „svobodou“ a druhý „posláním“ – obojí je vhodné k tomu, aby zamlžilo nebo sublimovalo skutečná omezení jejich situace: dožadují se, abych mohl plně prožívat kontradiktu svér doby, kontradiktu, která ze sarkasmu může učinit podmínku pravdy.

Roland Barthes
1957

MYTOLOGIE

Svět wrestlingu

...emfatická pravda gesta ve význačných okolnostech života.

(Baudelaire)

Působnost *wrestlingu* tkví v tom, že je excesivní podívanou. Nalézáme v něm emfázi, jež musela být typická pro antické divadlo. *Wrestling* je ostatně představením odehrávajícím se pod širým nebem, neboť u cirku nebo arény není tím podstatným samotná obloha (romantická hodnota vyhrazená světským slavnostem), ale hutná vertikální záplava světla: *wrestling* se pozvedá přímo z hloubi nejspínavějších pařížských sálů, aby participoval na charakteru velkých prosluněných představení, řeckého divadla a býčích zápasů: světlo bez stínu v obou případech vytváří emoci bez skrytosti.

Najdou se lidé, kteří se domnívají, že *wrestling* je pokleslý sport. *Wrestling* však není sport, je to představení, a přihlížet wrestlingovému znázornění bolesti není o nic pokleslejší než sledovat utrpení Arnolfa či Andromachy. Jistě, existuje nepravý *wrestling*, jenž se těžko a zbytečně pokouší vzbudit dojem, že jde o regulérní sport; na něm není nic zajímavého. Opravdový *wrestling*, kterému se nevhodně říká *wrestling* amatérský, se odehrává ve druhořadých halách, kde se obecenstvo spontánně přizpůsobuje spektakulární povaze zápasu, stejně jako to činí diváci v předměstském kině. Titíž lidé se poté rozhořčují, že *wrestling* je ošvindlovaný sport (což by ho ostatně mělo pokleslosti spíše zbavovat). Obecenstvu je úplně jedno, jestli je výsledek zápasu předem domluvený, nebo ne, a má pravdu; vkládá důvěru do hlavní přednosti této podívané, spočívající v tom, že se nebere ohled na žádné pohnutky a žádný důsledek: pro diváka není důležité, čemu věří, ale co vidí.

Toto obecenstvo dokáže velmi dobře odlišit *wrestling* od boxu;

ví, že box je jansenistický sport, založený na demonstraci skvělosti. Je možné se sázet, jak boxerský zápas dopadne; u *wrestlingu* by to nemělo žádný smysl. Boxerské utkání je určitým příběhem, odvíjejícím se před očima diváka; u *wrestlingu* je naopak srozumitelný každý okamžik, a ne trvání. Divák se nezajímá o výkyvy osudu, čeká na chvilkový obraz jistých vášní. *Wrestling* tedy vyžaduje bezprostřední čtení smyslů postavených vedle sebe, aniž by bylo nutné je navzájem spojovat. Milovník *wrestlingu* se nezajímá o racionální rozuzlení zápasu, kdežto boxerské utkání naopak vždy implikuje určité vědomí o budoucnosti. Jinak řečeno, *wrestling* je souhrnem podívaných, z nichž žádná není funkcí: každý moment vnucuje bezvýhradné poznání vášně, jež se vynořuje zpříma a jako jediná, avšak nikdy není završena v podobě rozuzlení.

Úkolem zápasníka tedy není zvítězit, ale provést přesně ta gesta, která se od něj očekávají. Říká se, že judo obsahuje skrytou stránku symbolična; dokonce i když se bojuje naostro, jedná se o zadržovaná gesta, o gesta přesná, ale krátká, správně nastíněná, ale bez objemu. *Wrestling* naopak předkládá gesta excesivní, zužitkovaná až k paroxysmu svého významu. Sotva se v případě juda člověk ocitne na zemi, převalí se, uhe, vyhýbá se porážce, anebo, pokud je porážka evidentní, okamžitě ukončí hru; u *wrestlingu* člověk na zemi přehání, až do krajnosti naplňuje pohled diváků nesnesitelnou podívanou na svou bezmocnost.

Tato funkce emfáze je táž, s jakou se setkáváme u antického divadla, jehož energie, jazyk i rekvizity (masky a koturny) společně přispívaly k přehnaně viditelnému vysvětlení nutnosti. Gesto poraženého zápasníka, naznačující světu porážku, kterou nejenže nezakrývá, ale naopak zdůrazňuje a *drží ji* jako hudební pauzu, odpovídá antické masce, jejímž úkolem bylo značit tragický tón představení. Při *wrestlingu*, stejně jako v antickém divadle, se aktéři nestydí za svou bolest, dokáží plakat a své slzy si vychutnávají.

Každý znak *wrestlingu* je tedy obdařen naprostou jasností, protože všechno je vždy třeba pochopit ihned. Jakmile se soupeři

ocitnou v ringu, publikum je zahlceno očividností rolí. Každý fyzický typ stejně jako v divadle přepjatě vyjadřuje úlohu, jež byla zápasníkovi přidělena. Tělo Thauvina, obézního a pokrouceného padesátníka, jehož rázovitá asexuální ohyzdnost vždy zavdává podnět k ženským přízviskům, staví na odiv charakteristické znaky ničemy, neboť jeho úlohou je ztělesňovat to, co se v rámci klasického pojmu „padouch“ (tento pojem je v celém *wrestlingu* klíčový) považuje za fyzicky odporné. Hnus, který Thauvin záměrně vzbuzuje, tedy v rovině znaků zachází velmi daleko: ošklivost je zde využívána nejen k naznačení podlosti, ale celá se navíc shromažďuje v jedné mimořádně odpudivé hmotné vlastnosti: v mdlé ochablosti zamřelého masa (obecnost Thauvina označuje jako „flákotu“), takže skutečnost, že ho dav vášnivě zavrhuje, již není způsobována jeho úsudkem, ale nejhlubší podstatou jeho létory. Tím se vytváří frenetický základ pozdější Thauvinovy prezentace, jež je zcela v souladu se svým fyzickým východiskem: jeho skutky budou dokonale odpovídat bytostné oslizlosti jeho osoby.

Prvním zásadním východiskem zápasu je tedy zápasníkově tělo. Již od počátku vím, že všechny Thauvinovy činy, projevy jeho lstivosti, krutosti a zbabělosti nepopřou prvotní vzezření ničemy, které se mi staví před oči: mohu se spolehnout, že až do konce bude inteligentně vykonávat všechna gesta jisté beztvaré nízkosti, a do důsledků tak bude naplňovat obraz nejodpornějšího myslitelného padoucha: padoucha-chobotnice. Fyzické vzezření zápasníků je tedy stejně nesmlouvavé jako vzhled postav z italské komedie, které kostýmem i pózami předem zviditelňují budoucí obsah své role: právě tak jako Pantalone vždy musí být pouhým směšným paroháčem, Harlekýn vychytralým sluhou a Doktor přihlouplým pedantem, i Thauvin bude vždy jen podlým zrádcem, Reinieres (velký blondák s rozměklým tělem a šíleně rozježenými vlasy) zneklidňujícím zobrazením pasivity, Mazaud (arogantní kohoutek) obrazem groteskní ješitnosti a Orsano (zženštilý frajírek, jenž se nejprve objeví v růžovomodrém župa-

nu) dvojnásob dráždivým ztělesněním pomstychtivé „mrchy“¹ (nemyslím si totiž, že by se publikum z Elysée-Montmartru řídilo Littrého slovníkem a pokládalo slovo *salope* za maskulinum).

Fyzický zjev zápasníků tedy ustavuje základní znak, v němž je zárodečně obsažen celý zápas. Tento zárodek však začne klíčit, protože zápasníkově tělo v každém okamžiku zápasu a v každé nové situaci předhazuje publiku úžasné rozptýlení v podobě určité nálady, jež se přirozeně spojuje s gestem. Různé linie signifikace se vzájemně osvětlují a tvoří navýsost srozumitelnou podívanou. *Wrestling* je jako diakritické písmo: zápasník rozmísťuje nad základní signifikaci svého těla epizodická, ale vždy včasná a vhodná vysvětlení, která neustále napomáhají, aby byl zápas čten prostřednictvím gest, póz a mimiky, a dovádějí celý záměr k maximální míře jasné srozumitelnosti. Když si zápasník obkročmo klekne na svého chrabrého soupeře, jeho triumf se projeví ohavným šklebem; jindy zase k davu vyše samolibý úsměv, ohlašující brzkou pomstu; když je sám přimáčknut k zemi a znehybněn, divoce tluče pažemi do podlahy, aby všem naznačil, že se ocitl v nesnesitelném postavení; anebo předvede složitou soustavu znaků, které mají dát každému na srozuměnou, že plným právem ztělesňuje vždy zábavný obraz nesnášenlivce, který se do omrzení užírá svou nespokojeností.

Běží tedy o opravdovou Lidskou komedii, v níž se ty nejspolečenštější nuance vášně (ješitnost, spravedlnost, rafinovaná krutost, smysl pro „odplatu“) vždy šťastně setkávají s tím nejsrozumitelnějším znakem, jenž je v sobě všechny dokáže zahrnout, vyjádřit a triumfálně odeslat až do zadních řad sálu. Chápeme, že v této rovině již nesejde na tom, zde vašeň je, nebo není autentická. Diváci se dožadují obrazu vášně, nikoli vášně samé. Při *wrestlingu* problém pravdy nevystává o nic víc než v divadle. V obou případech se očekává srozumitelné zobrazení morálních situací, jež se obvykle odehrávají vskrytu. Toto vyprázdnění interiority ve prospěch vnějších znaků, toto vyčerpání obsahu ze strany formy je samotným principem triumfujícího klasického

umění. *Wrestling* je bezprostřední pantomimou, která je neskonalé působivější než pantomima divadelní, neboť zápasníkově gesto nepotřebuje žádnou fabulaci, žádné kulisy, krátce řečeno žádný přenos k tomu, aby se jevílo jako pravdivé.

Každý okamžik *wrestlingu* je tedy jako algebra, jež okamžitě odhaluje vztah příčiny a jejího znázorněného následku. Milovníci *wrestlingu* dozajista zakoušejí jisté intelektuální potěšení, když *vidí* tak dokonalé fungování morální mechaniky. Někteří zápasníci, velcí to herci, baví obecenstvo stejně jako nějaká Moliérova postava, neboť se jim daří přimět diváky k bezprostřední četbě své interiority. Armand Mazaud, zápasník arogantního a směšného charakteru (ve stejném smyslu, v jakém se říká, že Harpagon je určitý charakter), vždy rozjaří celý sál matematickou důsledností svých transkripcí: dovádí linii svých gest až ke krajnímu bodu jejich signifikace a dodává svému způsobu boje zápal a přesnost velké scholastické disputace, v níž jde současně o chlubný triumf i o formální ohled na pravdivost.

Diváctvu se takto předkládá velká přehlídka Bolesti, Porážky a Spravedlnosti. *Wrestling* prezentuje lidskou bolest se vší amplifikací, jež je vlastní tragickým maskám: zápasník trpící účinkem chvatu, který je považován za krutý (zkroucená paže, lámaná noha), skýtá excesivní figuru Utrpení; vystavuje tvář přehnaně poznamenanou nesnesitelnou strázní jako na nějaké primitivní Pietě. Protože stydlivost je neslučitelná se záměrnou ostentativností této podívané, s touto Expozicí bolesti, jež je vlastním účelem boje, je nám jasné, že při *wrestlingu* by byla nemístná. Všechno, co způsobuje utrpení, je tedy předváděno mimořádně teatrálně jako gesto eskamotéra, který ukazuje své karty tak, aby byly zvlášť dobře vidět. Bolesti, jež by se objevila bez srozumitelné příčiny, by nebylo rozumět; skryté a skutečně kruté gesto by porušovalo nepsané zákony *wrestlingu* a chyběla by mu jakákoli sociologická účinnost, nebylo by než gestem šíleným či parazitním. Vypadá to naopak tak, že utrpení je způsobováno zešíroka a přesvědčivě, neboť je třeba, aby si všichni všimli nejen

toho, že člověk trpí, ale aby také především pochopili, proč trpí. Funkcí toho, čemu zápasníci říkají chvat, tedy určitá figura umožňující na neomezenou dobu znehybnit protivníka a držet ho ve své moci, není nic jiného než konvenčně, a tedy srozumitelně připravit obraz utrpení, metodicky zavádět jeho podmínky: nehybnost poraženého umožňuje (dočasněmu) vítězi, aby se zabydlel ve své krutosti a předvedl obecenstvu onu děsivou zahálčivost trýznitele, jenž si je jistý svými dalšími gesty: bude nevybíravě drásat obličej bezmocného protivníka nebo zasazovat rázné a pravidelné údery do jeho páteře, uskutečňovat přinejmenším viditelnou a povrchovou podobu těchto gest – *wrestling* je jediný sport, předkládající takto zvnějšněný obraz mučení. I zde se však ve hře ocitá pouze obraz, divák netouží po zápasníkově skutečném utrpení, vychutnává pouze dokonalost určité ikonografie. Není pravda, že *wrestling* je sadistickou podívanou: jde jen o podívanou srozumitelnou.

Existuje ještě jiná figura, impozantnější než chvat, a to „manžeta“, ona silná rána předloktím, zárodečná podoba úderu pěstí mířící na protivníkovu hrud', která je doprovázena nevýrazným zvukem a po níž následuje zhroucení zasaženého těla. Při užití úderu předloktím jsou katastrofální důsledky naprosto zřejmé, neboť jím bylo dosaženo bodu, v němž se gesto vposledku jeví již jen jako symbol; to znamená, že se zašlo příliš daleko, že byla překročena morální pravidla *wrestlingu*, podle nichž musí být každý znak přehnaně jasný, ale záměr jasnosti jím nesmí probleskovat. Obecenstvo poté křičí „Švindl!“, ne snad proto, že by litovalo nepřítomnosti skutečného utrpení, nýbrž proto, že odsuzuje umělost. Stejně jako v divadle je i zde možno vypadnout ze hry jak přepjatou upřímností, tak přemírou strojenosti.

Již jsme vysvětlili, nakolik zápasníci těží z jistého fyzického stylu, jenž je komponován a využíván, aby před očima obecnstva rozvinul vyčerpávající obraz Porážky. Ochablost velkých bílých těl, která se válejí na podlaze nebo se s mávajícím rukama sesouvají do provazů, netečnost mohutných zápasníků, kteří

se žalostně odrážejí od všech elastických ploch ringu – nic nemůže jasněji a citlivěji znázornit exemplární ponížení poraženého. Zápasníkově tělo zbavené jakékoli energie je již pouze ohavnou masou, jež se rozvaluje po zemi a je příčinou veškerého diváckého zaujetí a nadšení. Máme zde paroxysmus signifikace antickeho typu, který nemůže nepřipomenout vědomou okázalost starověkých triumfů. V jiných okamžicích se z propletených těl zápasníků vynoří další antická figura, figura prosebníka, člověka vydaného na milost, podrobeného, klečícího s rukama zdviženýma nad hlavou a pozvolna klesajícího pod vertikálním tlakem vítěze. Narozdíl od juda ve *wrestlingu* není porážka konvenčním znakem, od kterého se upustí, jakmile je ho dosaženo: není rozuzlením, ale naopak trváním, expozicí, navazuje na starověké mýty o veřejném utrpení a ponížení: kříž a pranýř. Zápasník je v plném světle a před očima všech jakoby ukřižován. Zaslechl jsem, jak na adresu zápasníka ležícího na zemi kdosi pronesl: „Je po něm, po Ježíškovi, ukřižovali ho.“ Tento ironický výrok odhaloval hluboké kořeny podívané, při níž se uskutečňují nejvlastnější gesta prastarého očišťování.

Wrestling má však zejména napodobovat jeden čistě morální koncept: spravedlnost. Idea odplaty je pro *wrestling* zásadní a z davu se ozývající „Dej mu to sežrat“ především znamená „Ať zaplatí svůj díl“. Jedná se tedy samozřejmě o spravedlnost imanentní. Čím je „padouchův“ čin podlejší, tím více dav rozjařuje rána, jež je mu spravedlivě oplacena: pokud se zrádce – jenž je samozřejmě zbabělý – uchýlí za provazy a zdůrazňuje toto neregulární právo nestydatou mimikou, je zde nemilosrdně dostižen a diváctvo jásá, když vidí, jak je kvůli spravedlivému trestu porušeno pravidlo. Obecenstvo se umí rozhořčit a zápasníci mu dovedou patřičně zalichotit tím, že se umějí pohybovat na samotné hranici konceptu spravedlnosti, v oné mezní zóně střetu, kde stačí jen trochu porušit pravidlo, aby se otevřely brány divácké nespoutanosti. Milovník *wrestlingu* nezná nic krásnějšího než pomstychtivou zuřivost oklamaného zápasníka, jenž se vášnivě

vrhne nikoli na spokojeného soupeře, ale na obraz nepoctivosti bijící do očí. Pohyb spravedlnosti je tady přirozeně mnohem důležitější než její obsah: *wrestling* je především kvantitativní sérií odplat (oko za oko, zub za zub). Tím se vysvětluje, že situační zvraty jsou v očích pravidelných diváků *wrestlingu* obdařeny jakousi morální krásou: tito diváci si je vychutnávají jako nějaké dobře načasované románové epizody, a čím větší je kontrast mezi úspěšností rány zasazené a rány navracené, tím rychleji se osud jednoho ze zápasníků nachyluje a tím více je ono mimické drama považováno za uspokojujivé. Spravedlnost je tedy půdou možné transgrese; právě proto, že je zde určitý zákon, nabývá na ceně přehlídka vášní, které jej překračují.

Chápeme tedy, že zhruba jen jeden z pěti *wrestlingových* zápasů je regulérní. Opět je třeba mít na paměti, že regulérnost je tu rolí či žánrem tak jako v divadle: pravidlo vůbec nepředstavuje skutečné omezení, nýbrž je konvenčním zdáním regulérnosti. Regulérní zápas proto ve skutečnosti není ničím jiným než zápasem přehnaně zdvořilým. Protože zápasníci vkládají do střetu zápal, a nikoli zuřivost, dovedou opanovat své vášně, nevrhají se na poraženého, přestávají bojovat, jakmile dostanou příkaz, a na konci mimořádně krušné epizody, při níž nicméně nepřestali být jeden ke druhému slušní, se pozdraví. Tím je samozřejmě třeba rozumět, že všechno toto kavalírské jednání je publiku dáváno najevo nejkonvenčnějšími gesty slušnosti: soupeři si stisknou ruce, pozvednou paže, ostentativně zanechají nezajímavého chvatu, který by byl na škodu dokonalosti zápasu.

Nepoctivost tu naopak nabývá existence jen skrze znaky excesivní: důkladně si kopnout do poraženého, utéct za provazy a ostentativně se přitom dovolávat čistě formálního práva, odmítnout podat soupeři ruku před zápasem nebo po něm, využít oficiální přestávky a lstivě napadnout protivníka zezadu, zasadit mu nepovolený úder, když se rozhodčí nedívá (tento úder má samozřejmě svou úlohu a hodnotu jen proto, že polovina sálu jej může ve skutečnosti zahlédnout a rozčílit se). A protože Zlo je

přirozeným klimatem *wrestlingu*, regulérní zápas nabývá především hodnotu výjimky; pravidelný divák je jím udiven a jen tak mimochodem jej vítá jako anachronický a trochu sentimentální návrat ke sportovní tradici („tak tihle jsou po čertech poctiví“); náhle pocítí dojetí nad tím, jak je svět všeobecně dobrý, ale kdyby se zápasníci rychle nevrátili k orgii špatných úmyslů, bez nichž se dobrý *wrestling* neobejde, nepochybně by zemřel nudou a lhostejností.

Regulérní *wrestling* by sám o sobě vedl pouze k boxu či k judu, zatímco skutečný *wrestling* čerpá svou originalitu ze všemožných excesů, které z něj činí představení, a ne sport. Konec boxerského zápasu nebo utkání v judu je suchý jako předložení důkazu. Rytmus *wrestlingu* je zcela odlišný, neboť jeho přirozeným smyslem je rétorická amplifikace: emfáze vášní, obnovení paroxysmů, vyčerpávající charakter replik mohou přirozeně vyústit jen do krajně barokní nepřehlednosti. Některé zápasy, a to zápasy nejúspěšnější, jsou korunovány závěrečnou změtí, v níž dojde ke zrušení pravidel, zákonů žánru, soudcovského dohledu a omezení ringu, všechno smete všeovládající zmatek, který přetéká do sálu a bez ladu a skladu se zmocňuje zápasníků, sekundantů, rozhodčího i diváků.

Kdosi si už všiml toho, že v Americe *wrestling* zpodobuje jakýsi mytologický zápas mezi Dobrem a Zlem (zápas parapolitické povahy, neboť špatný zápasník je vždy pokládán za „rudého“). Francouzský *wrestling* v sobě zahrnuje zcela jinou heroizaci, heroizaci etické, tedy už nikoliv politické povahy. Zdejší diváci v něm hledají postupné vytváření výhradně etického obrazu: obrazu dokonalého padoucha. Na *wrestling* chodíme proto, abychom se účastnili neustále obnovovaných dobrodružství velké první role, jedinečné, stále přítomné a mnohotvárné osobnosti typu Kašpárka či Scapina, která vynalézá nečekané figury, a přesto je stále věrná své úloze. Padouch se odhaluje jako některá z Molièrových postav či La Bruyèrův portrét, tedy jako

klasická bytost, jako esence, jejíž činy nejsou ničím jiným než signifikativními epifenomény rozmístěnými v čase. Tato stylizovaná postava nenáleží k žádnému národu ani straně, a ať už se zápasník jmenuje Kuzčenko (přezdívaný Knírač, s narážkou na Stalina), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola nebo Nollières, divák u něj nepředpokládá žádnou jinou vlast než otčinu „regulérnosti“.

Kým je padouch pro toto publikum, jež se – jak se zdá – částečně skládá z příležitostných diváků? V zásadě je to jakýsi vrtkavý člověk, který uznává pravidla jen tehdy, pokud jsou pro něj užitečná, a porušuje formální kontinuitu póz. Je to člověk nepředvídatelný, a tedy asociální. Schovává se za zákon, když se domnívá, že mu nahrává, ale když se mu to hodí, porušuje jej; někdy popírá formální omezení prostorem ringu a i nadále zasazuje údery protivníkovi, kterého po právu chrání provazy, jindy zase toto omezení znovu zavádí a dožaduje se ochrany toho, co sám před chvílí nerespektoval. Tato nedůslednost přivádí diváky k šílenství daleko víc než proradnost či krutost. Publikum je uražené nikoli kvůli porušení morálky, ale logiky, a rozporuplnost argumentů pokládá za nejhanebnější poklesek. Nepovolený úder se stane neregulérním jen tehdy, jestliže naruší kvantitativní rovnováhu a pokazí důslednou směnu odplat; obecně nikterak neodsuzuje překračování neslaných nemastných oficiálních pravidel, ale odsuzuje selhání pomsty a trestu. Nic proto není pro dav více vzrušující než emfatické kopnutí, uštědřené poraženému padouchovi; radost z potrestání dosahuje vrcholu, když se opírá o matematické ospravedlnění. Pohrdání je potom bezmezné: neběží již o „padoucha“, ale o „svini“ – toť gesto slovního vyjádření krajní degradace.

Takováto precizní účelovost vyžaduje, aby *wrestling* byl přesně tím, co od něj diváci očekávají. Zápasníci jsou velmi zkušení a dovedou dokonale skloubit spontánní epizody zápasu s představou, kterou si publikum vytváří o zázračných velkých tématech jeho mytologie. Zápasník může odpuzovat nebo znechuco-

vat, ale nikdy nezklame, protože vždy až do samého konce postupným zpevňováním znaků naplňuje to, co od něj publikum čeká. Ve *wrestlingu* nemůže nic existovat jinak než bezvýhradně, není zde žádný symbol, žádná narážka, vše je podáno vyčerpávajícím způsobem; gesto, v němž není nic nejasného, vyškrtává jakýkoli parazitní smysl a před publikum obřadně staví čistou a plnou signifikaci, okrouhlou jako Přírozenost. Tato emfáze není ničím jiným než lidovou a starodávnou představou dokonale srozumitelné skutečnosti. *Wrestling* tedy zpodobuje ideální rozumění věcem, euforii lidí načas povznesených nad konstitutivní nejednoznačnost každodenních situací a přenesených do panoramatické vize jednoznačné Přírozenosti, v níž by znaky konečně bez překážky, unikání a rozporuplnosti odpovídaly příčinám.

Když hrdina nebo padouch onoho dramatu – člověk, jenž byl před několika minutami před našima očima ovládán morální zuřivostí a který dosahoval velikosti jakéhosi metafyzického znaku – odchází ze zápasnického sálu jakoby nic, anonymně, v jedné ruce malou tašku, druhou rukou objímá svoji ženu, tu nikdo nemůže pochybovat o tom, že *wrestling* disponuje transmutační mocí, jež je charakteristická pro Představení a pro Kult. V ringu, přímo v hloubi své záměrné hanebnosti, jsou zápasníci povýšeni na bohy, neboť se na několik okamžiků stávají klíčem k Přírozenosti, čistým gestem oddělujícím Dobro od Zla a vyjevujícím figuru konečně srozumitelné Spravedlnosti.

Římané na plátně

V Mankiewiczově filmu *Julius Caesar* mají všechny postavy ofinku na čele. Někteří si ji nakadeřili, někteří jí dali nitkovitou podobu, jiní si z ní udělali chocholku, další si ji potřeli brilantinou, všichni si ji jaksepatří učesali a plešatci mají vstup zakázán, ačkoli jich z římských dějin známe dost a dost. Ti, kdo nemají vlasů nazbyt, ovšem ani z tak dobrého důvodu nepřišli zkrátka a kadeřník, nejdůležitější umělec z celého filmu, u nich vždy dokázal odněkud vydolovat poslední pramínek, který rovněž putoval na čelo, na ono římské čelo, jehož nevalné rozměry odjakživa značily specifickou směsici práva, ctnosti a dobyvačnosti.

Co je s těmito sveřepými ofinami vlastně spjato? Docela prostě jde o známku římskosti. Vidíme tedy, že zde zjevně funguje hlavní hybná síla této podívané, totiž *znak*. Pramen vlasů na čele je natolik očividný, že nikdo nemůže zapochybovat, že se ocitl ve starém Římě. A tato jistota je trvalá: herci mluví, jednají, navzájem se mučí, debatují o „univerzálních“ otázkách a díky tomuto praporku vyvěšenému na čele neztrácejí nic ze své historické věrohodnosti: jejich obecný dosah se dokonce může bez nebezpečí vzedmout, překročit oceán i celá staletí, spojit se s yankeeskými ksichty hollywoodských komparsistů. Co na tom, všichni mají jasno, jsou zabydleni v poklidné jistotě nedvojznačného univerza, v němž z Římanů dělá Římány ten nejčitelnější znak – vlasy na čele.

Francouz, v jehož očích si americké obličejové doposud uchovávají cosi exotického, pokládá směs těchto gangstersko-šerifských fyziognomií a římské ofinky za komickou: má ji spíše za vynikající varietní gag. Tento znak pro nás totiž funguje nadsa-

zeně, diskredituje se tím, že vyjevuje svou účelnost. Tatáž ofina, zdobící jediné přirozeně latinské čelo celého filmu, čelo Marlo-na Branda, nám však imponuje, aniž propukáme v smích, a není vyloučeno, že tento herec vděčí za část svého evropského úspěchu dokonalému včlenění římského nádechu do obecné fyziognomie osobnosti. Julius Caesar se svou vizáží anglosaského advokáta, jež je běžně spojována s nesčetnými vedlejšími policejními či komickými rolemi, ten Caesar, jehož prostoduchá lebka je pracně vylepšena kadeřníkovým pramenem vlasů, je naproti tomu prostě neuvěřitelný.

V rovině kapilárních signifikací tu máme jeden pod-znak, a to noční překvapení: když se Portia a Calpurnia probudí se uprostřed noci, mají ostentativně neupravené vlasy. První z nich, té mladší, je vlastní rozevlátá rozcuchanost, což znamená, že jde takříkajíc o první stupeň absence upravenosti; druhá, zralá to žena, vykazuje propracovanější slabiny: její cop je obtočený kolem krku a vrací se přes pravé rameno, takže nám vnucuje tradiční znak nepořádku, jímž je asymetrie. Tyto znaky jsou však zároveň excesivní a směšné, protože postulují „přirozeno“, ale nemají ani tu odvalu, aby mu dostály až do konce: nejsou „upřímné“.

Další znak tohoto *Julia Caesara* spočívá v tom, že se všechny tváře ustavičně potí; obyčejní lidé, vojáci, spiklenci – přísné a svráštělé rysy všech postav se utápějí v přehojném (vazelínovém) mokvání. A velké detaily jsou tak časté, že pot je zde zcela nepochybně záměrným atributem. Stejně jako římská ofina a noční cop je i pot určitým znakem. Znakem čeho? Znakem mravnosti. Všichni jsou zbroceni potem, neboť všichni bojují s něčím v sobě; máme se zde nacházet v prostoru klopotně se vypracovávající ctnosti, tj. přímo v prostoru tragédie, a pot je pověřen, aby nás na to upozornil. Lid zkroutěný Caesarovou smrtí a poté argumenty Marka Antonia je propocený, čímž v tomto jediném znaku úsporně kombinuje intenzitu své emoce a bezvýhodný charakter svého postavení. Ani ctnostní lidé – Brutus, Cassius, Casca – se nepřestávají potit, čímž podávají svědectví

o nesmírné fyziologické práci, kterou v nich vykonává ctnost, z níž se zrodí zločin. Potit se znamená myslet (což evidentně spočívá na postulátu, jenž je vlastní národu obchodníků, totiž že myšlení je násilný, kataklyzmatický úkon, jehož nejmenším znakem je právě pot). V celém filmu je jediný člověk, který se nepotí a zůstává hladký, hebký a nepropustný: Caesar. *Předmět* zločinu, Caesar, samozřejmě zůstává suchý, protože neví, protože *nemyslí* a musí si uchovat čistotu, osamocenost a uhlazenost předmětu doličného.

I zde je dotyčný znak nejednoznačný: zůstává na povrchu, ale přesto se nevzdává toho, že se bude vydávat za hloubku; chce přimět k pochopení (což je chvályhodné), ale zároveň se tváří jako znak spontánní (což je podfuk), prohlašuje se současně za záměrný i nepotlačitelný, umělý i přirozený, vyprodukovaný i nalezený. To nás může uvést do určité morálky znaku. Znak by se měl předkládat jen ve dvou krajních podobách: buď jako otevřeně intelektuální, redukováný svou odtažitostí na jakousi algebru, jako je tomu v čínském divadle, kde prapor znamená celý pluk vojska; anebo jako hluboce zakořeněný, v jistém smyslu pokaždé vždy znovu vynalezený, skýtající vnitřní a tajnou vlastnost, jako signál okamžiku, a ne již pojmu (takové je kupříkladu umění Stanislavského). Prostředek znak (římská ofina nebo „vypocování“ myšlenky) však ukazuje na pokleslou podívanou, která se bojí jak naivní pravdy, tak naprosté umělosti. Máme-li totiž to štěstí, že představení jsou tu od toho, aby učinila svět jasnějším, pak směšování znaku a označovaného implikuje jistou dvojakost. Tato dvojakost je typická pro buržoazní představení: mezi znak intelektuální a znak hlubinný toto umění pokrytecky umísťuje bastardní znak, který je zároveň eliptický i domýšlivý a jež bývá honosně nazýván „přirozený“.

Spisovatel na prázdninách

Když se Gide plavil po Kongu, čítával Bossueta. Tato póza dosti pěkně shrnuje ideál našich spisovatelů „na prázdninách“, jak je fotografuje *Le Figaro*: spojit s banálním volným časem prestiž poslání, které nemůže nic zastavit ani poškodit. Máme zde tedy dobrou a sociologicky velmi účinnou reportáž, která nás bez zamlžování poučuje o představě, již si buržoazie utváří o svých spisovatelích.

Co tuto buržoazii, jak se zdá, překvapuje a těší především, je její vlastní šíře rozhledu, která souvisí se zjištěním, že spisovatelé jsou také lidé, kteří si běžně berou dovolenou. „Prázdniny“ jsou nedávno vzniklým sociálním faktem, jehož mytologický rozvoj by ostatně bylo zajímavé sledovat. Vzešly ze školního prostředí, ale jakmile byly zavedeny placené dovolené, staly se faktem proletářským či přinejmenším faktem pracujících tříd. Tvzení, že tento fakt se od té doby může týkat i spisovatelů a že specialisté na lidskou duši jsou rovněž podřízeni obecnému statusu současné práce, představuje způsob, jak naše buržoazní čtenáře přesvědčit, že drží prst na tepu doby: lichotí jim, že dokáží rozpoznat nutnost určité prozaičnosti a že se díky lekcím Siegfrieda a Fourastiéa přizpůsobují „moderním“ skutečnostem.

Tato proletarizace spisovatele je samozřejmě povolována jen v omezené míře a pouze proto, aby se poté dala lépe zničit. Ledva je literát obdařen nějakým sociálním atributem (dovolená je jedním z nich, a to velmi příjemným), velmi rychle se vrací do empyrea, které sdílí s těmi, jejichž profese je poslání. „Přirozenost“, v níž jsou naši prozaici zvěčňováni, je ve skutečnosti ustavena, aby vyjadřovala určitou vznešenou kontradikci: kontradikci mezi pro-

zaickým údělem, vytvořeným epochou bohužel navýsost materialistickou, a prestižním statusem, který buržoazní společnost štědře udílí svým intelektuálům (pokud jí ovšem neškodí).

Úžasnou spisovatelovu jedinečnost dokazuje to, že během své slavné dovolené, již bratrsky sdílí s dělníky a příručími, nepřestává ne-li pracovat, tedy alespoň produkovat. Falešný pracovník je rovněž špatným rekreantem. Jeden píše vzpomínky, jiný koriguje rukopisy, další připravuje svou novou knihu. A ten, kdo nedělá nic, to přiznává coby skutečně paradoxní chování, jako avantgardní výdobytek, který si může dovolit vystavit na odiv pouze silný duch. Z této chvástivosti poznáme, jak velice je „přirozené“, že spisovatel píše neustále a ve všech situacích. Literární produkce se tím především připodobňuje k jakési mimovolné sekreci, a tedy k jakémusi tabu, protože se vymyká lidským determinismům: vznešeněji řečeno je spisovatel hříčkou vnitřního boha, jenž mluví v každém okamžiku, aniž by ten tyran bral ohled na to, že jeho médium má právě dovolenou. Spisovatelé mají prázdniny, ale jejich Múza bdí a bez oddychu plodí.

Druhou výhodou tohoto chorobného plození slov je, že se svým imperativním charakterem zcela přirozeně vydává za samu podstatu spisovatele. Spisovatel bezpochyby připouští, že je nadán lidskou existencí, že je vybaven starým domem na venkově, rodinou, šortkami, malou dcerkou a podobně, ale narozdíl od jiných pracovníků, jejichž podstata se mění a na pláži se vyskytují jen jako letní hosté, si spisovatel všude zachovává svou spisovatelskou náuru: jsa obdařen prázdninami, vystavuje znak svého lidství, ovšem jeho bůh zůstává neměnný. Člověk je spisovatelem, stejně jako byl Ludvík XIV. králem dokonce i na záchodové míse. Funkce literáta je vůči lidské práci tak trochu tím, čím je ambrózie vůči chlebu: zázračnou, věčnou substancí, jež se snižuje k sociální formě, aby ji bylo možno lépe uchopit v její oslnivé rozdílnosti. To vše nás uvádí k téže představě spisovatele-nadčlověka, jakési odlišné bytosti, kterou společnost umísťuje do vitríny, aby se mohla lépe ohánět umělou jedinečností, již mu přiznává.

Prostoduchý obraz „spisovatele na prázdninách“ tedy není ničím jiným než jednou z oněch vychytralých mystifikací, jichž se milá společnost dopouští, aby si své spisovatele lépe podrobila: nic tak dobře nevystavuje jedinečnost „poslání“ jako to, že se mu protiřečí – čímž ovšem toto „poslání“ není vůbec popíráno – prozaičností jeho ztělesnění: to je starý trik všech hagiografií. Jak vidno, tento mýtus „literární dovolené“ se rozkládá do značně širší a výrazně přesahuje letní období: techniky současného žurnalismu se stále více pokoušejí předkládat prozaický obraz spisovatele. Velmi bychom se však mylili, kdybychom to pokládali za snahu o demystifikaci. Pravdou je úplný opak. Mně, prostěmu čtenáři, samozřejmě může připadat dojemné, ba lichotivé, že se důvěrně podílím na každodenním životě rasy, jež se vyděluje svým génem. Když se z novin dozvím, že ten či onen velký spisovatel nosí modré pyžamo a že ten či onen mladý romanopisec má zálibu v „hezkých děvčatech, savojském sýru a levandulové toaletní vodě“, dozajista pocítím něco jako rozkošně bratrskou lidskost. Důsledkem tohoto úkonu nicméně je, že se ze spisovatele stává ještě o trochu větší hvězda, že se ještě více vzdaluje této zemi a směřuje k nebeskému obydlí, kde mu jeho pyžamo a sýry nikterak nebrání v tom, aby se znovu chopil své vznešené demiurgovské řeči.

Připsat veřejně spisovateli hmatatelné tělo a vyjevit, že má rád bílé víno a krvavý biftek, znamená učinit pro mě výplody jeho umění ještě zázračnějšími a jejich podstatu ještě více zbožštit. Spisovatel takovýmito důvěrnostmi zdůrazňuje celou mytickou jedinečnost svého údělu, ale podrobnosti jeho všedního života mi ani zdaleka nepřibližují ani neprojasňují povahu jeho inspirace. Existenci bytostí, které jsou dost všestranné na to, aby nosily modré pyžamo a současně se projevovaly jako univerzální vědomí anebo aby proklamovaly lásku k savojským sýrům tímž hlasem, jakým ohlašují svou příští *Fenomenologii ega*, totiž nemohu než připsat na účet jakéhosi nadlidství. Impozantní propojení takové vznešenosti a takové bezvýznamnosti značí, že stále ještě

věříme na kontradikci. Tato kontradikce je zcela zázračná, stejně jako je zázračný každý z jejích členů: ve světě, v němž by byla spisovatelova práce zbavena posvátnosti až do té míry, že by vypadala stejně přirozeně jako jeho odívání či stravování, by očividně ztratila všechnu svou zajímavost.

Výletní plavba modré krve

Francouzi již od korunovace prahli po obnovení aktuálnosti monarchie, po níž nesmírně baží; když se zhruba stovka princů nalodila na řeckou jachtu nesoucí jméno *Agamemnon*, velice je to rozrušilo. Korunovace královny Alžběty byla patetickým, sentimentálním tématem, výletní plavba aristokratů je pikantní epizodou: králové si zahráli na lidi jako v nějaké Flersově a Cailla-vetově komedii; výsledkem je nespočet situací, zábavných svými rozpornostmi, situací typu „Marie Antoinetta si hraje na mlékařku“. Patologičnost takové zábavy je naléhavá: pokud se totiž někdo baví kontradikcí, je to proto, že její členy pokládá za velmi vzdálené; jinak řečeno, podstata králů je nadlidská, a když si dočasně přisvojí některé formy demokratického života, může se jednat pouze o protipřirozené vtělení, umožněné výhradně blahovůlí. Ostentativně ukazovat, že králové jsou schopni prozaičnosti, znamená souhlasit s tím, že tento status pro ně není o nic přirozenější než andělskost pro běžné smrtelníky, a uznávat, že král je pořád ještě králem z boží milosti.

Neutrální gesta všedního života takto na *Agamemnonovi* nabyla přemrštěného rázu odvahnosti stejně jako u oněch kreativních fantazií, u nichž Příroda překračuje své hranice: králové se sami holí! Tato skutečnost byla v našem denním tisku uvedena jako akt neuvěřitelné ojedinělosti, jako by se při něm králové uvolili riskovat veškerý svůj královský status, vyznávající tím zároveň víru v jeho nezničitelnou povahu. Král Pavel měl na sobě košili s krátkými rukávy, královna Frederika se oděla do *konfekčních* šatů, tedy do šatů již nikoliv jedinečných, nýbrž takových, jejichž vzorek se může objevit i na tělech obyčejných smrtelníků. Králové

se druhdy převlékali za pastýře; dnes je pro ně znakem převlečení to, že se na čtrnáct dní navlečou do šatů z Uniprixu. Další známka demokratičnosti: vstávat v šest hodin ráno. To všechno nás v převrácené podobě poučuje o jisté ideálnosti jejich každodenního života: nosit manžety, nechávat se holit od sluhy, vstávat pozdě. Tím, že se králové těchto výsad vzdali, je vynášejí do výšin snění: jejich oběť – zcela dočasná – ustavuje znaky všedního štěstí v jejich věčnosti.

Ještě zvláštnější však je, že tento mytický charakter našich králů je v současnosti sice laicizován, leč nikterak vymycován: použijeme-li jisté scientistické postupy, budou králové stejně jako štěňata definováni čistotou rasy (modrá krev) a jejich plavidlo, místo privilegované svou uzavřeností, se stane jakousi moderní archou, na níž se uchovávají hlavní odrůdy královského živočišného druhu. Zachází to až tak daleko, že se zde otevřeně uvažuje o vyhlídkách na jisté párování; tito čistokrevní koně uzavření ve svém plovoucím hřebčinci jsou chráněni před jakýmkoliv smíšeným sňatkem, všechno je pro ně (každoročně?) připraveno tak, aby se mohli reprodukovat mezi sebou. Protože jich je na světě právě tak málo jako *pug dogs*, toto plavidlo je shromáždí a udrží na jednom místě, vytvoří určitou dočasnou „rezervaci“, ve které se pěstuje a při troše štěstí snad i rozmnožuje etnografická kuriozita, chráněná stejně pečlivě jako národní park se Siouxy.

Mísí se zde dvě sekulární témata, téma krále-boha a krále-předmětu. Tato mytologická obloha však přesto není pro zemský povrch tak neškodná. Nejeteričtější mystifikace, zábavné detaily o plavbě modré krve, spousta anekdotického balamucení, jímž denní tisk opájel své čtenáře, to vše nezůstalo bez škodlivých následků: princové posílení svým zachráněným božstvím se začali demokraticky věnovat politice: pařížský hrabě opouští *Agamemnona*, aby se vrátil do Paříže „dohlédnout“ na osud Evropského obranného společenství, a mladého španělského krále Juana posílají, aby zachránil španělský fašismus.

Němá a slepá kritika

Divadelní a literární kritici často užívají dvou dosti zvláštních argumentů. První spočívá v tom, že předmět kritiky se bez okolků prohlásí za nevyslovitelný a kritika v důsledku toho za zbytečnou. Druhý argument, který se rovněž periodicky opakuje, tkví v přiznání, že kritik je příliš hloupý, příliš prostomyslný, aby mohl pochopit dílo, které má reputaci díla filozofického: Lefebvreova divadelní hra o Kierkegaardovi takto u našich nejlepších kritiků (a to nemluvím o těch, kteří svou hloupost otevřeně hlásají) vyvolala panické předstírání přiblížlosti (jehož cílem je evidentně zdiskreditovat Lefebvrea tím, že bude vykázán do směšné oblasti čisté intelektuality).

Proč se kritika takto občas vytasí se svou neschopností či nepochopením? Jistě to není ze skromnosti: není nic pohodlnějšího, než když se nějaký kritik přizná, že vůbec nerozumí existentialismu, není nic ironičtějšího, a tedy samolibějšího, než když se jiný zahanbeně svěří, že nemá naději na to, aby byl zasvěcen do filozofie Extraordinárnosti, a není nic militantnějšího, než když třetí hájí nevyslovitelnost poezie.

Tohle všechno ve skutečnosti znamená, že se kritik pokládá za dostatečně inteligentního, aby přiznáním neporozumění zpochybnil soudnost autora, a ne svého vlastního mozku: předstíráme nicotnost, aby si obecnstvo mohlo lépe stěžovat a abychom ho tím bez obtíží posunuli od spikleneckví spočívajícího v neschopnosti ke spikleneckví spočívajícímu v inteligenci. Tento úkon je dobře známý ze salonu Verdurinových: „Já, jehož povoláním je být inteligentní, tomu vůbec nerozumím: vy byste však tomu také vůbec neporozuměli; je to tedy tak, že jste stejně inteligentní jako já.“

Za těmito pravidelnými doznáními nevzdělanosti se skrývá onen starý zpátečnický mýtus, podle nějž je idea škodlivá, pokud není kontrolována „zdravým rozumem“ a „cítěním“: vědění je Zlo, obojí vyrašilo z téhož stromu. Kultura je povolena pod podmínkou, že bude periodicky proklamovat marnost svých cílů a limity své působnosti (k tomuto tématu viz také myšlenky Grahama Greena o psycholozích a psychiatrech); ideální kultura by měla být pouze mírným rétorickým výlevem, uměním slov, které by mělo svědčit o pomíjivém rozřezávání duše. Stará romantická dvojice – srdce a hlava – nicméně může existovat pouze v rámci představivosti vágně gnostického původu, v rámci oněch opojných filozofií, jež vždy nakonec sloužily jako opora silným režimům, které se zbavují intelektuálů tak, že je nutí zaobírat se emocemi a nevyslovitelností. Jakákoli výhrada vůči kultuře je ve skutečnosti teroristickým postojem. Být povoláním kritik a prohlašovat, že vůbec nerozumím existencialismu či marxismu (neboť neporozumění se výslovně přiznává především u těchto filozofií), znamená povýšit svou slepost či němotu na univerzální pravidlo vnímání, znamená to zamítnout svět existencialismu či marxismu: „Nerozumím, jste tedy hlupáci“.

Pokud se však u nějakého díla tolik obáváme jeho filozofických základů, anebo pokud jimi tolik pohrdáme, pokud se tak silně domáháme práva nic z něj nechápat a nemluvit o něm, proč být vůbec kritikem? Chápat a objasňovat je přece vaše řemeslo. Můžete samozřejmě posuzovat filozofii ve jménu zdravého rozumu; nemilé však je, že jestliže „zdravý rozum“ a „cítění“ filozofii vůbec nechápou, filozofie je naopak chápe velice dobře. Filozofy nevysvětlíte, ale filozofové vysvětlí vás. Nechcete porozumět divadelní hře marxisty Lefebvrea, ale buďte ujištěni, že marxista Lefebvre dokonale rozumí vašemu neporozumění a především tomu (protože se o vás domnívám, že jste spíš mazaný než nevzdělaný), jak se k němu roztomile „neškodným“ způsobem přiznáváte.

Prací prášky a detergenty

První Světový kongres o detergentech (Paříž, září 1954) umožnil světu, aby se nechal unést euforií týkající se výrobku *Omo*: nejenže detergenty nemají žádný škodlivý účinek na pokožku, ale dokonce možná dokáží horníky ochránit před silikózou. Nuže, tyto produkty jsou již po několik let předmětem tak mohutné reklamní kampaně, že v současné době tvoří součást oné sféry každodenního života Francouzů, na kterou by psychoanalytici – kdyby drželi krok s dobou – měli aspoň trochu zaměřit pozornost. Potom by bylo možno psychoanalýzu tekutých čistících prostředků (*Javel*) s užitkem konfrontovat s psychoanalýzou pracích prášků (*Lux*, *Persil*) či detergentů (*Rai*, *Paic*, *Crio*, *Omo*). Vztahy léku a nemoci, produktu a špíny jsou od případu k případu velmi odlišné.

Tekutina jménem *Javel* byla kupříkladu vždy chápána jako jakýsi tekutý oheň, jehož působení musí být pečlivě odměřováno, neboť pokud se tak nestane, dojde k poškození, ke „spálení“ předmětu samého. Implicitní legenda tohoto typu produktu spočívá na představě násilné, abrazivní modifikace hmoty; jeho složky mají chemickou či umrtvující povahu: tento produkt „zabíjí“ špínu. Prášky jsou naopak oddělovacími substancemi; jejich ideální úlohou je osvobodit předmět od příležitostné nedokonalosti: špína je zde „vyháněna“, a ne již zabíjena. V rámci imaginace rozvinuté kolem prostředku *Omo* je špína zlomyslným černým šotkem, který horempádem prchá z krásného čistého prádla – stačí jen pohrozit božím soudem ze strany *Omo*. Chloridy a čpavky jsou bezpochyby vyslanci jakéhosi všeobjímajícího, spasitelského, leč slepého ohně; prášky jsou naopak selektivní,

vytlačují a odvádějí špínu v souladu se strukturou předmětu, mají roli policistů, nikoli válečníků. Toto rozlišení má své etnografické koreláty: chemická tekutina prodlužuje gesto pradení, která své prádlo naklepává, zatímco prášky nahrazují spíše gesto hospodyně, která prádlo mačká a stlačuje podél stěn nakloněného lavoru.

Ovšem i v oblasti prášků je ještě třeba proti sobě postavit reklamu psychologickou a reklamu psychoanalytickou (tomuto slovu nepřikládám význam nějaké konkrétní školy). Bělicí prostředek *Persil* kupříkladu zakládá svou prestiž na očividnosti výsledku: ješitnost a sociální fikce se rozpohybuje tím, že se ke srovnání předloží dva předměty, z nichž jeden je *bělejší* než druhý. Reklama na *Omo* také upozorňuje na účinek produktu (děje se tak ostatně v podobě superlativu), ale především odhaluje proces jeho působení; zatahuje tím spotřebitele na jakousi prožitkovou rovinu této substance, činí je spojencem procesu působení, a ne již pouze někým, kdo těží z výsledku: materie je zde nadána stavovými hodnotami.

Omo používá dvě takové hodnoty, v oblasti detergentů dosti novátorské: hloubku a pěnivost. Říci, že *Omo* čistí do hloubky (viz scénku z televizní reklamy), znamená předpokládat, že prádlo je hluboké, na což člověk nikdy předtím nepomyslel, a nepopíratelně to rovněž znamená toto prádlo zveličit, ustavit je jako předmět lichotící všem těm temným touhám po zaobalení a hebkém laskání, které drímají v každém lidském těle. Pokud jde o pěnu, její význam související s přepychem je dobře známý: především má vzezření něčeho neužitečného a její hojné, nenucené, takřka neomezené kypění zavdává podnět k předpokladu, že v substanci, z níž vzchází, se nalézají jakýsi bujný zárodek, zdravá a mocná podstata, velké bohatství aktivních prvků vtěsnaných do malého původního objemu; a konečně u spotřebitele vzbuzuje představu vzdušné hmoty, současně lehkého a vertikálního způsobu kontaktu, po němž následuje cosi jako štěstí, a to jak v oblasti chuti (husí játra, dezerty, víno), tak v oblasti

odívání (mušelín, tyl) i v oblasti mýdel (koupající se filmová hvězda). Pěna může být dokonce znakem jisté spirituality, a to v té míře, v jaké se o duchu domníváme, že může vydolovat všechno z ničeho, rozsáhlý povrch účinků z malého objemu příčin (krémy mají zcela odlišnou psychoanalýzu, psychoanalýzu zklidňující povahy: odstraňují vrásky, bolest, oheň atd.). Důležité je, že se podařilo zamaskovat abrazivní funkci detergentu rozkošným obrazem hluboké a současně vzdušné substance, jež může vylepšit molekulární řád tkaniny, aniž jej naruší. Díky této euforii bychom ostatně neměli zapomínat, že existuje rovina, na níž jsou *Persil* a *Omo* jedno a totéž: rovina anglicko-holandského trustu *Unilever*.

Chudás a proletář

Posledním Chaplinovým gagem bylo, že polovina jeho sovětské cesty putovala do pokladny abbé Pierra. V zásadě to znamená ustavení určité přirozené rovnosti mezi proletářem a chudásem. Proletář měl v Chaplinově perspektivě vždycky rysy chudáka: odtud lidská síla jeho představ, ale také jejich politická nejednoznačnost. Lze si toho dobře všimnout v onom obdivuhodném filmu nazvaném *Moderní doba*. Chaplin se v něm neustále otírá o proletářské téma, ale nikdy se jím nezaobírá z politického hlediska; proletář, kterého předkládá našemu pohledu, je stále ještě proletář zaslepený a oklamáný, definovaný bezprostřední povahou svých potřeb a svým naprostým odcizením, které drží v rukou jeho páni (šéfové a policisté). Proletář je pro Chaplina pořád ještě člověk, který má hlad. Zobrazení hladu je u Chaplina vždy epické: obrovské množství sendvičů, záplava mléka, ledabylé odhazování sotva nakousnutého ovoce; stroj na jedení (jehož podstata je zaměstnavatelská) výsměšně poskytuje pouze potraviny nečetné a viditelně mdlé. Člověk-Chaplin, jenž je zabředlý do svého hladu, se vždy situuje těsně před nabytí politického vědomí. Stávka je pro něj katastrofou, protože ohrožuje člověka reálně zaslepeného svým hladem; tento člověk se dopracovává k dělnickému údělu jen v okamžiku, kdy se chudás a proletář překrývají před zrakem (či pod údery) policie. Historicky vzato Chaplin představuje dělníka zhruba z období restaurace Bourbonů, nádeníka bouřícího se proti stroji, který je vyvedený z míry stávkou, uhranutý problémem chleba (ve vlastním slova smyslu), ale dosud neschopný dospět k poznání politických příčin a k požadavku kolektivní strategie.

Síla Chaplinových vyobrazení je však obrovská právě proto, že zpodobuje jakéhosi neotesaného proletáře, který ještě nemá nic společného s revolucí. Žádnému socialistickému dílu se zatím nepodařilo vyjádřit ponížené postavení dělníka s takovou průbojností a ušlechtilostí. Snad jen Brecht nahlédl, že socialistické umění musí člověka nutně vždy zobrazovat v předvečer revoluce, tj. jako člověka osamělého, dosud zaslepeného, těsně předtím, než se z důvodu „přirozené“ přemíry svých strázní otevře revolučnímu světlu. Ostatní díla ukazují dělníka, jenž se již zapojil do vědomého boje, který lze shrnout do pojmů *Kauza a Strana*, postihují nutnou politickou skutečnost, ovšem bez estetické síly.

Chaplin však v souladu s Brechtovou představou ukazuje diváctvu svou slepotu tak, že obecnstvo vidí současně slepce i jeho perspektivu. Vidět, že někdo nevidí, je nejlepší způsob, jak lze naléhavostí nahlédnout, co vlastně nevidí: v maňáskovém divadle děti takto prozrazují kašpárkovi to, co on sám „nevidí“. Chaplin, kterého hýčkají dozorci, ve své cele kupříkladu vede ideální život amerického maloměstáka: sedí se zkříženýma nohama, pročítá si pod Lincolnovým portrétem své noviny, ale půvabná nadutost této pózy ji zcela diskredituje a způsobuje, že již není možné se k ní uchýlit, aniž by si člověk nevšiml nového odcizení, jež je v ní obsaženo. I ta nejjemnější lákadla se tak stávají nicotnými a chudás se bez ustání vyhýbá svým pokušením. Snad právě proto člověk-Chaplin triumfuje nade vším: protože všemu uniká, odmítá jakékoli vnucované vlivy a do člověka vždy vkládá pouze člověka. Jeho anarchie, která je z politického hlediska diskutabilní, představuje v oblasti umění možná tu nejúčinnější formu revoluce.

Operace Astra

Propašovat do sféry řádu servilní zobrazení jeho tyranie se v současnosti stalo paradoxním, leč účinným prostředkem k jeho upevnění. Zde je schéma tohoto nového důkazu: vezme se právě ta hodnota řádu, kterou chceme obnovit či rozvinout, nejprve se zdoluhavě ukazuje její podlost, nespravedlnosti, které vyvolává, týrání, které podněcuje, zkrátka zvýrazní se její přirozená nedokonalost, a poté se na poslední chvíli zachrání, a to *navzdory* anebo spíše *včetně* závažné osudnosti svých nedostatků. Příklady? O ty není nouze.

Vezměte si armádu; ukažte bez příkras krutost jejích velitelů, omezený, nespravedlivý charakter její kázně a do této tupé tyranie uvrhněte průměrnou, omylnou, ale sympatickou bytost, prostě archetyp samotného diváka. A potom v posledním okamžiku zaťukejte na kouzelný klobouk a vytáhněte z něj obraz armády triumfující, s prapory vlajícími ve větru, armády zbožňováníhodné, které nelze být nevěrný stejně jako Sganarellově ženě, i když člověk dostává na frak (*From Here to Eternity*).

A teď si vezměte jinou armádu: zdůrazněte vědecký fanatismus jejích inženýrů, jejich zaslepenost; ukažte, co všechno tato nelidská zaslepenost ničí: lidi, manželské soužití. A pak vyložte karty na stůl, zachraňte armádu pokrokem, a to tak, že spojíte velikost armády s triumfem pokroku (*Cyklony* od Julese Røye). A konečně církev: horoucně vyjádřete její farizejství, duševní omezenost jejích pobožníků, naznačte, že tohle všechno může být smrtonosné, neskrývejte žádnou špatnou stránku víry. A pak, *in extremis*, se nechte slyšet, že víra, jakkoli může být krušná, je cestou spásy i pro své oběti, a morální přísnost ospra-

vedlňte svatostí těch, na které doléhá (*Living Room* od Grahama Greena).

Jde o jakousi homeopatii: pochybnosti ohledně církve či armády se léčí samotnou nemocí armády nebo církve. Kvůli prevenci či léčbě podstatné choroby se naočkuje choroba nahodilá. Má se za to, že rozhořčení nad nelidskostí určitých hodnot řádu je běžnou, přirozenou, omluvitelnou nemocí; není třeba jí přímo čelit, ale spíše ji vymycovat jako nějakou posedlost: nemocnému se promítne obraz jeho choroby, dovede se k tomu, aby rozpoznal skutečnou tvář své vzpoury, a revolta se vytratí s o to větší jistotou, že jakmile se řád ukáže z odstupu jako předmět pohledu, stane se z něj pouze manichejská, a tedy nezrušitelná směsice, vítězí na obou frontách a v důsledku toho prospěšná. Imanentní zlo tyranství je vykoupeno transcendentním dobrem náboženství, vlasti, církve atd. Trocha „přiznaného“ zla člověku umožňuje, aby přehlížel spoustu skrytého zla.

Určité romaneskní schéma, které tuto novou vakcínu hezky vyjadřuje, lze najít v reklamě. Jedná se o reklamu na margarín značky *Astra*. Celá historka vždy začíná rozezleným výkřikem na adresu margarínu: „Margarínová pěna? Nepřipadá v úvahu!“ „Margarín? Tvůj strýček bude zuřit!“ A pak se oči otevrou, vědomí se projasní a z margarínu je chutná, příjemná, lehce stravitelná, levná potravina, užitečná za všech okolností. Závěrečné ponaučení známe: „Zbavili jste se předsudku, který vás přicházel draho!“ A zcela stejným způsobem vás řád zbavuje vašich pokrokových předsudků. Armáda a ideální hodnota? Nepřipadá v úvahu; podívejte se na šikanování, na tvrdou disciplínu, na vždy možnou zaslepenost armádních velitelů. Církev a neomylná? O tom lze s úspěchem pochybovat: podívejte se na pobožníky, na bezmocné kněze, na umrtvující církevní konformismus. A pak si to zdravý rozum spočte: čím jsou nepatrné chybičky řádu proti jeho výhodám? Vakcína se rozhodně vyplatí. Co *koneckonců* záleží na tom, že margarín není nic

jiného než tuk, když je výhodnější než máslo? Co *koneckonců* záleží na tom, že rád je trochu brutální či zaslepený, když nám umožňuje bez nesnází žít? I my jsme se teď zbavili předsudku, který nás přicházel draho, který nás stál příliš mnoho svědomitosti, příliš mnoho revolt, bojů a osamělosti.

Dominici čili triumf literatury

Celý proces s Dominicim se odehrával na základě jisté představy o psychologii, která je jakoby náhodou vlastní konformistické literatuře. Protože hmotné důkazy byly nejisté či rozporuplné, našlo se útočiště v důkazech myšlenkových; a kde jinde je sebrat než v samotné mysli žalobců? Z hlavy, leč beze stopy pochybností, se tedy zrekonstruovaly pohnutky i souslednost činů; jednalo se po způsobu archeologů, kteří seberou věkovité kamení z různých konců výkopu a s pomocí zcela moderní malty vystaví hezoučkový Sesostrišův chrám, anebo rekonstruují dva tisíce let mrtvé náboženství tak, že staré základy naplní univerzální moudrostí, jíž je ve skutečnosti jen jejich vlastní moudrost načerpaná ve školách třetí republiky.

Totéž platí o „psychologii“ starého Dominiciho. Je to vskutku jeho psychologie? O tom nic nevíme. Můžeme si ale být jisti, že je to určitě psychologie předsedy soudu a hlavního prokurátora. Řídí se tyto dvě mentality – mentalita starého alpského venkovana a mentalita právních zástupců – stejnou mechanikou? Nic není méně jisté. Starý Dominici byl nicméně odsouzen ve jménu jakési „univerzální“ psychologie: literatura sestoupila z půvabných nebes buržoazních románů a esencialistické psychologie a poslala jednoho člověka na popraviště. Poslechněme si generálního prokurátora: „Sir Jack Drummond měl strach, jak jsem vám již řekl. Ví ovšem, že nejlepší způsob obrany je útok. Vrhne se tedy na tohoto divokého muže a uchopí starce za hrdlo. Nepadne mezi nimi ani slovo. Prostý fakt, že by ho někdo chtěl srazit k zemi, je však pro Gastona Dominiciho nemyslitelný. Nedokázal fyzicky snést onu sílu, která se mu náhle stavěla na

odpor.“ Je to stejně věrohodné jako Sesostrišův chrám nebo jako knihy Maurice Genevoixe. Jenže když založíme archeologii či román na určitém „Proč ne?“, nikomu to neuškodí. Ale co Justice? Nějaký proces, a vůbec ne nutně proces fiktivní jako v *Cizinci*, nám pravidelně čas od času připomene, že je vždy připravena zapůjčit vám náhradní mozek, aby vás bez výčitek odsoudila, a že vás po corneillovském způsobu vykreslí, jací byste měli být, a ne jací jste.

Toto přenesení justice do světa obžalovaného je možné díky zprostředkujícímu mýtu, jenž je pro svou oficiálnost hojně využíván, ať už u soudních tribunálů nebo v literárních rubrikách: díky mýtu průhlednosti a univerzálnosti řeči. Předseda soudu, který čítává *Le Figaro*, si očividně nijak neláme hlavu s tím, že vede dialog se starým, „nevzdělaným“ pasákem koz. Cožpak je nespojuje týž jazyk, dokonce ten nejjasnější možný jazyk, totiž francouzština? Úžasná sebejistota klasického vzdělání, v jehož rámci pastýři bez ostychu konverzují se soudci! Za vybroušenou (a groteskní) morálkou latinských školních překladů a písemných prací z francouzštiny se tu však hraje o lidský život.

Několik novinářů nicméně zdůraznilo nesourodost jazyků, jejich neproniknutelnou uzavřenost. Giono ve svých zprávách z přelíčení uvedl četné příklady. Tvrdí se tu, že není zapotřebí představovat si nějaké tajemné bariéry, nějaká nedorozumění à la Kafka. Nikoli, syntax, slovní zásoba, většina základního analytického materiálu řeči obou zúčastněných stran se navzájem tápavě hledají, aniž by se propojily, ale nikdo se s tím netrápí: „Šel jste na most? – Alej? Žádná alej tam není, vím to, byl jsem tam.“¹ Všichni přirozeně předstírají přesvědčení, že právě oficiální řeč je řečí zdravého rozumu, zatímco řeč Dominiciho je pouze jakási etnologická varieta pitoreskní svou nedovtipností. Předsedova řeč je však právě tak zvláštní a oplývá přehršlí neskutečných klišé, je to řeč školní slohové práce, a nikoli konkrétní psychologie (leda by většina lidí byla nedejbože povinna mít psychické ustrojení závislé na řeči, kterou se naučí ve škole). Střetávají se

tu docela prostě dvě rázovité podoby řeči. Jedna si však přisvojuje všechny pocty, zákon i sílu.

Tato „univerzální“ řeč náležitě odráží psychologii pánů: ta jí umožňuje vždy považovat druhého za předmět, současně jej popisovat i odsuzovat. Je to psychologie adjektivní, neumí nic jiného než připisovat svým obětem vlastnosti a mimo kategorii viny, do které určitý skutek násilím vpravuje, neví vůbec nic o tom, co se opravdu děje. Tyto kategorie jsou jako vystřižené z klasické komedie nebo z pojednání o grafologii: chvastoun, zuřivec, egoista, nemrava, prostopášník, drsňák – člověk v jejích očích existuje jen skrze „charaktery“, které ho pro společnost označují jako předmět více či méně snadné asimilace, jako subjekt více či méně uctivého podrobení. Tato utilitární psychologie, která nebere ohled na žádný stav vědomí, chce nicméně skutek založit na předem ustavené interioritě, a tak postuluje existenci „duše“; posuzuje člověka jako určité „vědomí“, aniž by se obtěžovala popsat ho nejprve jako předmět.

Nuže, takováto psychologie, v jejímž jménu vás v současnosti mohou velice snadno zkrátit o hlavu, pochází přímo z naší tradiční literatury, která se nazývá – řečeno buržoazním stylem – literaturou lidského dokumentu. Starý Dominici byl odsouzen právě jménem lidského dokumentu. Justice a literatura vstoupily ve spojenecký svazek, vyměnily si staré techniky, čímž odhalily svou hlubokou identičnost a nestydatě se navzájem podpořily. Za zády soudců sedí na kurulských křeslech spisovatelé (Giono, Salacrou). A za pultíkem žalobce máme nějakého úředníka? Kdepak, stojí tam „pozoruhodný vypravěč“, nadaný „nepopíratelnou duchaplností“ a „oslnivou vervou“ (podle šokující pochvaly, kterou *Le Monde* udělil hlavnímu prokurátorovi). I sama policie si zde přehrává literární stupnice. (Jeden divizní komisař: „Nikdy jsem neviděl prohnanejšího lháře, opatrnějšího стратега, zábavnějšího vypravěče, vychytralejšího filutu, čilejšího sedmdesátníka, sebejistějšího despotu, bezohlednějšího vypočítavce, lstivějšího pokrytce... Gaston

Dominici, toť podivuhodný Fregoli² lidských duší a zvířecích myšlenek. Nemá několik tváří, ten lžipatriarcha z Grand'Terre,³ má jich stovky!") Antiteze, metafora, vzletné obraty – starého pastýře zde obviňuje celá klasická rétorika. Justice si nasadila masku realistické literatury, venkovské povídky, zatímco literatura sama přicházela do soudní síně hledat nové „lidské“ dokumenty, nevinně zachycovat na tváři obžalovaného a podezřelých záblesky určité psychologie, kterou mu ovšem prostřednictvím justice vnutila jako první.

Jenže vedle oné obtloustlé literatury, jež se vždy předkládá jako literatura „skutečnosti“ a „lidskosti“, existuje také literatura rozervanosti: proces s Dominicim byl i touto literaturou. Nebyli zde jen spisovatelé dychtící po skutečnosti a brilantní vyprávěči, jejichž „oslnivá“ verva zkracuje člověka o hlavu; ať je stupeň provinilosti obžalovaného jakýkoli, dostalo se nám i podívané na hrůzu, která ohrožuje nás všechny, na hrůzu z toho, že nás bude soudit moc, která chce naslouchat pouze té řeči, již nám propůjčuje. Každý z nás je potenciální Dominici, nikoli snad vrah, ale obžalovaný zbavený řeči, anebo – což je ještě horší – přizdobený, potupený, odsouzený pod nánosem řeči svých žalobců. Ukrást člověku řeč ve jménu řeči samé – tím začínají všechny justiční vraždy.

Romány a děti

Máme-li věřit časopisu *Elle*, který onehdy na jedné fotografii shromáždil sedmdesát spisovatelek, je literátka pozoruhodným živočišným druhem: na přeskáčku rodí romány a děti. Ohlašuje se tu například: *Jacqueline Lenoirová* (dvě dcery, jeden román); *Marina Greyová* (jeden syn, jeden román); *Nicole Dutreilová* (dva synové, čtyři romány) atd.

Co to znamená? Znamená to následující: psaní je záslužný, leč smělý způsob chování; spisovatel je „umělec“, přiznává se mu jisté právo na bohémství, a protože jeho úkolem je obecně – či přinejmenším ve Francii, jak ji prezentuje *Elle* – poskytovat společnosti důvody pro její dobré svědomí, je za jeho služby třeba dobře zaplatit: mlčenlivě se mu tedy přiznává právo vést tak trochu osobní život. Avšak pozor: ať si ženy nemyslí, že mohou z této úmluvy těžit, aniž se nejprve podřídily věčnému statusu ženství. Ženy jsou na světě proto, aby mužům rodily děti; jen ať si píšou, jak chtějí, jen ať si vylepšují svůj úděl, ale hlavně ať jej neopouštějí: hlavně aby povýšení, které je jim uděleno, nenarušilo jejich biblický osud, hlavně aby za ono bohémství, jež je přirozeně spojováno se spisovatelovým životem, ihned zaplatily daň v podobě mateřství.

Buďte si tedy odvážné či svobodné; hrajte si na muže, pište jako on; nikdy se však od něj nevzdalujte; žijte pod jeho dohledem, vykupujte své romány dětmi; věnujte se trochu své kariéře, ale hleďte se rychle vrátit ke svému postavení. Román, dítě, trocha feminismu, trocha manželského života, spojme umělecké dobrodružství s pevnými základy domácího krbu: obojí bude mít z tohoto přelétání velký prospěch; v oblasti mýtů je vzájemná pomoc vždy plodná.

Múza kupříkladu dodá svou vznešenost ponižujícím domácím pracím; a mýtus mateřství na oplátku poskytne Múze, jež má občas pověst jisté lehkovážnosti, jako poděkování za tuto dobrou službu záruku úctyhodnosti, dojemnou kulisu dětského pokojíčku. A takto je všechno co nejlépe zařízeno v nejlepším možném světě – ve světě *Elle*: jen ať si žena dodá důvěry – stejně jako muži může velmi snadno dospět na svrchovanou rovinu tvorby. Ať se však muž velmi rychle uklidní: jeho ženu mu ani tak nikdo nevezme, i přes své psaní zůstane ze své přirozenosti ploditelkou, která je mu k dispozici. Časopis *Elle* obratně sehrál scénu à la Molière: na jednu stranu říká ano, a na druhou ne, snaží se nikoho neurazit stejně jako don Juan mezi dvěma venkovankami. *Elle* říká ženám: máte stejnou hodnotu jako muži; a mužům: vaše žena bude vždy pouze ženou.

Muž se zprvu zdá být u tohoto dvojího porodu nepřítomen; vypadá to, že děti i romány se objevují samy od sebe a že patří pouze matce; když člověk sedmdesátkrát popatří na díla a ratolesti uzavřené do téže závorky, nechybí mnoho, aby uvěřil, že to všechno jsou plody imaginace a snu zázračně vzešlé z jakési ideální partenogeneze, jež ženě poskytuje současně balzakovské slasti z tvorby i něžné radosti mateřství. Kde je však na tomto rodinném portrétu muž? Nikde a všude, jako obloha, obzor, autorita, která zároveň určuje a uzavírá určitý úděl. Takový je svět časopisu *Elle*: ženy jsou v něm vždy homogenním druhem, již ustaveným útvarem, žárlivým na své výsady a o to zamilovanějším do svého otroctví. Muž nikdy není uvnitř tohoto světa, ženskost je tu čistá, svobodná, mocná; je ale všude kolem něho, dotírá ze všech stran, dává tomuto světu existovat. Odnepaměti je tvořivou absencí, absencí racinovského boha: ženské univerzum časopisu *Elle*, svět bez mužů, ovšem skrz naskrz vytvářený mužským pohledem, je úplně stejné jako gyneceum.

V přístupu tohoto časopisu vždy nacházíme dvojí pohyb: zavřete gyneceum a teprve potom dejte uvnitř ženě volnost. Milujte, pracujte, pište, buďte obchodnicemi nebo literátkami, ale

vždy mějte na paměti, že muž existuje a že na tom nejste stejně jako on: vaše rozhodnutí je svobodné jen pod podmínkou, že závisí na jeho rozhodnutí; vaše svoboda je přepych, je možná jen tehdy, když napřed uznáte závazky plynoucí z vaší přirozenosti. Jen si pište, jestli chcete, všechny na to budeme moc pyšné; ale nezapomínejte také rodit děti, protože takový je váš osud. Jezuitské ponaučení: upravujte si morálku svého postavení, ale nikdy neopouštějte dogma, které ji zakládá.

Hračky

Francouzské hračky jsou nejlepším dokladem toho, že dospělý Francouz chápe dítě jako dvojníka sebe sama. Běžné hračky jsou v podstatě mikrokosmem světa dospělých; všechny jsou zmenšenými reprodukcemi lidských předmětů, jako by dítě celkově vzato bylo v očích veřejnosti pouze menším člověkem, jakýmsi homunkulem, kterému je třeba poskytnout věci podle jeho velikosti.

Nově vymyšlené hračky jsou velmi vzácné: jen několik druhů stavebnic, které jsou výsledkem kutilského nadání, nabízí určité dynamické formy. Ostatní francouzské hračky *vždy něco značí* a toto něco je vždy bezvýhradně socializované, vytvořené mýty či technikami moderního života dospělých: armáda, rozhlas, spoje, medicína (malinké lékařské kufříky, operační sály pro panenky), škola, kadeřnictví (kadeřnické přilby), letectví (parašutisté), dopravní prostředky (vlaky, Citroën, motorové lodě, skútry, čerpací stanice), věda (marťánské hračky).

Skutečnost, že francouzské hračky *doslovně* předznamenávají univerzum funkcí vykonávaných dospělými, musí očividně připravit dítě na to, aby všechny tyto funkce přijalo, neboť ještě předtím, než začne přemýšlet, se mu takto utvoří alibi přirozenosti, které odjakživa vyrábělo vojáky, poštovní zaměstnance a skútry. Hračka zde skýtá katalog všeho, čemu se dospělý nediví: válka, byrokracie, ošklivost, Marťané atd. Známkou rezignace ostatně není ani tak sama imitace, ale její doslovnost: francouzská hračka je jakoby zmenšenou hlavou, kterou vyrábějí Chívarové, hlavou ne větší než brambora, na níž však najdeme vrásky a vlasy jako u dospělého. Existují například panenky, kte-

ré močí; mají jícen, dává se jim pít z láhve pro kojence, čurají do plínek; záhy nepochybně nastane doba, kdy se jim mléko bude v bříšku měnit na vodu. Holčičku je tak možné připravit na kauzalitu domácnosti, „upravit ji“ pro budoucí mateřskou roli. Jenomže tváří v tvář tomuto univerzu věrně napodobených, komplikovaných předmětů se z dítěte může stát pouze vlastník a uživatel, ale ne tvůrce: nevynalézá svět, používá ho; připravují se pro něj gesta bez dobrodružství, bez údivu a bez radosti. Je z něj učiněn malý pohodlný majitel, který dokonce ani nemusí vynalézat podněty dospělácké kauzality; jsou mu poskytnuty v hotové podobě: stačí je pouze využívat, nikdy se mu nepředkládá nic, k čemu by se musel sám dopracovat. U každé stavebnice, pokud ovšem není příliš složitá, si dítě musí osvojovat zcela odlišný svět: vůbec tu nevytváří signifikativní předměty, ne sejde mu na tom, zda mají ve světě dospělých nějaké jméno: nevíčí se v užívání, nýbrž v demiurgii – vytváří formy, které chodí, jezdí, vytváří život, a ne vlastnictví; předměty se zde řídí samy sebou, nejsou již netečnou a komplikovanou materií ležící v prohlubni dlaně. K tomu však dochází jen zřídka: francouzská hračka je zpravidla hračkou napodobující, chce z dětí dělat uživatele, a ne tvůrce.

Zburžoaznění hraček se nerozpozná jen podle jejich zcela funkcionálních forem, ale také podle jejich substance. Běžné hračky jsou vyrobeny z nevzhledné hmoty, jsou to produkty chemie, nikoli přirozenosti. Mnoho z nich je nyní vytvarováno ze složitých látek; plastická hmota se zde jeví jako zároveň hrubá i hygienická, vymazává potěšení, něžnost, lidskost doteku. Konsternujícím znakem je postupné mizení dřeva, přestože díky své tvrdosti i jemnosti a díky přirozenému teplu, které je při doteku cítit, představuje ideální materiál. Dřevo odebírám jakémukoli tvaru, jenž je z něj utvořen, agresivitu příliš ostrých úhlů i chemický chlad kovu; když si s ním dítě hraje, když je ohmatává, dřevo se nechvěje ani neskřípe, jeho zvuk je zároveň tlumený i jasný; je to důvěrně známá a poetická substance, která dítěti

ponechává dotykovou kontinuitu se stromem, stolem, podlahou. Dřevo nezraňuje ani se neporouchá; nerozbíjí se, nýbrž se opotřebovává, může vydržet dlouho, žít spolu s dítětem, postupně modifikovat vztahy předmětu a ruky. Pokud zanikne, je to proto, že ubývá na objemu, a ne proto, že se zvětší jako ony mechanické hračky, které se rozbíjí, když z nich vyhřezne porouchaná pružina. Předměty ze dřeva jsou podstatné a trvanlivé. Dřevěné hračky, ony vogézské ovčince, které bylo vskutku možné vyřezávat jen za časů řemeslné výroby, však již téměř neexistují. Hračka je nyní co do své látky i barvy chemická: sám její materiál vede ke kinestezii užívání, a nikoli potěšení. Tyto hračky ostatně zanikají velmi rychle, a jakmile zemřou, nevedou již v mysli dítěte žádný posmrtný život.

Tvář Greta Garbo

Greta Garbo stále ještě náleží k oné etapě vývoje kinematografie, kdy zobrazení lidské tváře uvrhovalo davы do velkého zmatku, kdy se diváci v obraze člověka doslova ztráceli jako pod vlivem nějakého čarovného nápoje, kdy tvář tvořila jakýsi absolutní stav tělesnosti, kterého nebylo možno dosáhnout, ale ani se ho vzdát. Kvůli Valentinově tváři se o několik let dříve páchaly sebevraždy; tvář Greta Garbo tvoří dosud součást téhož království kurtoazní lásky, v němž tělesnost rozvíjí mystické pocity ztráty sebe sama.

Jde nepochybně o obdivuhodnou tvář-předmět; v *Královně Kristině*, filmu, který byl v nedávných letech v Paříži znovu promítán, nabývají líčidla sněhobílé neproniknutelnosti masky; není to prostě namalovaná tvář, nýbrž tvář bíle nalíčená, chráněná povrchem barvy, a nikoli svými linkami; z celé této zároveň křehké i kompaktní sněhové bělosti vystupují pouze oči, které jsou černé jako nějaká bizarní dužina, ale nejsou nijak expresivní, vyhlížejí jako dvě trochu roztřesená poranění. Tato tvář, tvář nikoli nakreslená, ale spíše vytesaná do čehosi hladkého a drolivého, tedy současně dokonalá i pomíjivá, se dokonce i ve své mimořádné kráse připojuje k moučnatému obličejí Chaplinovu, k jeho zasmušilým rostlinným očím, k jeho totemovitému vzezření.

Nuže, pokušení absolutní masky (například masky antické) možná neimplikuje ani tak téma tajemství (což je případ italských masek sahajících do půli obličeje) jako spíše téma archetypu lidské tváře. Garbo zde ukazovala jakousi platónskou ideu stvoření, a právě tím se vysvětluje, že její tvář je takřka desexualizovaná, aniž by však byla neurčitá. Je pravda, že tento film (královna Kristina je střídavě ženou a mladým rytířem) dotyčné nerozlišenosti nahrává; Garbo tu však nehraje žádnou mužskou

roli; je vždy sama sebou, pod svou korunou i pod velkými plstěnými klobouky bez předstírání ukazuje tutéž sněhobílou a osamocenou tvář. Její přízvisko – *Božská* – nepochybně nemělo ani tak vystihovat svrchovaný stav krásy jako spíše podstatu její tělem nadané osobnosti, jež sestoupila z výšin, kde jsou věci utvořeny a završeny v té největší jasnosti. Sama to dobře věděla: kolik hereček svolilo, že budou divákům ukazovat znepokojivé zrání své krásy. Ne tak ona: nebylo záhodno, aby esence uvadala, její tvář nikdy neměla mít jinou skutečnost než skutečnost její intelektuální dokonalosti – spíše intelektuální než plastické. Esence se poznenáhlu zatemňovala, postupně byla zakrývána brýlemi, klobouky s širokou střechou a dobrovolnými odchody; nikdy se však nezměnila.

V této zbožštělé tváři se ovšem rýsuje i něco pronikavějšího než maska: jakýsi záměrný, a tedy lidský vztah mezi křivkou chrčpí a obloukem obočí, vzácné individuální propojení mezi dvěma částmi obličeje. Maska je pouze vrstvením linií, kdežto tvář je především jejich vzájemným tematickým vyvažováním. Tvář Grety Garbo zobrazuje křehký okamžik, kdy film vyabstrahuje existenciální krásu z krásy esenciální, kdy se archetyp odchýlí směrem k okouzlení pomíjivými tvary, kdy jasnost tělesných esencí postoupí místo lyričnosti ženy.

Tvář Grety Garbo jakožto přechodový moment smiřuje dva ikonografické věky, zajišťuje přesun od bázně k šarmu. Víme, že v současnosti se nacházíme na druhém pólu tohoto vývoje: tvář Audrey Hepburnové je kupříkladu individualizovaná nejen svou specifickou tematikou (žena-dítě, žena-kočka), ale také svou osobitostí, víceméně jedinečnou specifikací tváře, na níž již není nic esenciálního, ale která je naopak tvořena nekonečnou složitostí morfologických funkcí. Z hlediska řeči byla jedinečnost Grety Garbo konceptuální povahy, zatímco jedinečnost Audrey Hepburnové je povahy substantiální. Tvář Grety Garbo je Idea, tvář Audrey Hepburnové je Událost.

Víno a mléko

Francouzský národ vnímá víno jako položku, která je mu vlastní stejně jako tři sta šedesát druhů sýrů a francouzská kultura. Jedná se o nápoj-totem, odpovídající mléku holandských krav nebo čaji obřadně popíjenému anglickou královskou rodinou. Bachelard již předložil důkladnou psychoanalýzu této tekutiny na konci svého eseje o snech týkajících se vůle; ukázal, že víno je šťávou vzešlou ze slunce a země, že jeho základní stav se nenese ve znamení vlhkosti, ale sucha, a že mytickou substancí, představující jeho nejvyhrocenější protiklad, je z tohoto důvodu voda.

Víno je – jako každý živoucí totem – po pravdě řečeno oporou pro různorodou mytologii, která si nedělá hlavu s kontradikcemi. Tato galvanická substance je kupříkladu vždy chápána jako nejúčinnější prostředek k uhašení žízně; žízeň přinejmenším slouží jako hlavní alibi pro jeho konzumaci („vypil bych rybník“). Velmi starou hypostazí červeného vína je krev, hutná a životně důležitá kapalina. Na jeho humorální formě totiž ve skutečnosti příliš nezáleží; je především substancí konverzní, schopnou měnit situace i stavy a abstrahovat z předmětů jejich protiklady: učinit kupříkladu ze slabocha siláka, z tichošláпка žvanila; zde má kořeny jeho staré alchymistické dědictví, jeho filozofická schopnost transmutace či tvoření *ex nihilo*.

Víno, které je bytostně určitou funkcí, jejíž termíny se mohou měnit, disponuje zdánlivě mnohotvárnými schopnostmi: může sloužit coby alibi jak pro sen, tak pro skutečnost – to závisí na uživateli mýtu. Pro pracujícího bude víno značit kvalifikaci, demiurgovskou snadnost jeho úkolu (bude zajišťovat „pracovní elán“). Pro intelektuála bude mít opačnou funkci: spisovatelovo

„lehké bílé“ či „beaujolais“ budou sloužit k tomu, aby ho odřízly od příliš přirozeného světa koktejlů nebo nákladných nápojů (k nimž ho tlačí snobismus); víno ho osvobodí od mýtů, zbaví ho jeho intelektuáliství, postaví ho na roveň proletáři; intelektuál se vínem přibližuje přirozené mužnosti a domnívá se, že tím uniká onomu prokletí čisté intelektuality, jímž na něj sto padesát let starý romantismus i nadále doléhá (víme, že jedním z mýtů charakteristických pro moderního intelektuála je posedlost „chlapáctvím“).

Pro Francii je však specifické to, že konverzní schopnost vína nikdy není otevřeně stanovena jako účel: v jiných zemích se pije, aby se člověk opil, a všichni to přiznávají; ve Francii je opilost důsledek, nikdy však cíl; na nápoj se tu hledí jako na prodlužování určitého potěšení, ne jako na nutnou příčinu vyhledávaného výsledku. Víno není jen kouzelným nápojem, ale také trvalým aktem popíjení: *gesto* zde má dekorativní hodnotu a působnost vína není nikdy oddělena od jeho způsobů existence (narozdíl řekněme od whisky, která se pije, protože způsobuje „nejpříjemnější opilost s nejméně bolestnými následky“, pročez ji do sebe obracíme jednu za druhou a její pití se redukuje na příčinný akt).

Tohle všechno je dobře známo, nesčetněkrát se to opakuje ve folkloru, v úslovích, rozmluvách i Literatuře. Sama tato univerzalita však zahrnuje jistý konformismus: věřit ve víno je závazný kolektivní akt; Francouz, který by zaujal určitý odstup od tohoto mýtu, by se vystavoval drobným, leč přesně vymezeným problémům se zapojením do kolektivu, z nichž první by spočíval právě v povinnosti podat vysvětlení. Princip univerzality se zde naplno uplatňuje v tom smyslu, že kohokoli, kdo nevěří na víno, společnost *pojmenovává* jako nemocného, závadného či zvráceného: *nechápe* ho (v obou smyslech – intelektuálním i prostorovém – tohoto výrazu).¹ Tomu, kdo víno vyznává, je naopak udělen diplom za dobré začlenění: *umět* pít je celonárodní technika, sloužící ke kvalifikaci Francouze, k tomu, aby dokázal současně svou výdrž, kontrolu a společenskost. Víno takto zakládá určitou

kolektivní morálku, v jejímž rámci je vykoupeno vše: víno nepochybně umožňuje výstřelky, neštěstí, zločiny, ale rozhodně ne zlomyslnost, podlost či ošklivost; zlo, které může vyvolat, je fatální povahy, a proto se vymyká potrestání, je to zlo divadelní, a ne zlo temperamentu.

Víno je socializované, protože nezakládá jen morálku, ale také kulisu; zdobí i ty nejnepatrnější obřady všedního francouzského života, počínaje přesnídávkou (těžké červené a camembert) a konče hostinou, od konverzace v bistru až k proslovům při banketu. Zdůrazňuje klima, ať už je jakékoli: v chladnu se spojuje se všemožnými mýty zahřátí a ve vedru s nejrůznějšími představami stínu, svěžesti a pikantnosti. Neexistuje situace fyzického omezení (teplota, hlad, nuda, poroba, vytržení z domácího prostředí), která by nám nedávala snít o vínu. Víno – kombinované jako základní substance s dalšími alimentárními figurami – může pokrýt všechny Francouzův prostor i čas. Jakmile dospějeme na jistou detailní rovinu každodennosti, nepřítomnost vína šokuje jako něco exotického: když se pan Coty na začátku svého sedmiletého volebního období nechal vyfotografovat u sebe doma před stolem, na němž litrovku červeného jakýmsi zázrakem nahradila láhev piva, rozrušilo to celý národ; bylo to stejně nepřípustné jako král bez manželky. Víno zde tvoří součást státního zájmu.

Bachelard měl bezpochyby pravdu, když uváděl jako protiklad vína vodu: z mytického hlediska je to pravda. Sociologicky vzato už to tak docela pravda není, alespoň v současné době; ekonomické či historické okolnosti přiřkly tuto úlohu mléku. Skutečným anti-vínem je nyní mléko, a to nejen kvůli iniciativám pana Mendès-France (jejichž postup je záměrně mytologický: při proslovech ve sněmovně popíjel mléko, tak jako se Pepík námořník cpal špenátem), ale také proto, že v rámci velké morfologie substancí je mléko díky vší své molekulární hustotě a krémové, a tedy uklidňující povaze své smetanové vrstvy protikladem ohně. Víno je násilné, chirurgické, víno přeměňuje a vyvádí na povrch to, co je skryté; mléko je kosmetické, spo-

juje, zakrývá, obnovuje. Jeho čistota – spjatá s dětskou neviností – je navíc zárukou síly, a to síly nevášnivé, nepřekrvené, nýbrž klidné, bílé, jasné, zcela v souladu se skutečností. K vytvoření tohoto nového parzifalovského mýtu napomohlo několik amerických filmů, jejichž tvrdý a zároveň čistý hrdina nepohrdne sklenicí mléka, nežli vytáhne svůj kolt přinášející spravedlnost. Ještě dnes se v Paříži v prostředí drsňáků a povalečů občas pije zvláštní mléčná grenadina, jež k nám dorazila z Ameriky. Mléko však zůstává substancí exotickou; národním nápojem je víno.

Díky mytologii vína můžeme kromě toho pochopit obvyklou nejednoznačnost každodenního života. Je totiž sice pravda, že víno je veledobrá substance, ale stejně tak platí, že jeho výroba se závažně podílí na francouzském kapitalismu, ať už jde o kapitalismus domácích vinopalníků nebo o kapitalismus alžírských velkoosadníků, kteří muslimovi – přímo v zemi, o kterou ho předtím připravili – vnucují kulturu, po níž člověku, kterému se nedostává chleba, vůbec nic není. Některé mýty jsou tedy velice laskavé, ale přesto nejsou nikterak nevinné. Charakteristickým rysem našeho současného odcizení je právě to, že víno nemůže být substancí zcela šťastnou, leda bychom neoprávněně zapomněli, že je zároveň produktem určitého vlastnění.

Biftek a hranolky

Biftek se podílí na téže krevní mytologii jako víno. Je samotným srdcem masa, je masem v čistém stavu, a kdokoli jej jí, vstřebává do sebe býčí sílu. Prestiž bifteku tkví podle všeho v tom, že je skoro syrový: krev je v něm viditelná, přirozená, hutná, kompaktní a současně se dá krájet. V podobě této těžkopádné hmoty, která – když ji stiskneme mezi zuby – nám dává pocítit zároveň sílu svého původu i poddajnost, s jakou se vlévá přímo do lidské krve, si lze snadno představit starověkou ambrózii. Krvavost, toť *raison d'être* bifteku: stupně jeho propečení se nevyjadřují v kalorických jednotkách, ale v obrazech krve – biftek je *krvavý* (a tehdy připomíná výstřik krve z tepen podřezaného zvířete) anebo je připravený *nasyrovo* (a potom jde o těžkou, pletorickou žilní krev, která je zde naznačena červenofialovou barvou, tedy vyhraněným odstínem červené). Sebeskromnější stupeň propečení nemůže být vyjádřen přímo; v tomto protipřirozeném stavu je zapotřebí eufemismu: říká se, že biftek je *akorát*, což po pravdě řečeno vyjadřuje spíše nedostatek než nějakou dokonalost.

Pojídání krvavého bifteku tedy představuje současně určitou přirozenost i morálku. Všechny temperamenty si při něm údajně mají přijít na své, sangvinici díky spřízněnosti, nervózní povahy a osoby stížené lymfatismem díky komplementaritě. A stejně tak, jako se víno stává pro řadu intelektuálů zprostředkující substancí, která je přivádí k prvotní síle přirozenosti, je pro ně i biftek spasitelským pokrmem, s jehož pomocí prozaizují své intelektuálství a krví a mdlým dužnatým masem zahánějí onu sterilní suchost, ze které jsou neustále obviňováni. Móda tatarského bifteku je kupříkladu vymycováním, namířeným proti romantickému

spojování citlivosti a neduživosti: při přípravě této poživatiny se setkáváme se všemi zárodečnými stavy hmoty: kašovitosť krve a slizovitost vejce, hotový koncert vláčných a živoucích substancí, jakési významové kompendium prenatalních představ.

Podobně jako víno je i biftek ve Francii základním prvkem, nacionalizovaným ještě více než socializovaným; figuruje ve všech kulisách alimentárního života: v levných restauracích je tenký, podrážkovitý, s nažloutlými okraji; ve specializovaných bistrech je tlustý a šťavnatý; je-li připraven profesionálními kuchaři, má krychlovitý tvar a jeho vlhký vnitřek se skrývá pod tenkou připálenou vrstvou; účastní se všech rytů, od pomalého buržoazního oběda až po bohémskou přesnídávku starého mládence; je pokrmem zároveň rychlým i výživným, ztělesňuje nejlepší možný vztah mezi úsporností a účinností, mytologií a plastičností její spotřeby.

A co víc, běží o záležitost francouzskou (jakkoli je, pravda, v současnosti omezována invazí amerických steaků). Stejně jako u vína neexistuje ani zde žádné omezení, které by Francouze přinutilo, aby nesnil o bifteku. Jakmile se Francouz ocitne v cizině, probudí se v něm nostalgie a biftek je tu přikrášlen dodatečnou výhodou elegance, neboť ve srovnání se zdánlivou komplikovaností exotických kuchyní se jedná o pokrm, který se podle všeobecného mínění vyznačuje chutí a jednoduchostí přípravy. Toto národní jídlo je věrně představě patriotických hodnot: podněcuje je ve válečné době, je samotným tělem francouzského bojovníka, nezcizitelným statkem, který může padnout do rukou nepříteli jen zradou. V jednom starém filmu (*Deuxième Bureau contre Kommandantur*) nabízí služka vlasteneckého kněze jídlo německému špionovi, převlečenému za francouzského ilegálního aktivistu: „Ach, to jste vy, Laurente! Dám vám svůj biftek.“ A poté, když je špion odhalen: „A já mu dala svůj biftek!“ Vrcholná zrada důvěry.

Biftek je všeobecně spojován s hranolkami a jeho celonárodní sláva přechází i na ně: hranolky jsou předmětem nostalgie a vlas-

tenectví stejně jako biftek. *Match* nás poučil, že generál de Castries si „jako první jídlo po indočínském příměří vyžádal smažené hranolky“. A když předseda Spolku indočínských veteránů později komentoval tuto informaci, dodal: „Gesto generála de Castriese, který si jako první jídlo vyžádal smažené hranolky, nebylo bezvýhradně pochopeno.“ Chtělo se po nás, abychom pochopili, že generálův požadavek dozajista nebyl žádným vulgárním materialistickým reflexem, nýbrž rituální epizodou přítakání nově nalezenému francouzskému etniku. Generál dobře znal naši národní symboliku a věděl, že hranolky jsou alimentárním znakem „francouzskosti“.

Nautilus a Opilý koráb

Dílo Julese Vernea (nedávno jsme si připomněli padesáté výročí jeho úmrtí) by bylo dobrým předmětem pro strukturální rozbor; jedná se o dílo tematické. Verne vybudoval jakousi kosmogonii uzavřenou v sobě samé s jejími vlastními kategoriemi, vlastním časem, prostorem, plností, ba i existenciálním principem.

Tento princip se mi jeví jako kontinuální gesto uzavírání. Imaginace cestování u Vernea odpovídá prozkoumávání uzavřenosti, a pokud je Verne tak oblíbený u dětí, není to kvůli banální mystice dobrodružství, ale naopak kvůli všeobecnému štěstí konečnosti, které nalézáme i v dětské vášni k chatkám a stanům: uzavřít se a usadit, takový je existenční sen dětství i Julese Vernea. Archetypem tohoto snu je takřka dokonalý román *Tajuplný ostrov*, v němž člověk-dítě znovu vynalézá svět, zaplňuje a ohraňuje ho, uzavírá se do něj a toto encyklopedické úsilí korunuje buržoazní pózou přivlastnění: bačkory, dýmka a teplíčko u kamen, zatímco venku marně zuří bouře, tedy nekonečno.

Verne byl maniak plnosti: bez ustání ukončoval a zaplňoval svět, neustále ho zakulacoval jako vejce; jeho postup je přesně týž jako postup nějakého encyklopedisty z 18. století nebo postup nizozemského malíře: svět je ukončený, plný spočitatelných věcí, jež lze poskládat vedle sebe. Umělec nemůže mít za úkol nic jiného než vyrábět katalogy, inventáře, pročesávat prázdná zákoutíčka, aby do nich ve vyrovnaných sloupcích uložil lidské výtvary a nástroje. Verne náleží k pokrokové linii buržoazie: jeho dílo dává na vědomí, že člověku nemůže nic uniknout, že i ty nejodlehlejší části světa jsou jakoby předmětem v jeho ruce a že vlastnictví koneckonců není než jedním dialektickým momen-

tem ve všeobecném podrobování přírody. Verne se nijak nesnažil rozšířit svět podle modelu romantických úniků nebo mystických rovin nekonečna: ustavičně se jej snažil smrštít, zalidnit, zredukovat na známý a uzavřený prostor, který by člověk poté mohl pohodlně obývat: svět může všechno čerpat ze sebe sama, ke své existenci nepotřebuje nikoho jiného než člověka.

Kromě nesčetných zdrojů pro vědecký výzkum Verne vynalezl jeden vynikající románový prostředek, jak toto přivlastnění světa zvýraznit: poskytnout prostoru záruku v čase, neustále tyto dvě kategorie propojovat, dát je v sázku při témž vrhu kostek nebo při téže nerozvážnosti, jež se vždy povedou. Samotné peripetie mají dostat svět do jakéhosi elastického stavu, oddálit uzavření a poté jej přiblížit, hbitě si pohrávat s kosmickými vzdálenostmi a zlomyslně dokládat moc člověka nad prostory a časovými rozvrhy. A po této planetě triumfálně sežvýkané verneovským hrdinou, jakýmsi buržoazním Antaiem, jehož noci jsou nevinné a „posilující“, se často vláčí nějaký desperát vydaný napospas výčitkám či splínu, pozůstatek zašlých romantických dob, jenž dá tímto kontrastem vyniknout zdraví skutečných vlastníků světa, kteří nemají na starost nic jiného než se co možná nejdokonaleji přizpůsobit situacím, jejichž složitost není nijak metafyzická, ba ani morální, nýbrž spočívá docela prostě v nějakém pikantním geografickém rozměru.

Hlubokým Verneovým gestem je tedy nepopíratelně gesto přivlastnění. Obraz lodi, který je ve verneovské mytologii tak významný, tomu vůbec neprotiřečí, právě naopak: loď může být nakrásně symbolem odjezdu; když však pronikneme hlouběji, stává se šifrou uzavřenosti. Záliba v plavidlech je vždy radostí z dokonalého uzavření, z toho, že máme po ruce největší možný počet předmětů, že disponujeme dokonale ukončeným prostorem. Milovat loď vůbec neznamena milovat odjezdy do neznáma, ale především jakýsi svrchovaný, nemilosrdně uzavřený dům: plavidlo je obytným prostorem spíše než dopravním prostředkem. Nuže, u Julese Vernea jsou všechny lodě dokonalým

„zápecím“ a jejich sáhodlouhé plavby ještě přispívají ke štěstí z jejich uzavřeného charakteru, k dokonalosti jejich vnitřní lidskosti. *Nautilus* je v tomto ohledu úžasnou jeskyní: slast z uzavření dosahuje vrcholu ve chvíli, kdy je z lůna této interiority bez trhlinky možné velkým oknem pohlížet na vágní vnějšek vodstva a tímtež gestem definovat vnitřek prostřednictvím jeho opaku.

Většina legendárních či fiktivních lodí je v tomto ohledu stejně jako *Nautilus* tématem hýčkaného uzavírání, neboť stačí prezentovat plavidlo jako lidské obydlí a člověk si v něm rázem začne užívat potěšení z kulatého a hladkého univerza, přičemž se z něho ostatně díky složité nautické morálce zároveň stává jeho bůh, pán a vlastník (*jediný vládce na palubě* atd.). V této plavební mytologii existuje jen jediný prostředek, jak vymýtit vlastnickou povahu člověka nacházejícího se v plavidle: vynechat ho a ponechat jen plavidlo samo; loď potom přestává být příbytkem, obydlím, vlastněným předmětem a stává se cestujícím okem dotýkajícím se nekonečna; bez ustání produkuje odjezdy. Předmětem stojícím ve skutečném protikladu k Verneovu *Nautilu* je Rimbaudův *Opilý koráb*, loď, která říká „já“, jež je zbavena svého dutého charakteru a může odvést člověka od psychoanalýzy jeskyně ke skutečné poetice výzkumné cesty.

Reklama na hloubku

Naznačil jsem, že reklamy na čisticí prostředky v současné době zásadním způsobem podporují ideu hloubky: špína již není odstraňována z povrchu, je vypuzována ze svých nejtajnějších skrýší. I každá reklama na kosmetiku je založena na jakémsi epickém zobrazení intimity. Drobné vědecké úvody, určené k tomu, aby dotyčný výrobek v reklamě uvedly, hlásají, že tento produkt čistí do hloubky, zbavuje do hloubky, vyživuje do hloubky, zkrátka že proniká pod povrch, ať to stojí, co to stojí. Pokožka se bez obtíží nabízí jako něco, co je poplatné svým hlubokým kořenům, tomu, co některé produkty pojmenovávají jako *základní regenerační vrstvu*, a to paradoxně právě v té míře, v jaké je především povrchem, ovšem povrchem živoucím, a tedy smrtelným, který může vysychat a stárnout. Medicína ostatně umožňuje dodat kráse jistý hlubinný prostor (škárová vrstva a epidermis) a namluvit ženám, že jsou produktem jakéhosi klíčivého kruhového propojení, v němž krása květů závisí na vyživování kořenů.

Představa hloubky je tedy obecná a nenajdeme reklamu, v níž by nebyla přítomna. Informace ohledně substancí, které mají někam pronikat a v nitru této hloubky něco měnit, jsou naprosto vágní; naznačí se pouze, že běží o *principy* (oživující, stimulující, nutritivní) či *šťávy* (vitální, obnovující, regenerační), máme tu zkrátka složitý molièrovský slovník, lehce zkomplikovaný špetkou scientismu (*bakteriocidní faktor R 51*). Ne, skutečným dramatem celé této malé reklamní psychoanalýzy je konflikt dvou nepřátelských substancí, které se mezi sebou jemně handrkují o pronikání „šťáv“ a „principů“ do hlubinné vrstvy. Těmito dvěma substancemi jsou voda a tuk.

Obě jsou morálně nejednoznačné: voda je blahodárná, protože všichni dobře vidí, že zestárlá pokožka je suchá a že pokožka mladistvá je svěží a čistá (jde o *svěží vlhkost*, říká dotyčný produkt); pevnost, hladkost, všechny pozitivní hodnoty tělesné substance jsou spontánně pocíťovány jako něco, co je způsobováno vodou, co je nasáklé jako namočené prádlo, co je ustaveno v onom ideálním stavu čirosti, čistoty a svěžesti, k němuž voda všeobecně poskytuje klíč. Hlubková hydratace tedy z reklamního hlediska představuje nevyhnutelný úkon. Zdá se ovšem, že proniknout do neprůhledného těla není pro vodu nijak snadné: podle obecné představy je příliš prchavá, příliš lehká a netrpělivá, než aby náležitě dospěla k oněm tajuplným sférám, ve kterých vzniká krása. A kromě toho voda v rámci tělesné fyziky a ve volném skupenství čistí, dráždí, navrácí se ke vzduchu, tvoří součást ohně; je blahodárná pouze tehdy, pokud je uvězněná, držena pod dohledem.

Mastná substance má opačné kvality i nedostatky: neosvěžuje; její jemnost je přehnaná, příliš trvanlivá, strojená; reklamu na kosmetiku nelze založit výhradně na myšlence krému, jehož kompaktnost sama je pocíťována jako nepřítomný stav. Tuk (poetičtěji označovaný jako *oleje*, v plurálu, tak jako v Bibli nebo v Orientu) nepochybně zvýrazňuje představu výživy, je však jistější vychvalovat jej coby nosný prvek, šťastné mazivo, přivádějící vodu do nitra hlubinných vrstev pokožky. Voda je prezentována jako cosi prchavého, vzdušného, těkavého, efemérního, vzácného; olej se naopak drží, doléhá, pomalu se zmocňuje povrchů, nasycuje je, neodvratně klouže podél „pórů“ (základních to aktérů reklam na kosmetiku). Všechny reklamy na kosmetické výrobky tedy připravují zázračné splynutí neslučitelných tekutin, o nichž se tvrdí, že jsou komplementární; tyto reklamy diplomaticky respektují všechny pozitivní hodnoty mytologie substancí a daří se jim vnucovat nám šťastné přesvědčení, že tuky jsou nositeli vody a že existují vodnaté krémy, jimž je vlastní jemnost bez olejnatého lesku.

Nové krémy jsou tedy většinou výslovně *tekuté, kapalné, ultra-penetrační* atd.; idea tuku, jež byla tak dlouho substantiálně spjata se samotnou ideou kosmetického přípravku, se zamlžuje a komplikuje, je korigována tekutostí, a občas dokonce úplně mizí a přenechává místo tekutině zvané *lotion*, produševnělému *osvěžení*, jehož účinek je okázale *adstringentní*, pokud se jedná o zažehnutí celulitidy, a stydlivě *speciální*, pokud naopak běží o tukové vyživování oněch nenasytných hlubin, jejichž digestivní jevy jsou nám nemilosrdně stavěny před oči. Toto veřejné otevření vnitřku lidského těla je ostatně obecným rysem reklamy na kosmetiku. „Nečistota je vymýcena (ze zubů, z kůže, z krve, z dechu):“ Francie zakouší nesmírnou touhu po čistotě.

Einsteinův mozek

Einsteinův mozek je mytickým předmětem: tato preveliká intelligence paradoxně vytváří představu nejdokonalejší mechaniky; příliš duševně zdatný člověk je oddělen od psychologie a postaven do světa robotů. Víme, že nadlidé z utopických románů v sobě vždy mají něco zvěcněného. Stejně tak i Einstein: bývá všeobecně znázorňován prostřednictvím svého mozku, orgánu patřícího do antologií, skutečného muzejního kousku. Nadčlověk – možná kvůli své matematické specializaci – je tu zbaven jakéhokoli magického charakteru; nedostává se mu žádné širší působnosti, žádného jiného tajemství než mechanického: je svrchovaným, zázračným, leč skutečným, ba fyziologickým orgánem. Z mytologického hlediska je Einstein hmotou, jeho moc nevede spontánně ke spiritualitě, potřebuje oporu nějaké nezávislé morálky, odkaz na vědcovo „svědomí“ (*věda bez svědomí*, jak se říkalo).

Einstein této legendě sám trochu nahrál tím, že svůj mozek odkázal vědě a nyní se o něj hádají dvě nemocnice, jako by se jednalo o nějaký rázovitý mechanismus, který bude nakonec možné rozmontovat. Na jednom obrázku je zachycen vleže a hlava se mu ježí vodivými dráty: je požádán, aby „myslel na relativitu“ (co však ve skutečnosti přesně znamená „myslet na...“?), a přitom se zaznamenávají jeho mozkové vlny. Chce se nám tím nepochybně dát na vědomí, že „relativita“ je strhující téma a že křivky budou o to divočejší. Myšlení samo je takto zobrazeno jako energetická záležitost, jako měřitelný produkt složitého zařízení, fungujícího víceméně na bázi elektřiny a přeměňujícího mozkovou substanci na sílu. Mytologie činí z Einsteina génia tak

málo magického, že se o jeho myšlení mluví jako o funkční práci, jež je analogická mechanické výrobě párků, mletí obilí nebo drcení rudy: Einstein setrvale produkoval myšlení – stejně jako mlýn produkuje mouku – a smrt pro něj byla především zastavením určité přesně lokalizované funkce: „Nejvýkonnější mozek přestal myslet.“

To, co měl tento geniální mechanismus produkovat, byly rovnice. Prostřednictvím Einsteinovy mytologie celý svět s rozkoší znovu objevil obraz vědění vyjádřeného matematickými formulami. Je paradoxní, že čím více byla genialita tohoto člověka materializována v podobě jeho mozku, tím více se produkt jeho invence spojoval s jakýmsi magickým údělem a znovu ztělesnil starou ezoterickou představu vědy, jež je celá shrnuta v několika písmenech. Existuje jediné tajemství světa a toto tajemství tkví v jediném slově, univerzum je něčím jako nedobytnou pokladnou, ke které lidstvo hledá kód. Einstein jej téměř našel – v tom spočívá einsteinovský mýtus; nalézáme zde všechna gnostická témata: jednotu přírody, ideální možnost zásadní redukce světa, slovo, jež je s to sloužit jako klíč, pradávny boj tajemství a promluvy, myšlenku, že absolutní vědění lze odhalit pouze náraz tak jako zámek, který po nesčíslných neúspěšných pokusech náhle povolí. Historická rovnice $E = mc^2$ díky své nečekané jednoduchosti takřka dokonale naplňuje čistou ideu hladkého, lineárního klíče, zhotoveného z jednolitého kovu a otevírajícího s magickou snadností dveře, do nichž se zuřivě tlouklo po celá staletí. Představivost si to dobře uvědomuje: *vyfotografovaný* Einstein stojí vedle tabule popsané očividně složitými matematickými znaky; ovšem Einstein *nakreslený*, tedy Einstein, kolem něhož se vytvořila legenda, třímá pořád ještě v ruce křidu, kterou na prázdnou tabuli napsal jakoby bez přípravy magickou formulí vysvětlující svět. Mytologie takto respektuje povahu úkolů: zkoumání ve vlastním slova smyslu mobilizuje mechanické soukolí, jeho sídlem je čistě materiální orgán, na němž je monstrózní pouze jeho kybernetická komplikovanost; podstata objevu je

naopak magická, objev je prostý jako nějaká prvotní látka, principiální substance, filozofický kámen hermetiků, Berkeleyova dehtová voda či Schellingův kyslík.

Protože však svět jde dál svou cestou, výzkumy pokračují ve stále hojnější míře, a protože je také třeba ponechat Bohu jeho díl, je nutné jisté Einsteinovo selhání: Einstein zemřel, říká se, aniž byl s to ověřit onu „rovnici, ve které spočívá tajemství světa“. Svět tedy nakonec odolal; sotva bylo tajemství rozluštěno, ihned se opět uzavřelo, neboť příslušná šifra nebyla úplná. Einstein tak plně vyhovuje mýtu, který se vysmívá kontradikcím, ovšem pod podmínkou ustavení určité euforické jistoty: Einstein je současně kouzelník i stroj, někdo, kdo setrvale hledá, přičemž to, co nachází, je nezavršené; člověk jako mozek i vědomí, člověk, který dává vzniknout nejlepšímu i nejhoršímu, čímž uskutečňuje ty nejrozporuplnější sny a myticky smiřuje nekonečnou moc člověka nad přírodou a „fatalitu“ jistého posvátna, bez něhož se stále ještě nedokáže obejít.

Jet-man

Jet-man je pilot tryskového letadla. *Match* upřesnil, že náleží k nové letecké rase, jež je bližší robotům než hrdinům. Nacházíme u něho nicméně několik parzifalovských pozůstatků, o kterých se za chvíli zmíníme. Na mytologii *jet-mana* nás však nejdříve zarazí eliminace rychlosti: v dotyčné legendě se nevyskytuje žádná zásadnější narážka na rychlost. Je nutné zde vstoupit do určitého paradoxu, který ostatně všichni velmi snadno připouštějí a jež dokonce vstřebávají jako důkaz modernity: tento paradox tkví v tom, že přílišná rychlost se mění na nehybnost; pilot-hrdina se stával jedinečným díky složité mytologii vnímatelné rychlosti, překonaného prostoru, opojného pohybu; *jet-man* se naopak bude definovat kinestezíí setrvávání na místě („dosáhne-li člověk při vodorovném letu dvou tisíc kilometrů za hodinu, nemá žádný pocit rychlosti“), jako by neobvyklost jeho poslání spočívala právě v *překonání* rychlosti, v tom, že člověk je rychlejší než rychlost. Mytologie zde opouští všechnu představivost vnějšího posunu a dospívá k čisté kinestezii: pohyb již není optickým vnímáním bodů a ploch; stal se z něj jakýsi vertikální neklid, tvořený kontradikcemi, nejasnostmi, hrůzami a závratěmi; není již přesunem, ale vnitřní zuřivostí, nestvůrným nepokojem, nehybnou krizí tělesného vědomí.

Je normální, že mýtus letce v tomto bodě ztrácí veškerou lidskost. Klasický hrdina rychlosti mohl zůstat „obyčejným člověkem“, a to v té míře, v jaké byl pro něho pohyb epizodickým úkonem, k němuž se vyžadovala pouze odvaha: dosahoval maximální rychlosti coby šikovný amatér, a nikoli jako profesionál, vyhledával určitou „závrať“, dosahoval pohybu, jsa vybaven pra-

starým moralismem, jenž vyostřoval jeho vnímání a umožňoval vypracovat jeho filozofii. Rychlost vážala letce k celé řadě lidských rolí, protože byla *dobrodružstvím*.

Zdá se, že *jet-man* naproti tomu již nezná dobrodružství ani osud, nýbrž pouze jistý úděl; a tento úděl není na první pohled ani tak lidský jako antropologický: z mytického hlediska je *jet-man* spíše než svou odvahou definován svou vahou, dietou a zvyklostmi (uměřenost, střídmost, zdrženlivost). Jeho rasovou specifičnost lze vyčíst z jeho fyziognomie: antigravitační kombinéza z pružného nylonu a lesklá přilba tvoří novou kůži, v níž by ho „nepoznala ani vlastní matka“. Běží tu o skutečnou rasovou konverzi, jež je o to důvěryhodnější, že sci-fi již této druhé přeměně ve velké míře zjedнала vážnost: vše vypadá tak, jako by došlo k náhlé transmutaci mezi někdejšími výtvoři lidstva-vrtule a novými stvořeními lidstva-tryskového motoru.

Navzdory vědeckému názvosloví této nové mytologie zde však ve skutečnosti došlo k prostému přesunutí posvátna: po hagiografické éře (Světcí a Mučedníci vrtulových letadel) následuje období klášterní řehole: to, co zprvu vypadá jako obyčejné dietetické předpisy, je záhy obdařeno jistým mnišským významem: střídmost a uměřenost, abstinence vzdávající se slasti, společný život, jednotná uniforma, to vše v rámci mytologie *jet-mana* směřuje k vyjevování tvárnosti těla a jeho podřízení kolektivním cílům (jež jsou ostatně stydlivě neurčité). Právě toto podřízení je přinášeno jako oběť prestižní jedinečnosti nelidského údělu. Společnost v postavě *jet-mana* posléze znovu objeví starou teozofickou úmluvu, v níž byla moc vždy kompenzována askezí a za polobožství se platilo mincí lidského „štěstí“. Status *jet-mana* zahrnuje určitý aspekt poslání, a to natolik výrazně, že je sám o sobě cenou za předcházející umrtvování těla, za iniciační přístupy, určené k prozkoušení uchazeče (pobyt v místnosti simulující velkou výšku a v centrifuze). A anonymní a neproniknutelný Instruktor s prokvetlými vlasy dokonale ztělesňuje nepostradatelného mystagoga. Co se

vytrvalosti, dozvídáme se, že podobně jako při jakékoli iniciaci nejde o vytrvalost fyzickou: triumfální složení předběžných zkoušek je po pravdě řečeno výsledkem duchovního daru – člověk je nadán pro řízení tryskového letadla, stejně jako jsou jiní povoláni ke službě Bohu.

Tohle všechno by bylo banální, kdyby se jednalo o tradičního hrdinu, jehož hodnota by spočívala v tom, že se věnuje létání, aniž se vzdá své lidskosti (Saint-Exupéry jako spisovatel, Lindbergh ve vycházkovém obleku). Mytologická specifičnost pilota tryskáče však spočívá v tom, že si nepodržuje žádný z romantických a individualistických prvků posvátné úlohy, a přesto od této úlohy jako takové neupouští. Jeho jméno ho připodobňuje k čisté pasivitě (existuje něco netečnějšího a bezvládnějšího než *vržený* předmět?), a přesto dospívá k ritualitě skrze mýtus fiktivní, nebeské rasy, která své charakteristické vlastnosti čerpá z askeze a uskutečňuje jakýsi antropologický kompromis mezi lidskými bytostmi a Martány. *Jet-man* je zvěčněný hrdina, jako by ani dnes nemohli lidé nahlížet oblohu jinak než jako prostor zabydlený bytostmi, které jsou napůl předměty.

Foto-šoky

Geneviève Serreauová ve své knize o Brechtovi připomněla fotografii z časopisu *Paris-Match*, na které vidíme popravu guatemalských komunistů; oprávněně poznamenala, že tato fotografie není nijak děsivá sama o sobě a že hrůza pramení z toho, že se *na ni díváme* z nitra své svobody. Výstava šokujících fotografií v galerii d'Orsay, kterým se ovšem jen zřídka podaří nás skutečně šokovat, dala této její poznámce paradoxně zapravdu: máme-li zakusit děs, nestačí, aby nám jej fotograf *naznačil*.

Většina fotografií, které jsou zde shromážděny, aby námi otrásl, nemá žádný účinek; je tomu tak právě proto, že fotograf se při pojednávání svého tématu s přílišnou velkorysostí postavil na naši pozici. Hrůzu, kterou nám předkládá, téměř vždy *přes-příliš vyhrotil* a k faktičnosti přidal – prostřednictvím kontrastů a připodobnění – záměrnou řeč hrůzy: jeden snímek kupříkladu vedle sebe staví zástup vojáků a pole pokryté hlavami mrtvol; jiný nám předkládá mladíka ve vojenské uniformě, dívajícího se na kostru; další zase zachycuje průvod odsouzenců či vězňů v okamžiku, kdy prochází kolem stáda ovcí. Nuže, žádná z těchto přes-příliš obratných fotografií nás nezasáhne. Když na ně hledíme, je nám totiž pokaždé odebrán vlastní úsudek: někdo se třásl za nás, někdo za nás přemýšlel, někdo za nás vynášel soud; fotograf nám nic neponechal – nic než právo na rozumové přitakání. S těmito obrázky nás spojuje pouze technický zájem; jsou obtíženy příliš jasným náznakem ze strany umělce samého, nepodávají nám žádný příběh, nemůžeme si již sami pro sebe objevit vlastní způsob přijímání této syntetické stravy, dokud ale předžvýkané jejím tvůrcem.

Jiné fotografie nás chtěly spíše překvapit než šokovat, avšak v principu došlo k téže chybě; s velkou technickou obratností se pokoušely například zachytit nejvýjimečnější moment nějakého pohybu, jeho nejvypjatější bod, fotbalistu zasahujícího ve vzduchu míč, výškařku během skoku nebo létající předměty ve strašidelném domě. Jakkoli jsou tato vyobrazení přímá a nejsou vůbec složena z kontrastních prvků, zůstávají i nadále příliš vyumělkovaná: zachycení jedinečného okamžiku se tu zdá být neopodstatněné, příliš záměrné, vzešlé ze snahy o pompézní řeč. Ani tyto zdařilé obrázky na nás nijak nepůsobí; zájem, který o ně jevíme, nepřekračuje dobu určitého okamžitého čtení: nemají žádný ozvuk, neznepokojují nás, naše přijetí se příliš brzo ohraničuje do čistého znaku; dokonalá čitelnost scény, její *vytvarování* nám znemožňuje hluboké vnímání obrazu v jeho skandálnosti; fotografie, redukováná na stav čisté řeči, nás neuvádí ve zmatek.

Malíři museli řešit tentýž problém krajního bodu či vyvrcholení pohybu, ovšem podařilo se jim to mnohem lépe. Když museli kupříkladu umělci prvního císařství reprodukovat momentky (vzpínající se kůň, Napoleon s roztaženými rukama na bitevním poli atd.), ponechali pohybu amplifikovaný znak nestability, něco, co bychom mohli označit jako *numen*, okázalé ustálení pózy, kterou nicméně nelze zapustit do času; toto nehybné zveličení neuchopitelného – jež bude později v souvislosti s filmem pojmenováno jako *fotogenie* – je právě tím místem, kde začíná umění. Mírná skandálnost těchto přehnaně se vzpínajících koní, tohoto Císaře, ztuhlého v neuskutečnitelném gestu, tato výrazová tvrdohlavost, kterou bychom mohli rovněž nazvat tvrdohlavostí rétorickou, připojuje k četbě znaku jakési znepokojivé riziko, navozujícího u čtenáře obrazu údiv spíše vizuální než intelektuální, a to právě proto, že se upíná na povrch výjevu, na jeho optickou rezistenci, a ne bezprostředně na jeho signifikaci.

Šokující fotografie, jež nám byly předloženy, jsou většinou nepravdivé, protože si zvolily právě prostřední stav mezi doslov-

ným faktem a faktem zveličeným: na fotografii jsou příliš záměrné a na malbu příliš přesné, postrádají zároveň skandálnost doslovnosti a pravdivost umění. Fotografové z nich chtěli učinit čisté znaky a přitom se neuvolili k tomu, aby těmto znakům alespoň připsali nejednoznačnost, prodlevu spočívající v jisté neprůhlednosti. Je tedy logické, že jedinými šokujícími fotografiemi na celé výstavě (jejíž princip je ovšem nanejvýš chvályhodný) jsou fotografie novinové, na nichž překvapivý fakt vyvstává ve své neústupnosti, doslovnosti a přímo odhaluje svou tupou povahu. Zastřelení guatemalští komunisté, bolest snoubenky Aduana Malkiho, zabitého Syřana, zdvižený policistův pendrek – tyto obrázky vzbuzují údiv, poněvadž na první pohled působí cize, takřka poklidně, a budí dojem, že nedostály své popisce: jsou vizuálně oslabené, zbavené onoho *numen*, které by jim malíři v rámci kompozice dozajista byli přidali (a plným právem, neboť by se jednalo o malbu). *Přirozenost* těchto obrázků, jež je současně zbavena příkras i vysvětlení, nutí diváka k zuřivému dotazování, staví ho na cestu úsudku, který si vytváří sám, aniž mu v tom zabraňuje demiurgovská přítomnost fotografa. Zde se tedy vskutku jedná o onu kritickou katarzi, kterou požadoval Brecht, a ne již o jakési emotivní projímadlo, jako je tomu v případě tematické malby: možná se zde znovu setkáváme s kategoriemi epična a tragična. Doslovná fotografie nás uvádí ke skandálnosti hrůzy, a ne ke hrůze samé.

Ornamentální kuchyně

Časopis *Elle* (opravdová mytologická pokladnice) nám téměř každý týden ukazuje krásnou barevnou fotografii dokonale upraveného jídla: dozlatova upečené koroptvičky prošpikované třesněmi, narůžovělé kuře v aspiku, zapékané raky s rudými krunýři, šťavnatou žemlovku ozdobenou vzorky kompotovaného ovoce, barvami hýřící piškotové dortíky atd.

Základní kategorií, dominující v této kuchyni, je úhlednost: úsilí viditelně směřuje k uhlazení povrchů, k jejich zakulacení, k tomu, aby dotyčná poživatina zmizela pod hladoučkým nánosem omáček, krémů, polev a želé. To všechno očividně tkví v samotném účelu úhlednosti, jež je vizuální povahy, takže kuchyně, jak ji prezentuje *Elle*, je kuchyní čistě zrakovou – zrak je vytríbený smysl. V této neustálé přítomnosti lazur je obsažena potřeba vytríbenosti. *Elle* je prestižní časopis – jeho titul je přinejmenším legendární – a jeho úlohou je předkládat vysněnou eleganci široké veřejnosti tvořené lidovými vrstvami, z nichž se skládá jeho čtenářstvo (jak dosvědčují ankety). Zde má původ ona kuchyně, soustřeďující se na povlak, na alibi, která se vždy snaží oslabit, či dokonce zamaskovat původní povahu potravin, brutalitu masa nebo strohost korýšů. Venkovské jídlo je připouštěno jen výjimečně (dobré vařené hovězí pro celou rodinu), jako rurální fantazie blazeovaných měšťáků.

Úhlednost však především připravuje a podporuje jeden z hlavních výdobytků vytríbené kuchyně: ornamentálnost. Lesklé povrchy jídel v časopise *Elle* slouží jako základ pro zběsilé přikrášlování: naleštěné houby, rozmístěné třesničky, vzorky vyvedené z ozdobně vykrájeného citronu, slupky z lanýžů, stříbrné

cukrové ozdůbky, arabesky z kandovaného ovoce – vnější vrstva (a proto jsem ji nazval nánosem, neboť potravina sama je již pouze nejistým podložím) chce být popsanou stránkou, z níž lze vyčíst složitou, rokokově vyzdobenou kuchyni (ve které převládá narůžovělá barva).

Ornamentace postupuje po dvou protichůdných cestách, jejichž dialektické smíření si záhy ukážeme: na jedné straně prchá před přirozeností díky jakési delirantně barokní výzdobě (krevety prošpikované citronem, kuře přibarvené narůžovo, grapefruity podávané za tepla), a na straně druhé se pokouší tuto přirozenost obnovit prapodivnou strojeností (sněhobílé houbičky a cesmínové lístky rozmístěné na vánočním dortu, račí hlavy vykukující ze složitě připravené bešamelové omáčky, která zakrývá jejich tělo). Totéž směřování ostatně nacházíme u výzdoby maloburžoazních tretek (popelníky ve tvaru jezdeckého sedla, zapalovače ve tvaru cigaret, misky ve tvaru zaječího těla).

Stejně jako v jakémkoli maloburžoazním umění je i zde nepotlačitelná tendence k verismu popírána – anebo vyvažována – jedním ze setrvalých imperativů domácího žurnalistu: časopis *L'Express* to nabubřele nazývá *mít nápady*. I kuchyně prezentovaná časopisem *Elle* je kuchyní oplývající „nápady“. Jenomže invence, vykázaná do jakési féerické reality, se zde musí vztahovat výhradně na *výzdobu*, neboť „vytříbené“ zaměření tohoto časopisu mu znemožňuje zabývat se skutečnými problémy výživy (skutečný problém nespočívá v nalezení způsobu, jak vpravit třešně do koroptve, nýbrž v tom, jak koroptev sehnat, tj. jak ji zaplatit).

Tato ornamentální kuchyně je ve skutečnosti podepřena jistou veskrze mytickou ekonomii. Jedná se explicitně o kuchyni vysněnou, jak to ostatně dokládají fotografie, jež v *Elle* nacházíme a které zachycují jídla pouze z nadhledu jako současné blízký i nedosažitelný předmět, jehož konzumace se může více či méně dobře vyčerpat pouhým pohledem. Jedná se v plném s

myslu o kuchyni vývěskovou a zcela magickou, zvláště pokud si připomeneme, že dotyčný časopis bývá zhusta čítán skupinami obyvatel s malým příjmem. Posledně zmíněný fakt ostatně vysvětluje fakt předchozí: *Elle* si dává dobrý pozor, aby nepostuloval nějaké úsporné vaření, a to právě proto, že se obrací k veřejnosti tvořené vpravdě lidovými vrstvami. Podívejte se oproti tomu na *L'Express*, jehož výhradně buržoazní čtenáři si mohou bez potíží cokoli dovolit: kuchyně *L'Expressu* je skutečná, a ne magická; *Elle* otiskne recept na koroptve, jenž náleží do sféry fantazie, kdežto *L'Express* podá návod na přípravu niceského salátu. Čtenářstvo časopisu *Elle* má nárok jen na jakousi pohádku, zatímco čtenářům *L'Expressu* lze předložit skutečné pokrmy, u nichž je jisté, že je budou houfně připravovat.

Kritika typu „ani-ani“

V jednom z prvních čísel deníku *L'Express* jsme si mohli přečíst (anonymní) kritické vyznání víry, jež bylo skvělou ukázkou vyvážené rétoriky. Hlavní myšlenka spočívala v tom, že kritika nesmí být „ani salonní hrou, ani veřejnou službou“; tím je třeba rozumět, že nesmí být ani reakční, ani komunistická, ani svévolná, ani politická.

Běží tu o mechanismus dvojího vyloučení, jež z valné části vychází z oné numerické posedlosti, s níž jsme se již několikrát setkali a kterou, jak jsem se domníval, lze zhruba definovat jako charakteristický rys maloburžoazie. Metody se vyváženě propočítají, libovolně se postaví naisky vah, takže se člověk sám může jevit jako neovlivnitelný a z téhož důvodu *spravedlivý* soudce, který je nadán ideální spiritualitou a jako jazýček vah posuzuje jednotlivé položky.

Protizávaží nutná k tomuto účetnickému úkonu jsou tvořena morálním aspektem používaných termínů. V souladu se starým teroristickým postupem (terorismu neunikne každý, komu se zachce) posuzujeme současně s tím, jak pojmenováváme, přičemž slovo, zatížené předchozími proviněními, zcela přirozeně zatíží jednu z misek. Postavme například *kulturu* proti *ideologiím*. Kultura je vznešený univerzální statek, situovaný mimo různé formy sociální zaujatosti: kultura nic neváží. Ideologie jsou naopak vynálezy předpojatých jedinců: na váhu s nimi! Převážíme je před přísnými zraky kultury (a ani nás nenapadne, že kultura je celkově vzato určitou ideologií). Vše vyhlíží tak, jako bychom na jedné straně měli slova těžká, slova zatížená (*ideologie, katechismus, aktivista*), která mají za úkol vyživovat hanebnou hru vážení na

straně druhé slova lehká, čistá, nehmotná, jimž je od boha dána vznešenost a jež jsou natolik vytríbená, že se vymykají mrzkému zákonu čísel (*dobrodružství, vášeň, velkolepost, ctnost, čest*), slova pozvedající se nad tristní propočítávání lží. Druhý typ slov má na starost udělovat ponaučení tomu prvnímu: na jedné straně slova zločinná a na straně druhé slova spravedlivá. Tato krásná morálka nezaujaté Třetí strany pochopitelně nevyhnutelně ústí do nové dichotomie, jež je právě tak zjednodušující jako ta, kterou jsme chtěli zamítnout ve jménu složitosti. Pravda, může se stát, že se náš svět změní, ale buďte si jisti, že se jedná o rozkol bez Tribunálu: soudci, kteří jsou všichni také jaksepatří předpojatí, nedojdou žádné spásy.

Abychom ostatně pochopili, na jakou stranu se tato kritika typu „ani-ani“ staví, stačí se podívat, jaké další mýty se v ní objevují. Nebudu se podrobněji zmiňovat o mýtu nečasovosti, který se skrývá v každém poukazu na „věčnou“ kulturu („nadčasové umění“) – v naší doktríně „ani-ani“ nacházím ještě další dva běžné postupy buržoazní mytologie. První spočívá v jisté představě svobody, jež je chápána jako „odmítnutí apriorního usuzování“. Úsudek ohledně literatury je však vždy determinován naladěním, na kterém se podílí, a sama nepřítomnost systému – zvláště když je dovedena do podoby vyznání víry – vychází z dokonale definovaného systému, který je shodou okolností velmi banální variací na buržoazní ideologii (nebo na kulturu, jak by řekl náš anonym). Dá se dokonce říci, že podřízenost člověka je nejméně sporná právě tam, kde se dovolává prvotní svobody. Lze klidně zpochybnit kohokoli, kdo by se kdy chtěl věnovat nevinné kritice, očištěné od jakékoli systematické determinace: kritici typu „ani-ani“ jsou rovněž zabředlí v určitém systému, jenž není nutně tím systémem, na který se odvolávají. Není možné vynášet soudy o literatuře bez jisté předem stanovené představy o člověku a dějinách, dobru, zlu, společnosti atd.: vezměme si třeba jen prosté slovo *dobrodružství*, jež naši kritici typu „ani-ani“ horlivě užívají, kdykoliv je třeba za-

moralizovat si proti oněm ohavným systémům, které „nikoho neudivují“ – jaká dědičná zatíženost, jaká fatalita, jaká rutina! Veškerá svoboda vždy končí reintegrací určité dobře známé koherence, jež není ničím jiným než jistým *a priori*. Kritikova svoboda proto netkví v odmítnutí předpojatosti (to je zhora nemožné!), nýbrž v tom, zda ji zviditelní, či ne.

Druhým buržoazním symptomem našeho textu je euforický odkaz na spisovatelův „styl“ jakožto věčnou hodnotu Literatury. Nic však nemůže uniknout zpochybnění ze strany Dějin, dokonce ani to, že spisovatel *píše dobře*. Styl je naprosto zastaralým kritickým měřítkem a vyslovovat se ve prospěch „stylu“ v době, kdy několik významných spisovatelů podniklo útok na tuto poslední pevnost mytologie klasicismu, znamená samo o sobě vykazovat jistý archaismus: ne, vracet se opět ke „stylu“ není žádné dobrodružství! *L'Express* byl v jednom ze svých dalších čísel rozumnější a otiskl závažný protest Alaina Robbe-Grilleta proti útěku do magického útočiště představovaného Stendhalem („To je jak od Stendhala.“). Spojení jistého stylu a jistého lidství (kupříkladu u Anatola France) již zřejmě nemůže být základem Literatury. Lze se dokonce obávat, aby se „styl“, zkompromitovaný v tolika lživě humanistických dílech, nakonec nestal předmětem *a priori* podezřelým: každopádně je to hodnota, jež by měla být připsána na spisovatelův účet jen s výhradou dodatečného ověření. To přirozeně neznamena, že Literatura může existovat mimo jistou formální umělost. Ať však naši kritici typu „ani-ani“, stoupenci podvojně rozděleného univerza, v němž by chtěli představovat božskou transcendenci, ráčí odpustit, ale opakem výrazu *dobře psát* není nutně *psát špatně*, nýbrž – v současné době – možná docela prostě *psát*. Literatura se stala složitým, omezeným, smrtelným stavem. Neobhazuje již své ozdůbky, ale vlastní kůži, a mám strach, že nová kritika typu „ani-ani“ se o celé jedno období opozdila.

Striptýz

Striptýz – přinejmenším striptýz pařížský – je založen na kontradikci: desexualizuje ženu právě v tom okamžiku, kdy se obnažuje. Lze tedy říci, že se v určitém smyslu jedná o podívanou založenou na strachu, či spíše na jakémsi „Nažeň mi strach.“, jako by zde erotismus zůstával svého druhu okouzující hrůzou, jejíž rituální znaky stačí ohlásit, aby došlo současně k vyvolání představy sexu i k jejímu zažehnání.

Již jen sama doba svlékání činí z diváctva voyeurů; kulisy, pomocné prostředky a stereotypy tu však – stejně jako při jakékoli mystifikující podívané – protirečí původní provokativnosti celé věci a nakonec ji pohltí do bezvýznamnosti: zlo je *zviditelňováno*, aby je bylo možno lépe diskreditovat a vymycovat. Francouzský striptýz, jak se zdá, vychází z toho, co jsem zde označil jako *operaci Astra*, tedy z mystifikujícího postupu spočívajícího v tom, že se divákům naočkuje trocha zla, aby je posléze bylo možné o to snáze zasadit do nyní již imunizovaného morálního Dobra: pár atomů erotismu, vyznačených samotnou situací této podívané, je ve skutečnosti vstřebáno do uklidňujícího rituálu, jenž vymazává tělo stejně jistě, jako vakcína či tabu zmrazují a zadržují nemoc nebo přestupek.

U striptýzu se tedy setkáme s celou řadou zakrývacích prostředků, do nichž žena zahaluje své tělo, přičemž zároveň předstírá, že toto tělo obnažuje. Prvním takovým oddálením je exotika, neboť se vždy jedná o exotiku strnulou, která odsouvá tělo do sféry fabulace či románového světa: Číňanka vyzbrojená opiovou dýmkou (obligátním to symbolem čínskosti), naondulovaná žena-vamp s obrovskou cigaretovou špičkou, benátské kulisy

s gondolou, šaty s krinolínou a zpěvák kvílející serenádu, tohle všechno směřuje k tomu, aby se žena *hned zpočátku* konstituovala jako zakrytý předmět. Konec striptýzu potom již netkví v tom, že se na světlo dostane nějaká skrytá hloubka, nýbrž v naznačení – skrze svlékání umělého a barokního ošacení – obnaženosti jakožto *přirozeného* ženského šatu, tedy v konečném znovunalezení dokonale cudného stavu těla.

Klasické varietní pomůcky, jež jsou zde bez výjimky uvedeny do hry, rovněž v každém okamžiku oddalují odhalení těla a vykazují je do zakrývací pohodlnosti známého rituálu: kožešiny, rukavice, peří, sítky na vlasy, zkrátka celý inventář okras, neustále k živému tělu přičleňují kategorii luxusních předmětů, jež člověk obklopuje magickou dekorací. Žena v rukavičkách nebo žena okrášlená pery se zde vystavuje jako strnulý varietní prvek; a zbavování se takovýchto rituálních předmětů již netvoří součást nějakého nového obnažování: peří, kožešina či rukavičky, dokonce i když jsou odhozeny, nadále prosycují ženu svou magickou silou, vytvářejí u ní něco jako vzpomínku, jež ji obklopuje, vzpomínku na luxusní obal, neboť je evidentním zákonem, že celý striptýz je určen samotnou povahou oděvu, který má žena zpočátku na sobě. Pokud je tento oděv zvláštní, jako je tomu v případě Číňanky nebo ženy oblečené do kožichu, následující nahota zůstává sama nereálná, hladká a uzavřená jako nějaký kluzký předmět, který sama jeho extravagance vymaňuje z lidského užívání: taková je hlubinná signifikace drahokamy šupinovitě zakrytého pohlaví, které vidíme na samém konci striptýzu: tento trojúhelník je odhalen jako poslední – svým čistým geometrickým tvarem a zářivou a tvrdou hmotou znemožňuje přístup k pohlaví, jako by šlo o pás cudnosti, a definitivně odkazuje ženu do nerostného univerza, přičemž kámen (drahokam) je zde nezvratným ztělesněním absolutního a neúčelného předmětu.

Tanec doprovázející celý průběh striptýzu vůbec nepřestává být erotický faktor, i když si to spousta lidí myslí. Pravděpodobně je tomu dokonce právě naopak: chabě rytmitizované vlně zde

zahání strach z nehybnosti; nejenže dodává celé podívané záruku uměleckosti (varietní tance jsou vždy „umělecké“), ale především tvoří poslední, nejúčinnější uzavření: tanec, který se skládá ze stokrát viděných rituálních gest, působí jako jakási kosmetika pohybů, skrývá nahotu, pohřbívá představení pod lazuru neúčelných, a přesto zásadních gest, neboť obnažování je zde vykazáno do oblasti parazitických úkonů, uskutečňovaných v jakési nepravděpodobné dálce. A tak vidíme, jak se profesionální strip-terky halí do zázračné nenucenosti, jež je neustále odívá, oddaluje a dodává jim ledovou lhostejnost obratných rutinerek, suverénně se uchylujících k jistotě své techniky: jsou oblečeny do své zběhlosti jako do šatů.

Toto důkladné zažehnavání sexuality si lze ověřit na opačném příkladu, totiž na „lidových konkurech“ (*sic!*) amatérských strip-terek: „začátečnice“ se tu svlékají před několika stovkami diváků, aniž se uchylují – anebo se uchylují velmi špatně – k magii, čímž se znovu ustavuje nepopíratelně erotická působnost představení. Na počátku se zde nevyskytuje tolik Číňanek ani Španělek, žádné peří ani kožichy (strohé kostýmy, vycházkové pláště), málo originálních převleků; neobratné krůčky, nesmělý tanec, dívka je neustále ohrožovaná nehybností, ale především má „technické“ nesnáze (kalhotky, šaty, či podprsenka, které se nedaří svléknout), jež dodávají gestům odhalování nečekaný význam, neboť upírají ženě alibi umění a útočiště předmětu a vnucují jí uděl slabosti a vyděšenosti.

V *Moulin-Rouge* se ovšem rýsuje zažehnavání jiného druhu, zažehnavání pravděpodobně typicky francouzské, které ostatně nesměřuje ani tak ke zrušení erotismu jako k jeho ochočení: konferenciér se snaží dodat striptýzu uklidňující maloburžoazní status. Striptýz je tu především *sportem*: existuje *Strip-tease Club*, pořádající zdravě soutěživá klání, jejichž vítězky jsou ověnceny a odměněny cenami, ať už povznášejícími (průkazka do posilovny; kniha, jíž snad nemůže být nic jiného než Robbe-Grilletův *Voyeur*), nebo užitečnými (nylonové punčochy, pět tisíc franků).

Kromě toho je striptýz připodobňován k určité *kariéře* (začátečnice, poloprofesionálky, profesionálky), tj. k úctyhodnému provozování jisté specializace – striptérky jsou kvalifikované dělnice, a lze jim dokonce poskytnout magické alibi práce či *poslání*: to či ono děvče je „na dobré cestě“ nebo ho čekají „slibné vyhlídky“, anebo naopak na trnitě cestě striptýzu dělá „své první krůčky“. A konečně a především jsou účastnice soutěží situovány sociálně: tahle je prodavačkou, jiná zase sekretářkou (ve *Strip-tease Clubu* je spousta sekretářek). Striptýz se zde znovu propojuje s obecnstvem, stává se důvěrně známým, buržoazním, jako by Francouzi – narozdíl od amerických diváků (alespoň se to tak říká) – v souladu s nepotlačitelným tíhnutím jejich sociálního statusu, nedokázali pojímat erotismus jinak než jako domácí záležitost, která zajišťuje alibi sportovní soutěže, probíhající jednou týdně, daleko spíše než magické podívané: právě takto se ve Francii striptýz stává něčím celonárodním.

Volební fotogeničnost

Někteří kandidáti na poslaneckou funkci vyzdobili volební prospekt svým portrétem. Znamená to, že u fotografie se předpokládá konverzní působnost, kterou je třeba analyzovat. Kandidátova podobenka především ustavuje osobní vazbu mezi jím a voliči; kandidát nepředkládá k posouzení pouze program, nabízí určitou atmosféru fyzická, soubor všedních vlastností, vyjádřených fyziognomií, oblečením, pózou. Fotografie tím míří k opětnému upevnění paternalistického základu voleb, jejich „reprezentativní“ povahy, narušené principem poměrného zastoupení a nadvládou stran (zdá se, že pravice využívá fotografií více než levice). Poněvadž fotografie je řečovou elipsou a kondenzací složité sociální „nevyřknutelnosti“, představuje jakousi anti-intelektuální zbraň, snaží se ošidit „politicko“ (tj. soubor problémů a řešení) ve prospěch „způsobu existence“ či společensko-morálního statusu. Víme, že tento protiklad je jedním z hlavních mýtů poujadismu (Poujade v televizi: „Podívejte se na mě: jsem jako vy“¹).

Volební fotografie je tedy především rozpoznáním určité hloubky či iracionality přesahující politiku. Na kandidátově fotografii se nevyjevují jeho projekty, nýbrž jeho pohnutky, všechny možné rodinné, duševní, ba i erotické okolnosti, celý styl bytí, jehož je současně produktem, příkladem i návnadou. Je jasné patrné, že velká většina našich kandidátů nám dává ze své podobizny vyčíst sociální stabilitu, okázalou pohodlnost rodinných, právních a náboženských norem, bohem nadělené vlastnictví takových buržoazních statků, jakými je kupříkladu nedělní mše, xenofobie, biftek s hranolky nebo komika manželské nevěry,

zkrátka vše, co nazýváme ideologií. Využití volební fotografie přirozeně předpokládá spiklenectví: fotka je zrcadlem, dává nám k přečtení něco, s čím jsme spřízněni, co je nám důvěrně známo, předkládá voliči jeho vlastní podobiznu, ovšem projasněnou, zvětšenou, bravurně dovedenou do stavu typičnosti. Fotogeničnost je ostatně velmi přesně definována právě touto přepjatostí: volič je současně vyjádřen i heroizován, je pobídnut, aby zvolil sám sebe a aby obtížil mandát, k němuž svým hlasem kandidátovi zjedná přístup, skutečným fyzickým přenosem: převádí pravomoci na svou vlastní „rasu“.

Typy přenosu nejsou nijak rozmanité. Především je zde forma spočívající v sociální stabilitě a úctyhodnosti, a to buď krevnaté a vydatné („státní“ seznamy), anebo bezvýrazné a vytríbené (seznamy Lidového republikánského hnutí). Jiným typem je přenos intelektuálnosti. Upřesňuji ovšem, že se shodou okolností jedná o typy „označované“, a nikoli přirozené: pokrytecké intelektuálnosti Národního shromáždění či „pronikavé“ intelektuálnosti komunistického kandidáta. V obou případech má ikografie v úmyslu naznačit vzácné spojení myšlení a vůle, reflexe a jednání: zpod lehce přimhouřeného víčka vyrazí paprsek ostřejšího pohledu, který – jak se zdá – čerpá svou sílu z krásného niterného snu, aniž se nicméně přestává upírat na skutečné překážky, jako by se v příkladném kandidátovi musel impozantně snoubit sociální idealismus s buržoazním empirismem. Posledním typem je docela prostě přenos v podobě „hezkého hochá“, který na sebe veřejnost upozorňuje svým zdravím a mužností. Někteří kandidáti si ostatně mistrně pohrávají se dvěma typy současně: na jedné straně listu máme mladého prvního milovníka a hrdinu (v uniformě) a na druhé straně zralého muže, mužného občana, tlačícího před sebou svou malou rodinu. Fyziologické vzezření si totiž nejčastěji vypomáhá velice jasnými atributy: kandidát, kolem něhož se tísňí jeho ratolesti (vyparáděné a vyfťené jako všechny francouzské děti na fotografiích), mladý pašutista s vyhrnutými rukávy, důstojník ověšený řády. Fotogr

zde představuje skutečné vydírání založené na morálních hodnotách: vlasti, armádě, rodině, cti, statečnosti.

Fotografická konvenčnost je ostatně sama o sobě plná znaků. Čelní postoj zdůrazňuje kandidátův smysl pro realitu, zvláště hledí-li na nás zkoumavě zpoza brýlí. Všechno zde vyjadřuje pronikavost, vážnost, upřímnost: budoucí poslanec zaměřuje nepřitele, překážku, „problém“. Tříčtvrteční profil, který je častější, navozuje dojem tyranie nějakého ideálu: pohled se vznešeně ztrácí v budoucnosti, není přímý, nýbrž ovládá a oplodňuje cudně neurčité dálavy. Takřka všechny tříčtvrteční profily jsou vzestupné, tvář vzhlíží k nadpřirozenému světlu, které ji povznáší a pozvedá do sfér vznešeného lidství; kandidát vystupuje na Olymp ušlechtilých pocitů, na němž je každý politický rozpor vyřešen: alžírský mír a alžírská válka, sociální pokrok a zisky zaměstnavatelů, „svobodné“ vyučování a podporování řepářského průmyslu, pravice a levice (tento vždy „překonáný“ protiklad!), to vše poklidně a společně přebývá v hloubavém pohledu, který je vznešeně upřen na obskurní zájmy Řádu.

Ztracený kontinent

Film nesoucí titul *Ztracený kontinent* znamenitě objasňuje současný mýtus exotiky. Je to dlouhý dokument o „Orientu“, natočený pod záminkou jakési vágní a kromě toho očividně narafičené etnografické expedice na Malajské souostroví, již podnikli tři či čtyři vousatí Italové. Celý film se nese ve znamení euforie, všechno je v něm snadné a nevinné. Naši výzkumníci jsou hodní lidé, kteří tráví chvíle odpočinku dětinskými povyraženými: hrají si s medvídkem, který má funkci maskota (maskot je nepostradatelný pro každou expedici: žádný film o polárních oblastech se neobejde bez ochočeného tuleně, žádná reportáž o tropických krajích nemůže existovat bez opice), anebo na palubě své lodi šprýmovně převrhnou talíř se špagetami. Tím se dává na vědomí, že tito dobráctí etnologové si skoro vůbec nelámou hlavu s historickými nebo sociologickými problémy. Proniknout do Orientu pro ně neznamena nic jiného než drobnou okružní plavbu po azurovém moři pod neodmyslitelným sluncem. A onen Orient, jenž se stal v současné době politickým středem celého světa, je zde zcela zbanalizovaný, naleštěný a přibarvený jako nějaká starobylá pohlednice.

Nezodpovědnost postupu je zřejmá: přibarvení světa je vždy prostředkem jeho popření (a možná by zde bylo třeba vznést obvinění proti barevnému filmu). Orient zbavený jakékoli substance, vytlačený do sféry barevnosti a odtělesněný samotnou okázalostí „obrazů“, je připraven pro kouzelnický trik, kterému jej film podrobuje. V mezidobích mezi maskotem-medvídkem a žertíky se špagetami budou naši studioví etnologové bez problémů prezentovat formálně exotický Orient, jenž se ve skuteč-

nosti výrazně podobá Západu či přinejmenším Západu spiritualistickému. Že mají Orientálci specifická náboženství? Na to nehleďme, jejich rozmanitost má ve srovnání s hlubokou jednotou idealismu pramalou váhu. Každý rituál je proto zároveň specializovaný i věčný, povýšený zároveň na rovinu dráždivé podívané a rádobykřesťanského symbolu. Co sejde na tom, že buddhismus není doslova a do písmene křesťanský; vždyť se v něm přece také vyskytují mnišky, které si nechávají oholit hlavu (velké patetické téma všech vstupů do kláštera), a mniši, již si klekají a zpovídají se představenému, vždyť i zde přece věřící stejně jako v Seville pokrývají světcovu sochu zlatem.¹ Je pravda, že identitu náboženství vždy nejlépe prozrazují právě „formy“; tato identita je zde však nedemaskuje, nýbrž je všechny převádí a připsuje na účet jakéhosi vyššího katolictví.

Dobře víme, že synkretismus byl odjakživa jednou z význačných asimilačních technik používaných církví. V tomtéž Orientu, jehož křesťanské predispozice nám *Ztracený kontinent* ukazuje, došli jezuité v 17. století ohledně ekumenismu forem velmi daleko: papež tyto úžasné rituály ostatně nakonec odsoudil. Stejnou představu – že „všechno si je podobné“ – nám podsouvají i naši etnografové: Orient nebo Západ, všechno je stejné, existují tu jen rozdíly v barvách – to podstatné je totožné, totiž věčné směřování člověka k bohu, směšný a nahodilý charakter geografii ve vztahu k oné lidské přirozenosti, ke které má klíč pouze křesťanství. Samotné legendy, všechnen ten „primitivní“ folklor, jehož cizost – jak se zdá – je nám výslovně dávána na vědomí, mají za úkol pouze dokládat „Přirozenost“. Rituály ani kulturní fakta nikdy nejsou uvedeny do vztahu se specifickým historickým rádem, s explicitním ekonomickým nebo kulturním statutem, ale pouze s velkými neutrálními formami kosmických banalit (roční období, bouře, smrt atd.). Pokud jde o rybáře, vůbec nám není ukázáno, jakým způsobem chytají ryby; spíše se nám předloží jakási romantická esence rybáře, jež je utopena ve věčnosti kýčovitěho západu slunce, přičemž onen rybář není vnímán jako

pracovník závislý ve své technice a zisku na určité společnosti, nýbrž spíš jako předmět věčného údělu: muž vystavený kdesi daleko nebezpečím moře, zatímco žena u ohniště pláče a modlí se. Totéž platí pro vyhnance, jejichž dlouhý průvod sestupující z hory vidíme na začátku filmu; je samozřejmě zbytečné nějak vymezovat jejich postavení: jsou to věčné esence vyhnanců a v *přírozenosti* Orientu je produkovat vyhnance.

Exotika tu celkově vzato výstižně odhaluje své hlubinné ospravedlnění, které spočívá v popření jakékoli dějinné situovanosti. Poznameníme-li orientální realitu několika hezkými domorodými znaky, bezpečně ji tím ochráníme před jakýmkoli obsahem odpovědnosti. Trocha pokud možno co nej povrchnější „situace“ zajišťuje nutné alibi a zbavuje nás nutnosti zabývat se hlubší situovaností. Tváří v tvář cizinci zná Řád pouze dva typy chování, které jsou založeny na překrucování: buď ho lze považovat za pouhého kašpárka, anebo ho je možno zneškodnit coby čistý odraz Západu. To hlavní v každém případě spočívá v tom, že se mu odebere jeho příběh. Vidíme tedy, že „krásné výjevy“ ze *Ztraceného kontinentu* nemohou být nevinné: nemůže být nevinné *ztratit* kontinent, který sám sebe znovu našel v Bandungu.

Astrologie

Zdá se, že roční rozpočet na „kouzelnictví“ je ve Francii zhruba tři sta miliard franků. Stojí za námahu podívat se na astrologický týden kupříkladu v takovém týdeníku, jakým je *Elle*. V protikladu k tomu, co bychom od této rubriky mohli očekávat, zde nenajdeme žádný snový svět, ale spíše důsledně realistický popis přesně vymezeného sociálního prostředí, totiž prostředí čtenářek dotyčného časopisu. Jinak řečeno, astrologie – přinejmenším zde – vůbec není předehrou ke snu, nýbrž čistým zrcadlem, čistým ustavováním reality.

Hlavní rubriky týkající se osudu (*Šťěstí, Venku, Doma, Vaše srdce*) pečlivě produkují celkový rytmus pracovního života. Jeho jednotkou je týden, ve kterém „šťěstí“ náleží jeden nebo dva dny. „Šťěstí“ je zde součástí, jež je vyhrazena interioritě, náladě: je žitým znakem trvání, jedinou kategorií, skrze niž se vyjadřuje a osvobozuje subjektivní čas. Pokud jde o zbytek, hvězdy neznají nic jiného než časový rozvrh: *Venku* obsahuje pracovní rozpis oněch šesti dnů v týdnu a oněch sedmi hodin denně strávených v kanceláři nebo v obchodě. *Doma* se týká večere a zbytku večera, než si jde člověk lehnout. Ve *Vašem srdci* jde o schůzky po pracovní době nebo o nedělní avantýry. Mezi těmito „sférami“ však není žádná spojitost: nic, co by od jednoho rozvrhu ke druhému mohlo naznačit možnost naprostého odcizení; tyto vězeňské cely spolu sousedí, prostřídávají se, ale vzájemně do sebe nezasahují. Hvězdy nikdy nepředpovídají nějaké převrácení řádu, ovlivňují týden podle pravidel, respektují sociální status a zaměstnavatelské rozvržení času.

„Práce“ je zde prací zaměstnankyň, sekretářek nebo prodavaček; mikroskupina obklopující čtenářku je s víceméně osudovou

nevyhnutelností tvořena lidmi z kanceláře nebo obchodu. Variace ukládané či spíše navrhované ze strany hvězd (neboť tato astrologie je obezřetnou teoložkou a nevylučuje svobodnou volbu) jsou chabé a nikdy nevedou k převratným změnám v životě: tíže osudu se projevuje výhradně v chuti do práce, v nervozitě či nenucenosti, horlivosti či laxnosti, v drobných přesunech, vágních povýšeních, vyhocených nebo spojeneckých vztazích s kolegy a především v únavě – tehdy hvězdy s kromobyčejnou naléhavostí a moudrostí předepisují více a více spánku.

Domácnosti dominují problémy nálady, nepřívětivosti či důvěry vyvolávané dotyčným prostředím; velice často se jedná o ženskou domácnost, v níž jsou nejdůležitější vztahy mezi matkou a dcerou. Je tu věrně zobrazen maloburžoazní dům i s návštěvami ze strany „rodiny“, jež se ostatně odlišuje od „tchánů“ a „tchyní“, které hvězdy – jak se zdá – nechovají v příliš velké vážnosti. Vypadá to, že prostředí je takřka výhradně rodinné, je tu jen málo narážek na přátele, maloburžoazní svět je bytostně tvořen rodiči a kolegy a nezahrnuje skutečné vztahové krize, nýbrž pouze drobné konflikty vycházející z nálady a marnivosti. Láska je zde láskou z intimní poradny: je to oddělená „oblast“, oblast citových „záležitostí“. I ona však – stejně jako obchodní transakce – může zažívat „slibné začátky“, „pomýlení“ a „špatnou volbu“. Škála neštěstí je tu dosti bídná: v tom či onom týdnu se vyskytne méně početný zástup obdivovatelů, indiskrétnost, nepodložená žárlivost. Citová obloha se skutečně doširoka otevírá pouze tváří v tvář onomu „tolik vytouženému řešení“, jímž je sňatek: a i tady je třeba, aby se manželé „k sobě hodili“.

Celý tento malý astrální svět, v jiných ohledech velmi konkrétní, je idealizován jen jedním rysem: nikdy v něm nepřijdou na přetřes peníze. Astrologicky pojaté lidstvo závisí na svém měsíčním platu: ten je takový, jaký je, nikdy se o něm nemluví, protože se z něj dá „žít“. Tento život hvězdy daleko spíše popisují než předpovídají; budoucnost se jen zřídka ocitá v sázce

a předpověď je vždy neutralizována vyvážením možností: vyskytnou-li se nezdary, nebudou nijak významné, narazíte-li na zasmušilé tváře, díky vaší skvělé náladě se vyjasní, navážete-li nezajímavé vztahy, přinesou vám užitek atd.; a pokud se váš celkový zdravotní stav musí zlepšit, stane se tak po léčbě, které se podrobíte, anebo možná také díky absenci jakékoli léčby (*sic*).

Hvězdy jsou mravné a díky ctnosti se jejich běh může pozměnit: tváří v tvář nesměle ohlašovaným nedopatřením se vždy vyžaduje odvaha, trpělivost, dobré rozpoložení a sebeovládání. Paradoxem je, že toto čistě deterministické univerzum je záhy zkroceno svobodou charakteru: astrologie je především školou vůle. Přestože východiska, jež nabízí, jsou čistou mystifikací, přestože problémy chování jsou v ní odsunuty stranou, zůstává pro vědomí čtenářek nastolením reality: není únikovou cestou, ale realistickou evidencí životních podmínek sekretářky a prodavačky.

K čemu tedy tento čistý popis může sloužit, pokud – jak se zdá – nezahrnuje žádnou kompenzaci v podobě snu? Slouží k vymycování skutečnosti jejím pojmenováváním. V tomto smyslu zaujímá své místo mezi všemožnými napůl odcizujícími (nebo napůl osvobozujícími) pokusy, které si dávají za úkol objektivizovat skutečnost, avšak nepodaří se jim dosáhnout ani její demystifikace. Dobře známe přinejmenším ještě jednu z těchto nominalistických snah: Literaturu, která ve svých pokleslých podobách nemůže dojít dále než k pojmenování prožitku; astrologie a Literatura mají též úkol, totiž „opožděné“ ustavování skutečnosti: astrologie je Literaturou maloburžoazního světa.

Umělá hmota

Navzdory jménům připomínajícím řecké pastýře (Polystyren, Fenoplast, Polyvinyl, Polyetylen) je umělá hmota, jejíž vzorky byly nedávno shromážděny na jedné výstavě, substancí bytostně alchymickou. Veřejnost se u vchodu tlačí v dlouhé frontě, aby uzřela, jak dochází k magickému úkonu *par excellence*: k přeměně hmoty. Ideální stroj, podlouhlý a trubicovitý (tedy tvar náležitě vyjadřující tajemství jistého itineráře), bez námahy z hromady nazelenalých krystalů vyrobí lesklé vroubkované košíčky. Na jedné straně surová, telurická materie, na straně druhé dokonalý lidský předmět; a mezi těmito dvěma extrémy – nic; nic než proběhnutí jakési dráhy, na něž ledabyly dohlíží zaměstnanec v přilbě, polobůh, polorobot.

Umělá hmota, která je něčím víc než jen pouhou substancí, proto představuje samotnou ideu své vlastní nekonečné transformace, představuje, jak naznačuje její lidové pojmenování, zviditelněnou všudypřítomnost. Ostatně právě v tomto ohledu je hmotou zázračnou: zázrak je vždy nějakou náhlou proměnou přirozenosti. Umělá hmota zůstává skrz naskrz poznamenána následujícím udivujícím faktem: není ani tak předmětem jako spíše stopou určitého pohybu.

A protože tento pohyb je zde víceméně nekonečný, protože transformuje původní krystaly do rozličných a stále překvapivějších předmětů, je umělá hmota celkově vzato podívanou, již je třeba dešifrovat: je přehlídkou samotných svých výsledků. Při setkání s každým výsledným tvarem (kufřík, kartáček, karoserie automobilu, hračka, látka, trubka, miska či papír) mysl nepřestane řešit rébus prvotní látky. Schopnost proměny je totiž u umělé

hmoty absolutní: může vytvářet právě tak kyblíčky jako šperky. Člověku jde hlava kolem, když se ocitne tváří v tvář bujení této látky a uvědomí si překvapivé vztahy mezi singulárem původu a plurálem výsledků. Tento údiv je ostatně šťastný, protože podle rozsahu přeměn člověk poměřuje vlastní moc a sám itinerář umělé hmoty u něj způsobuje euforii z důmyslného proklouzávání kolem přirozenosti.

Cenou zaplacenou za tento úspěch je však to, že umělá hmota, vznešená jako pohyb, takřka neexistuje jakožto substance. Její konstituce je negativní: není ani tvrdá, ani hluboká a navzdory svým utilitárním výhodám se musí spokojit s neutrální substanciální kvalitou: s *odolností*, stavem předpokládajícím prostou nejistotu určité odevzdanosti. Na poetické rovině velkých substancí je materiálem nehezkým, ztraceným mezi nadýchaností gumy a plochou tvrdostí kovu: nemá povahu žádného ze skutečných výtvarů nerostné povahy – není pěnou, nemá vlákna ani vrstvy. Je to substance *ošizená*: ať je v jakémkoli stavu, uchovává si vločkovité vzezření, cosi nejasného, krémovitého a ustrnulého, určitou neschopnost dosáhnout triumfální hladkosti přirozenosti. Nejvíce ji však zrazuje zvuk, který vydává a jenž je dutý a fádňí; tento zvuk ji diskredituje stejně jako její zbarvení, neboť se zdá, že může nabývat pouze těch nejchemičtějších barev; žlutou, červenou i zelenou si podržuje jen v agresivní podobě, ale vlastně jde pouze o určitý způsob pojmenování, neboť je s to zviditelnit pouze jakési koncepty barev.

Módnost umělé hmoty svědčí o jistém vývoji v mýtu napodobeniny. Víme, že napodobeniny představují z dějinného hlediska buržoazní zvyklost (první imitace v oblasti odívání se objevují s nástupem kapitalismu); až do současnosti však napodobenina vždy vyznačovala jistou pretenci, tvořila součást světa jevů, a nikoli užívání; snažila se s co nejmenšími náklady reprodukovat ty nejvzácnější substance – diamanty, hedvábí, perly, kožešiny, peníze, všechn okázalý lesk světa. Umělá hmota od toho upouští, neboť je substancí užívanou v domácnosti. Je první

Velká lidská rodina

magickou látkou, jež se propůjčuje prozaičnosti; je tomu tak ovšem právě proto, že tato prozaičnost je triumfální příčinou její existence: nepřírozenost se poprvé vztahuje na něco běžného, a ne na něco vzácného. Současně s tím je pozměněna i starodávná funkce přirozenosti: přirozenost již není Ideou, čistou Substancí, kterou je nutno znovu nalézt či imitovat; nahradí ji umělá materie, jež je plodnější než všechna přírodní naleziště na světě a ovládne i samotné vynalézání tvarů. Luxusní předmět je vždy vázán k zemi, vždy vytríbeně upomíná na svůj nerostný či živočišný původ, na přírodu, jíž je jen určitou aktualizací. Umělá hmota je bezvýhradně pohlcena svým využitím: nakonec budeme vynalézat předměty jen pro potěšení z jejich užívání. Hierarchie substancí je zrušena, všechny jsou nahrazeny substancí jedinou: celý svět *může* být zplastičen, včetně života samého, protože – jak to tak vypadá – se začínají vyrábět umělé srdeční chlopně.

V Paříži se konala velká výstava fotografií, jejímž cílem bylo ukázat univerzalitu lidských gest v každodenním životě ve všech zemích světa: zrození, smrt, práce, vědění i hry si všude vynucují stejné typy chování; lidstvo tvoří jakousi rodinu.

The Family of Man, takto přinejmenším zněl původní název této výstavy, která se k nám dostala ze Spojených států. Francouzi jej přeložili jako *Velká lidská rodina*. Co bylo možno zpočátku pokládat za projev zoologické povahy, který prostě vyjadřuje podobnost chování a jednotu druhu, je zde ve velké míře moralizováno a sentimentalizováno. Jsme tak přímo odkázáni k nejednoznačnému mýtu lidského „společenství“, jenž značné části našeho humanismu slouží jako alibi.

Tento mýtus funguje ve dvou fázích: nejprve se potvrdí rozdíl v lidských fyziognomiích, přemrštěně se zdůrazní exotika, ukáží se nekonečné druhové variace, rozdílnosti v barvě kůže, tvaru lebky a zvyklostech, zkrátka obraz světa se podle libosti bábelizuje. A poté se z tohoto pluralismu magicky vydoluje jednota: člověk se rodí, pracuje, směje a umírá všude stejně; a pokud v těchto aktech stále ještě přetrvává nějaká etnická specifičnost, alespoň se nám podsune, že v jádru každého z nich existuje totožná „přirozenost“, že jejich rozličnost je jen formální a nevyvrací existenci společné matrice. To evidentně znamená, že se tu postuluje určitá lidská esence – a do naší výstavy rázem opět zasahuje Bůh: rozdílnost lidí staví na odiv jeho moc, jeho bohatství; jednota jejich gest je důkazem jeho vůle. Právě tohle nám bylo prozrazeno v katalogu výstavy, ve kterém nalezneme tvrzení pocházející z pera André Chamsona, podle něhož „se tento

pohled na lidský úděl musí trochu podobat dobrotivému Božímu pohledu na naše směšné i vznešené hemžení.“

Spiritualistický záměr je zdůrazněn citacemi, doprovázejícími každou výstavní položku: těmito citacemi jsou často „primitivní“ rčení či verše ze Starého zákona; všechny definují nějakou věčnou moudrost, typ tvrzení, který se vymkl dějinám: „Země je matka, jež nikdy nezhyne, jež chléb a sůl a říkej pravdu atd.“; je to království gnómičských pravd, skloubení různých věků lidského rodu na tom nejneutrálnějším stupni jejich stejnosti, tam, kde má zjevná přítomnost truismu hodnotu již jen v nitru čistě „básnické“ řeči. Všechno, obsah a fotogeničnost obrázků i diskurs, který je ospravedlňuje, zde míří k potlačení určující tíže dějin: jsme udržováni na povrchu určité identity, samotná sentimentálnost nám znemožňuje proniknout do podložní vrstvy lidského chování, do níž dějinné odcizení zavádí ony „rozdíly“, které zde docela prostě nazveme „nespravedlnostmi“.

Tento mýtus lidského „údele“ je postaven na velmi staré mystifikaci, která vždy spočívá v tom, že se do základu dějin umístí přirozenost. Každý klasický humanismus tvrdí, že když trochu oškrábeme dějiny lidí, relativitu jejich institucí nebo povrchní odlišnost v barvě jejich kůže (proč se však nezeptat rodičů Emmeta Tilla, mladého černocho zavražděného bělochy, co si oni myslí o *velké lidské rodině*?), velmi rychle dospějeme k hlubinnému jádru univerzální lidské přirozenosti. Pokrokový humanismus musí naopak vždy pomýšlet na převrácení prvků tohoto prastarého podvodu, na neustálé očišťování přirozenosti, jejích „zákonů“ i „mezí“, aby v ní odhalil dějiny a aby konečně postuloval přirozenost jako něco, co je samo dějinné.

Příklady? Stačí se podívat na naši výstavu. Narození, smrt? Ano, to jsou přírodní, univerzální fakta. Pokud je však zbavíme dějin, nelze o nich už vůbec nic říci, jejich komentář začne být čistě tautologický; zdá se mi, že selhání fotografie zde přímo bije do očí: *znovu vyjadřovat* smrt či narození nás důsledně vzato nepoučuje o ničem. Aby tato přírodní fakta dospěla ke skutečné řeči,

je třeba vložit je do řádu vědění, tedy doložit, že je lze změnit, že právě jejich přirozenost lze podrobit naší lidské kritice. Jakkoli jsou totiž univerzální, představují znaky určitého dějinného rukopisu. Jistě, dítě se *stále* rodí, ale co nám v rámci obecného rozsahu lidského problému záleží na „esenci“ tohoto gesta ve srovnání se způsoby jeho uskutečňování, které jsou bezvýhradně dějinné? Zda se dítě rodí dobře či špatně, zda matce porod působí či nepůsobí utrpení, zda na ně doléhá či nedoléhá úmrtnost, zda dospěje k té či oné formě budoucnosti – o tomhle by nám naše výstavy měly vyprávět, a ne o nějaké věčné lyrice zrození. A totéž platí i pro smrt: musíme skutečně znovu opěvovat její esenci a riskovat tím, že zapomeneme, co všechno proti ní zmůžeme? Tuto naši dosud zcela mladou, příliš mladou schopnost bychom měli vynášet, a ne sterilní identitu „přirozené“ smrti.

A co říci o práci, kterou tato výstava zařazuje mezi velká univerzální fakta a staví ji do jedné řady s narozením a smrtí, jako by se zcela očividně jednalo o stejný řád osudové neodvratnosti? To, že práce je prastarou skutečností, jí nikterak nebrání, aby zůstávala faktem výlučně dějinným. Dějinná je především zcela jednoznačně co do svých způsobů, pohnutek, účelů a výtěžků, a to do té míry, že nikdy nebude vhodné směšovat v rámci nějaké čistě gestové totožnosti dělníka z kolonií a dělníka západního (zeptejme se i severoafrických dělníků z pařížské čtvrti Goutte d'Or, co si myslí o *velké lidské rodině*). A kromě toho také nezapomínejme, že existují rozdílnosti, pokud jde o nevyhnutelnost práce: dobře víme, že práce je „přirozená“ právě v té míře, v jaké je „výnosná“, a že když pozměníme fatalitu zisku, možná tím jednou změníme i fatalitu práce. O této práci, o práci veskrze zapuštěné do dějin, by nás bylo třeba poučit, a ne o věčné estetice pracovních gest.

A tak se docela obávám, aby všechen tento adamismus nebyl nakonec ospravedlněn tím, že nehybnosti světa bude přiznáno alibi „moudrosti“ či „lyrického postoje ke světu“, neboť oba tyto přístupy zvětšují lidská gesta jen proto, aby je bylo možno lépe zneškodnit.

Dáma s kaméliemi

Dáma s kaméliemi se stále ještě hraje, nevím přesně kde (ale před nějakou dobou se hrála i v Paříži). Tento úspěch musí vzbudit naši pozornost ohledně mytologie Lásky, která pravděpodobně dosud přetrvává, neboť odcizení Marguerite Gautierové tváří v tvář panské třídě není nijak zásadně odlišné od odcizení dnešních maloměšťaček ve světě, jenž je roztržěn úplně stejně.

Ve skutečnosti není ústředním mýtem *Dámy s kaméliemi* Láska, nýbrž Uznání. Marguerite miluje, aby se jí dostalo uznání, a její vášeň (ve smyslu spíše etymologickém než citovém¹) z tohoto důvodu přichází bezvýhradně od někoho jiného. Armand (syn vrchního finančního velitele) zase vykazuje klasickou buržoazní lásku, která je dědictvím esencialistické kultury a jež bude mít pokračování v Proustových analýzách: je to láska segregáčnická, láska vlastníka unášejícího svoji kořist; láska zvnitřněná, uznávající svět jen přerušovaně a vždy s pocitem frustrace, jako by svět nikdy nepředstavoval nic jiného než hrozbu krádeže (žárlivost, rozmršky, pohrdání, znepokojení, oddalování, náladové výkyvy atd.). Margueritina Láska se nachází na zcela opačném pólu. Margueritu nejprve došlo, že se cítila být Armandem *uznána*, a vášeň pro ni poté znamenala neustálé vyžadování tohoto uznání. Oběť, kterou se uvoluje přinést panu Duvalovi tím, že se Armanda vzdá, proto není nikterak morální (navzdory frazeologii), ale existenciální; je pouze logickým důsledkem postulátu uznání, svrchovaným prostředkem (mnohem svrchovanějším než láska), jak dosíci uznání ze strany světa pánů. I když Marguerite svou oběť skrývá a nasazuje jí masku cynismu, může se tak stát pouze v oka-

mžiku, kdy se celý tento rozpor stává skutečnou Literaturou: uznalý pohled buržoů je zde předán čtenáři, který sám *uznává* Margueritu skrze samo pochybení jejího milence.

To znamená, že povaha nedorozumění, která posouvají zápletku vpřed, zde není psychologická (přestože řeč je psychologická až přespříliš): Armand a Marguerite nepatří k těmž sociálnímu světu a nemůže mezi nimi dojít ani k racinovské tragédii, ani k příběhu à la Marivaux. Konflikt je vnějškový: nemáme co do činění s jednou rozpolcenou vášní, obracející se proti sobě samé, nýbrž se dvěma vášněmi rozdílné povahy, protože jsou způsobeny dvěma rozdílnými situacemi ve společnosti. Vášeň Armanda, tohoto typického buržoy a vlastníka, je ze samé své podstaty vraždou druhého, a Margueritina vášeň může své úsilí o dosažení uznání korunovat pouze obětí, jež se zase stane nepřímou vraždou vášně Armandovy. Jednoduchá sociální neslučitelnost, která je prodloužená a rozšířená protikladem dvou milostných ideologií, tu proto může vyprodukovat jen neuskutečnitelnou lásku, přičemž Margueritina smrt (jakkoli na scéně vypadá sirupovitě) je jakýmsi algebraickým symbolem této neuskutečnitelnosti.

Rozdílnost lásek zjevně vychází z rozdílnosti stupňů prozření: Armand žije v jakési esenci a věčnosti lásky, Marguerite žije ve vědomí svého odcizení a v ničem jiném: ví o sobě, že je kurtizána, a v jistém smyslu jí *chce* být. I její vlastní přizpůsobivé chování je veskrze chováním toužícím po uznání: někdy si s přehnaností přisvojuje vlastní legendu, noří se do klasického víru života kurtizány (jsouc přitom podobná oněm pederastům, kteří se sami se sebou smířují tím, že se zviditelňují), jindy zase projevuje schopnost překonat svá omezení, jež směřuje ani ne tak k dosažení uznání „přirozené“ ctnosti jako spíše k oddanosti svému osudovému údělu, jako by funkcí její oběti vůbec nebylo okatě zavraždit onu kurtizánu, jíž je, nýbrž naopak zviditelnit kurtizánu svrchovanou, zveličenou, aniž by ztratila cokoli ze sebe samé, odpovídající ušlechtilému buržoaznímu cítění.

Vidíme tedy, jak se zde upřesňuje mytický obsah této lásky, archetyp maloburžoazní sentimentality. Jde o velmi specifický stav mýtu, který je definovaný jistým polovičatým prozřením, anebo, abych byl přesnější, prozřením parazitním (tímtéž prozřením, které jsem naznačil u astrologické reality). Marguerite ví o svém odcizení, to jest vidí skutečnost jako odcizení. Na toto vědění však roubuje čistě servilní chování: buď hraje roli té osobnosti, již od ní páni očekávají, nebo se pokouší nabýt *hodnoty*, jež je tomuto světu pánů ve skutečnosti vlastní. V obou případech Marguerite není ničím víc než odcizeným prozřením: nahlíží, že trpí, ale neumí si představit žádný jiný lék než parazitování na svém utrpení: ví o sobě, že je předmětem, ale nepomýšlí ve svém případě na jiné poslání než na to, že bude tvořit exponát v muzeu svých pánů. Navzdory groteskní fabulaci této postavě nelze upřít jistou dramatickou bohatost: nepochybně není tragická (osudovost doléhající na Margueritu je sociální, ne metafyzická) ani komická (Margueritino chování má kořeny v jejím údělu, ne v její podstatě), a samozřejmě ani revoluční (Marguerite nepodrobuje své odcizení žádné kritice). V zásadě by jí však chybělo jen málo, aby dosáhla statusu brechtovské postavy, jež je odcizeným předmětem, ale i zdrojem kritiky. Nenapravitelně ji však od ní vzdalují její pozitivní vlastnosti: Marguerite Gautierová, kterou její tuberkulóza a krásné fráze činí „dojemnou“, stmeluje své obecenstvo a předává mu svou zaslepenost: kdyby byla směšně hloupá, otevřela by maloburžoům oči. Protože je však vznešená a oplývá frázemi, zkrátka protože je „seriózní“, pouze je uspává.

MÝTUS DNES

Mýtus dnes

Čím je v současné době mýtus? Bez otálení předložím okamžitou, velmi prostou odpověď, jež je v dokonalém souladu s etymologií: *mýtus je určitá promluva*.¹

MÝTUS JE PROMLUVA

Přirozeně nejde o ledajakou promluvu: aby se řeč stala mýtem, musí splňovat specifické podmínky, které si za chvíli probereme. Od počátku je však zapotřebí, abychom si uvědomili, že mýtus je systémem komunikace, že je sdělením. Díky tomu nám bude jasné, že mýtus nemůže být nějakým předmětem, pojmem či ideou; je to jistý modus signifikace, určitá forma. Později bude třeba stanovit její historická omezení, podmínky využití, znovu ji uvést do vztahu ke společnosti: to však nebrání tomu, abychom ji nejprve nepopsali jakožto formu.

Jak vidno, bylo by zcela iluzorní pomýšlet na nějaké substantiální rozlišování mezi mytickými předměty: mýtus je promluva, a proto mýtem může být vše. Mýtus podléhá pravomoci diskursu. Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje: existují formální meze mýtu, nikoli však meze substantiální. Mýtem tedy může být vše? Ano, jsem o tom přesvědčen, neboť univerzum skýtá neomezený počet možností. Každý předmět na světě může přejít z uzavřené, němé existence do orálního stavu, otevřeného přisvojení ze strany společnosti, protože žádný zákon, ať už přirozený či jiný, nezakazuje mluvit o věcech. Strom je strom. Ano, nepochybně. Avšak

strom, o kterém mluví Minou Drouetová, již není tak úplně stromem; je to strom přizdobený, přizpůsobený určité konzumaci, ověšený literárními příkrasami, revoltami, obrazy, zkrátka obsazený sociálním *užitím*, které se přidává k čisté materii.

O všem se pochopitelně nevypovídá současně: jisté předměty se stávají kořistí mytické promluvy jen na okamžik a poté zmizí, k mytičnosti mezitím dospějí předměty jiné a zaujmou jejich místo. Existují nějaké předměty, které jsou *fatálně* sugestivní, jak se Baudelaire domníval, že to platí o Ženě? Určitě ne: některé mýty jsou velmi staré, ale žádné nejsou věčné; přechod od skutečnosti k promluvě totiž zajišťují lidské dějiny a jediné tyto dějiny vládnou nad životem a smrtí mytické řeči. Mytologie, ať dávná či nedávná, může mít pouze historický základ, neboť mýtus je promluvou vyvolenou dějinami: nemůže se vynořit z „přirozenosti“ věcí.

Takováto promluva je sdělením. Může tedy být i jiná než orální; může být tvořena písmem či zobrazením: psaný jazyk, ale také fotografie, film, reportáž, sport, divadlo, reklama, to vše může posloužit jako opora pro mytickou promluvu. Mýtus nemůže být definován ani svým předmětem, ani svou materií, neboť jakákoli materie může být arbitrárně nadána signifikací: rukavice, kterou hodíme, abychom někoho vyzvali k souboji, je také promluvou. Na úrovni vnímání nepochybně nevyvolává kupříkladu obraz a písmo stejný typ vědomí a v obraze samém existuje mnoho způsobů četby: schéma se propůjčuje signifikaci mnohem snáze než kresba, imitace snáze než originál, karikatura snáze než portrét. Zde se však již právě nejedná o teoretický způsob zobrazování: jedná se o *tento* obraz, jemuž je dána *tato* signifikace – mytická promluva je vytvořena z materie, která je již zpracována s ohledem na příslušnou komunikaci: jestliže lze uvažovat o veškerém materiálu mýtu nezávisle na materii, z níž je utvořen, je tomu tak proto, že tento materiál, ať jde o materiál obrazový či grafický, předpokládá zvýznamňující vědomí. Tato materie není zanedbatelná: obraz jistě působí naléhavěji než pís-

mo, vnucuje signifikaci náraz, aniž ji analyzuje, aniž ji rozptyluje. To však již není konstitutivní rozdíl. Od okamžiku, kdy je nadán signifikací, se obraz stává jakýmsi písmem: stejně jako písmo vyžaduje určitou *lexis*.

Řečí, diskursem, promluvou atd. tedy budeme nadále rozumět jakoukoli – verbální či vizuální – signifikativní jednotku či syntézu: fotografie pro nás bude promluvou stejně jako novinový článek; předměty samy se budou moci stát promluvou, pokud něco označují. Tento generický způsob chápání řeči je ostatně ospravedlněn samotnou historií různých typů písma: předměty jako incké kipu anebo kresby, jako je tomu v piktogramech, byly vnímány jako standardní promluvy. To neznamena, že bychom museli s mytickou promluvou zacházet jako s jazykem: mýtus po pravdě řečeno spadá do oblasti obecné vědy, přesahující lingvistiku. Touto vědou je *sémiologie*.

MÝTUS JAKO SÉMIOLOGICKÝ SYSTÉM

Mytologie jakožto studium určitého typu promluvy je ve skutečnosti pouze zlomkem oné široké vědy o znacích, pro kterou Saussure před zhruba čtyřiceti lety navrhl pojmenování *sémiologie*. Sémiologie dosud není vybudována. Od dob Saussura samotného – a občas nezávisle na něm – se nicméně celá jedna část současného bádání neustále vrací k problému signifikace: psychoanalýza, strukturalismus, tvarová psychologie, jisté nové směry literární teorie, jejichž příkladem je třeba Bachelard, všechny tyto směry se zaměřují na určitý fakt pouze v případě, že něco značí. Postulovat signifikaci znamená obrátit se k sémiologii. Tím nechci říci, že by sémiologie rovným dílem vystihovala všechny tyto oblasti zkoumání: jejich obsahy jsou odlišné. Mají však společný status, všechny jsou vědami o hodnotách. Nespokojují se s tím, že narazí na nějaký fakt: definují a zkoumají jej jako *něco, co má hodnotu něčeho jiného*.

Sémiologie je vědou o formách, protože studuje signifikace nezávisle na jejich obsahu. Chtěl bych se zmínit o nutnosti a omezeních takovéto vědy o formách. Jde o onen typ nutnosti, který je vlastní jakémukoliv exaktnímu jazyku. Ždanov se vysmíval filozofu Alexandrovovi, jenž mluvil o „sférické struktuře naší planety“. „Doposud se zdálo, že kulatý může být pouze tvar,“ říká Ždanov. Měl pravdu: o strukturách nelze mluvit stejným způsobem jako o formách, a naopak. Je však docela dobře možné, že na úrovni „života“ existuje pouze nerozlišitelná totalita struktur a forem. Věda se však nemůže zabývat nevyřknutelným: pokud chce „život“ změnit, musí o něm mluvit. Proti jistému donkichotství, jež je ostatně pohříchu platonské, totiž donkichotství syntézy, musí veškerá kritika svolit k askezi, k úskoku analýzy; a v rámci analýzy si musí přisvojit metody a řeč. Historická kritika by možná byla méně sterilní, kdyby byla méně terorizována přízrakem „formalismu“; pochopila by, že specifické studium forem nijak neprotiřečí nutným principům totality a Dějin. Právě naopak: čím specifičtější je systém definován ve svých formách, tím více se poddává historické kritice. Mám-li parodovat jeden známý výrok, řekl bych, že trocha formalismu člověka od dějin odvádí, ale že mnoho formalismu ho k nim zase přivádí.² Existuje lepší příklad všestranné kritiky než onen současně formální i historický, sémiologický i ideologický popis svatosti v Sartrově *Svatém Genetovi*? Nebezpečí tkví naopak v tom, že budeme formy chápat jako nejednoznačné předměty, napůl formy a napůl substance, že formě připišíme určitou substanci formy, jak to učinil kupříkladu ždanovovský realismus. V tom okamžiku, kdy jsou stanoveny její hranice, přestává sémiologie být metafyzickou léčkou: je vědou jako každá jiná, nutnou, ale ne postačující. Důležité je pochopit, že jednota explikace nemůže spočívat v tom, že se vybere ten či onen přístup, který k ní míří, nýbrž musí spočívat – jak říkal Engels – v dialektické koordinaci jednotlivých vědních oborů, které jsou při výkladu použity. Stejně je tomu s mytologií: tvoří zároveň součást sémiologie jakožto

formální vědy a ideologie jakožto vědy historické: studuje totiž ideje, jež mají určitou formu.³

Připomenu tedy, že každá sémiologie postuluje určitý vztah mezi dvěma členy: označujícím a označovaným. Tento vztah se váže na předměty různého řádu, a právě proto není vztahem rovnosti, nýbrž ekvivalence. Je třeba si uvědomit, že narozdíl od běžné řeči, jež mi jednoduše říká, že označující *vyjadřuje* označované, mám v každém sémiologickém systému co do činění nikoli se dvěma, ale se třemi různými členy. Neboť to, co se pokoušíme pochopit, rozhodně není jeden člen následující za druhým, ale korelace, jež je spojuje: je zde tedy označující, označované a znak, který je celkem sdružujícím oba první členy. Vezměme si kytici růží: tato kytice *značí* mou vášeň. Máme tu snad pouze označující a označované, totiž růži a moji vášeň? Vůbec ne: po pravdě řečeno, jsou zde jen růže „obdařené vášní“. Na rovině analýzy se však setkávám se třemi členy; tyto růže obdařené vášní lze totiž důsledně a oprávněně rozložit na růže a na vášeň: jedno i druhé existovalo předtím, než došlo k jejich propojení a k utvoření onoho třetího předmětu, jímž je znak. Je pravda, že na rovině prožívání nemohu odlišit růže od sdělení, jehož jsou nositelkami, ale právě tak platí, že na rovině analýzy nemohu směřovat růže jakožto označující a růže jakožto znak: označující je prázdné, znak je plný, je určitým smyslem. Anebo si vezměme černý oblázek: je to čisté označující a mohu mu dodat signifikaci různými způsoby; pokud ho však obdařím nějakým definitivním označovaným (například odsouzení k smrti v anonymním hlasování), stane se z něj znak. Mezi označujícím, označovaným a znakem samozřejmě existují tak úzké funkční implikace (jako implikace části v celku), že jejich analýza se může jevit jako zbytečná; za okamžik však uvidíme, že toto rozlišení má pro studium mýtu jakožto sémiologického schématu zásadní význam.

Tyto tři členy jsou samozřejmě čistě formální a lze jim dodat rozličné obsahy. Uvedu několik příkladů: podle Saussura, který pracoval se specifickým, ale metodologicky exemplárním sé-

miologickém systémem, totiž se systémem jazyka, je označované konceptem, označující akustickým obrazem (psychické povahy) a vztah konceptu a obrazu je znakem (kupříkladu slovem).⁴ Podle Freuda – jak je všeobecně známo – je psychika určitou neproniknutelnou vrstvou ekvivalencí, prvků, *majících hodnotu něčeho jiného*. Jeden člen (zdržím se toho, abych jej nějak upřednostňoval) je tvořen manifestním smyslem chování, druhý je tvořen svým vlastním či latentním smyslem (například substrát snu); co se týká třetího členu, i zde jde o korelaci obou prvních členů: je to sen sám ve své celkovosti, chybný úkon či neuróza, jež jsou chápány jako určité kompromisy, jako ekonomické akty uskutečňované díky spojení jisté formy (první člen) a jisté intencionální funkce (druhý člen). Vidíme, nakolik je zde nutné odlišovat znak od označujícího: sen u Freuda není svou manifestní daností spíše než svým latentním obsahem, ale je funkční spjatostí obou těchto členů. A konečně podle sartrovské teorie (omezím se zde na tyto tři známé příklady) je označované konstituováno prvotní krizí subjektu (oddělení od matky u Baudelaira, pojmenování krádeže u Geneta); Literatura jakožto diskurs tvoří označující a vztah krize a diskursu definuje dílo, jež je signifikací. Toto trojrozměrné schéma, ať je, co se týče formy, jakkoli konstantní, se pochopitelně neuskutečňuje tímž způsobem: je proto nutno neustále opakovat, že sémiologie může nabývat jednoty jedině na úrovni forem, nikoli obsahů. Její pole je omezené, vztahuje se jen na jednu řeč a zná jen jediný úkon: čtení neboli dešifrování.

Trojdimenzionální schéma, o kterém jsem právě mluvil (označující, označované a znak), nacházíme i v mýtu. Mýtus je však specifickým systémem v tom ohledu, že je budován na základě sémiologického řetězce, který existuje před ním: je *sekundárním sémiologickým systémem*. Co je v primárním systému znakem (tj. celkem sdružujícím koncept a obraz), se v sekundárním systému stává prostým označujícím. Zde je třeba připomenout, že jakkoli se různé materie mytické promluvy (jazyk ve vlastním slova smyslu, fotografie, obraz, plakát, rituál, předmět atd.) mo-

hou na počátku lišit, jakmile jsou uchopeny ze strany mýtu, dospívají všechny k čisté funkci označujícího: mýtus v nich vidí jen jednu a tutéž surovinu; jejich jednota spočívá v tom, že jsou všechny redukovány na prostý statut řeči. Ať se jedná o literární nebo obrazovou grafickou expresi, mýtus v ní chce nahlížet jen určitý souhrn znaků, globální znak, výsledný člen primárního sémiologického řetězce. A právě tento poslední člen se stane prvním či dílčím členem rozšířeného systému, který buduje. Vše vypadá tak, jako by mýtus o stupínek posouval formální systém primárních signifikací. Protože tento přesun je pro analýzu mýtu zásadní, zobrazím jej následujícím způsobem, přičemž rozprostranění celého schématu je zde samozřejmě jen čistě metaforické:

Jazyk MÝTUS	{	1. označující	2. označované	
		3. znak		
		I. OZNAČUJÍCÍ	II. OZNAČOVANÉ	
		III. ZNAK		

Vidíme, že v mýtu existují dva sémiologické systémy, z nichž jeden je vyňat ze druhého: systém lingvistický, jazyk (nebo způsoby reprezentace, jež se mu připodobňují), který nazvu *řečí-předmětem*, neboť je právě onou řečí, které se mýtus zmocňuje, aby vystavěl svůj vlastní systém; a potom mýtus sám, který nazvu *metajazykem*, neboť je jazykem sekundárním, v němž vypovídáme o tom prvním. Když sémiolog uvažuje o metajazyce, nemusí si již klást otázky ohledně složení řeči-předmětu, nemusí již přihlížet k detailům jazykového schématu: stačí mu z něj znát pouze výsledný člen či globální znak, a to pouze v té míře, v níž tento člen bude podléhat mýtu. Proto má sémiolog právo zacházet s písmem a s obrazem tímž způsobem: podržuje si z nich fakt, že obojí je *znakem*, že obojí dospívá k prahu mýtu nadáno touž významovou funkcí a že obojí tvoří řeč-předmět.

Je načase předložit jeden či dva příklady mytické promluvy. První si vypůjčím z jedné Valéryho poznámky⁵: jsem žákem pátého ročníku francouzského lycea; otevřu latinskou gramatiku a přečtu si v ní větu, převzatou z Ezopa nebo z Phaedra: *quia ego nominor leo*. Zarazím se a přemýšlím: v tomto výroku je jistá nejednoznačnost. Na jedné straně je smysl těchto slov jednoduchý: *neboť se jmenuji lev*. Na druhou stranu je zde tato věta zjevně proto, aby mi naznačila něco jiného: v míře, v jaké se obrací ke mně, žákovi pátého ročníku, mi jasně říká: jsem gramatický příklad, který má ilustrovat pravidlo predikační shody. Musím dokonce uznat, že tato věta pro mě vůbec *neznačí* svůj smysl, nikterak se nesnaží zpravit mě o lvu a o tom, jak se pojmenovává; její skutečnou a poslední signifikací je, že se mi vnucuje jako přítomnost určitého typu predikační shody. Docházím proto k závěru, že se ocitám tváří v tvář specifickému sémiologickému systému, systému rozšířenému, protože je širší než jazyk: zajisté zde existuje označující, ale toto označující je samo tvořeno jistým souhrnem znaků, samo o sobě je primárním sémiologickým systémem (*jmenuji se lev*). Pokud jde o zbytek, formální schéma se rozvíjí tak, jak má: je zde označované (*jsem gramatický příklad*) i celková signifikace, jež není ničím jiným než korelací označujícího a označovaného, neboť pojmenování lva ani gramatický příklad mi nejsou předloženy odděleně.

A nyní druhý příklad: jsem u holiče a podají mi číslo časopisu *Paris-Match*. Na obálce vidím mladého černocho, který je oblečen do francouzské uniformy a se zdviženými očima, jež jsou nepochybně upřeny na trojbarevný prapor, vzdává vojenský pozdrav. Takový je *smysl* obrázku. Ať už jsem však jakkoli naivní, dobře rozumím tomu, co mi naznačuje: že Francie je velká říše, že všichni její synové bez ohledu na barvu pleti věrně slouží pod její vlajkou a že pomlouvačům, ohánějícím se údajným kolonialismem, se nemůže dostat lepší odpovědi než nadšení, s jakým tento černocho slouží svým takzvaným utlačovatelům. I zde se tedy nacházím tváří v tvář zvětšenému sémiologickému systému:

je tu označující, jež je samo již tvořeno předchozím systémem (*voják černé pleti používá francouzský vojenský pozdrav*), je tu označované (v tomto případě záměrně utvořená směs francouzskosti a vojensství) a konečně je zde *přítomnost* označovaného skrze označující.

Než přejdu k analýze jednotlivých členů mytického systému, je záhodno dohodnout se ohledně terminologie. Nyní víme, že označující může být v mýtu nazíráno ze dvou hledisek: jako výsledný člen jazykového systému, nebo jako výchozí člen systému mytického: potřebujeme pro něj tedy dva názvy – na rovině jazyka (tj. jakožto výsledný člen primárního systému) nazvu označující *smyslem* (*jmenuji se lev, černocho používá francouzský vojenský pozdrav*); na rovině mýtu ho označím jako *formu*. U označovaného žádná možná nejednoznačnost neexistuje: ponecháme si pro něj výraz *koncept*. Třetím členem je korelace prvních dvou: v systému jazyka jde o *znak*, avšak toto slovo nelze převzít bez nejednoznačnosti, protože v mýtu (a v tom tkví jeho hlavní specifičnost) je označující již tvořeno jazykovými *znaky*. Třetí člen mýtu tedy nazvu *signifikací*⁶: toto slovo je zde tím vhodnější, že mýtus má vskutku dvojí funkci: označuje a dává na vědomí, vede k pochopení a cosi vnucuje.

FORMA A KONCEPT

Označující mýtu se prezentuje dvojznačně: je zároveň *smyslem* i *formou*, na jedné straně je plné, na druhé prázdné. Označující jakožto *smysl* již postuluje určitou četbu, uchopuji je očima, má smyslovou podobu (narozdíl od označujícího jazykového, které má povahu čistě psychickou), je mu vlastní jistá bohatost: pojmenování lva a černochovo salutování jsou plauzibilními celky, disponujícími dostatečnou racionalitou; *smysl* mýtu jakožto souhrn jazykových znaků má svou vlastní hodnotu, tvoří součást nějakého příběhu, příběhu lva nebo příběhu černocho: v tomto smyslu je zde již vybudována určitá signifika-

ce, která by si mohla velmi dobře vystačit sama o sobě, kdyby se jí mýtus nezmocnil a rázem z ní neučinil prázdnou, parazitní formu. Smysl je již kompletní, postulujeme jisté vědění, jistou minulost, paměť, komparativní řád faktů, idejí, rozhodnutí.

Jakmile se smysl stává formou, odsouvá svou nahodilost; vyprazdňuje se, ochuzuje, příběh se vytrácí, zůstává pouze litera. Máme zde paradoxní permutaci úkonů četby, abnormální regres smyslu k formě, jazykového znaku k mytickému označujícímu. Pokud větu *quia ego nominor leo* uzavřeme do čistě jazykového systému, dotyčný výrok v něm nalezne plnost, bohatost, příběh: jsem zvíře, totiž lev, žiji v tom a tom kraji, vrátil jsem se z lovu, chce se po mně, abych se o kořist rozdělil s jalovicí, krávou a kozou; protože jsem ale nejsilnější, všechny díly si nechám pro sebe, a to z rozličných důvodů, z nichž ten poslední je docela prostě ten, že *se jmenuji lev*. Jakožto forma mýtu však tento výrok z tohoto dlouhého příběhu neobsahuje již takřka nic. Smysl obsahoval složitý hodnotový systém: příběh, určitou geografii, poučení, zoologii, literaturu. Forma mu celou tuto bohatost odňala: jeho nově vzniklá chudost si žádá signifikaci, která by ji zaplnila. Příběh lva je třeba odsunout daleko stranou, aby uvolnil místo pro gramatický příklad, černochovu biografii je třeba uzavřít, chceme-li osvobodit obraz a připravit jej k přijetí označovaného.

Klíčovým bodem toho všeho je ovšem skutečnost, že forma nepotlačuje smysl, pouze jej ochuzuje, oddaluje, nakládá s ním podle potřeby. Máme pocit, že smysl umírá, avšak jedná se o odročenou smrt: smysl ztrácí svou hodnotu, ale uchovává si život, z něž se bude vyživovat forma mýtu. Smysl bude pro formu něčím jako okamžitou rezervou příběhu, určitým bohatstvím, jež si podrobila a které je v jakémsi rychlém prostřídávání možno přivolat či odsouvat: je bez ustání třeba, aby forma mohla znovu zapustit kořeny ve smyslu a vyživovat z něj svou podstatu; a především je třeba, aby se v něm mohla skrýt. Právě tato zajímavá hra na schovávanou mezi smyslem a formou definuje mý-

tus. Forma mýtu není symbolem: salutující černochoch není symbolem francouzského impéria, na to je příliš viditelně přítomen; předkládá se jako bohatý, prožívaný, spontánní, nevinný, *nediskutovatelný* obraz. Tato přítomnost je však současně podřízená, oddálená, podávaná jako průhlednost, uhýbá trochu stranou, spolčuje se s konceptem, který k ní přichází v plné zbroji, totiž s konceptem francouzského imperialismu: stává se přítomností *převzatou*.

Podívejme se nyní na označované: onen příběh, odvíjející se mimo formu, je konceptem, který celou formu pohltí. Koncept je pevně vymezený: je zároveň historický i intencionální; je pohnutkou, díky níž je mýtus vyřknut. Gramatická příkladnost či francouzský imperialismus jsou samotnou hybnou silou mýtu. Koncept znovu ustavuje řetězec příčin a následků, pohnutek a intencí. Narozdíl od formy není koncept nijak abstraktní: je zaplněn jistou situací. Skrze koncept je do mýtu vsazen celý nový příběh: v případě pojmenování lva, předběžně zbaveném své nahodilosti, vyvolá gramatický příklad celou moji existenci: čas, díky němuž jsem se narodil v době, kdy se vyučuje latinská gramatika; dějiny, jež mne složitou hrou sociální segregace odlišují od dětí, které se latinu neučí; pedagogická tradice, na jejímž pozadí je tento příklad vybrán z Ezopa či Phaedra; mé vlastní jazykové zvyklosti, jež vidí v predikační shodě zaznamenáníhodný fakt, který si zaslouží být doložen příkladem. Totéž platí u salutujícího černochocha: jakožto forma je jeho smysl oslabený, izolovaný, ochuzený; jakožto koncept francouzského imperialismu je náhle znovu vpleten do celku světa: do dějin Francie, do jejích koloniálních dobrodružství, do jejích současných nesnází. Do konceptu se po pravdě řečeno nevkládá ani tak skutečnost jako spíš jisté poznání skutečnosti; přechodem od smyslu k formě obraz ztrácí vědění, ovšem jen proto, aby lépe přijal vědění skýtané konceptem. Vědění obsažené v mytickém konceptu je ve skutečnosti vědění zmateným, tvořeným nejasnými, neomezenými asociacemi. Tento otevřený charakter konceptu je třeba patřičně zdůraznit: rozhodně nejde o nějakou abstraktní, očiště-

nou podstatu; jedná se o beztvare, nestálé, mlhavé zhuštění, jehož jednota a soudržnost spočívají především v jeho funkci.

V tomto smyslu lze říci, že základní charakteristikou mytického konceptu je to, že koncept je nějak *přizpůsoben*: gramatický příklad se specificky a výhradně týká určité školní třídy, francouzský imperialismus musí oslovovat tu a tu skupinu čtenářů, a ne jinou: koncept se úzce váže k jisté funkci, definuje se jako jistá tendence. To nám nemůže nepřipomenout označované v jiném sémiologickém systému, v systému freudovském: u Freuda je druhým členem systému latentní smysl (obsah) snu, chybného úkonu či neurózy. Freud si však dobře všímá, že vlastním smyslem chování je právě jeho sekundární smysl, že jde o smysl přizpůsobený složitě, do hloubky zasahující situaci; tento smysl je stejně jako mytický koncept samotnou intencí chování.

Označované může mít vícero označujících: to je zejména případ jazykového nebo psychoanalytického označovaného. Stejně je tomu i v případě mytického konceptu: má k dispozici neomezené množství označujících: mohu najít tisíce latinských vět, které mi zpřítomní predikační shodu, mohu najít nespočet obrázků, které mi naznačí francouzský imperialismus. Znamená to, že z *kvantitativního* hlediska je koncept mnohem chudší než označující a často se pouze re-prezentuje. Postupujeme-li od formy ke konceptu, chudosti a bohatosti se dostává opačných proporcí: kvalitativní chudosti formy, depozitáři oslabeného smyslu, odpovídá bohatost konceptu otevřeného celým dějinám a kvantitativní přebujelosti forem odpovídá malý počet konceptů. Toto opakování konceptu skrze různé formy je pro mytologa mimořádně důležité, protože umožňuje dešifrování mýtu: právě setrvalost určitého chování vynáší na světlo jeho intenci. Tím se potvrzuje, že mezi objemem označovaného a objemem označujícího neexistuje žádný pravidelný vztah: v jazyce je tento vztah proporční a víceméně nepřesahuje slovo nebo přinejmenším konkrétní jednotku. V mýtu se naopak koncept může rozšířit skrze neobyčejně velký rozsah označujícího: celá kniha se napří-

klad stane označujícím jediného konceptu; a naopak velmi malá forma (slovo, gesto, třeba i gesto postranní, pod podmínkou, že si ho někdo všimne) bude moci sloužit jako označující pro koncept překypující nesmírně bohatým příběhem. Přestože tato disproporce mezi označujícím a označovaným v jazyce není obvyklá, uplatňuje se i jinde než v případě mýtu: kupříkladu chybný úkon u Freuda představuje označující, jež je nesmírně malé ve srovnání s vlastním smyslem, který vyzrazuje.

Řekl jsem, že u mytických konceptů neexistuje stálost: mohou se vytvářet, střídat, rozkládat, zcela mizet. Je tomu tak právě proto, že jsou dějinné, že dějiny je mohou velmi snadno potlačit. Tato nestálost nutí mytologa k používání příslušně uzpůsobené terminologie, o které bych se zde chtěl zmínit, neboť se často stává předmětem ironie: jedná se o neologismus. Koncept je konstitutivní prvek mýtu: pokud chci dešifrovat mýty, je třeba, abych byl s to pojmenovat koncepty. Některé z nich mi poskytuje slovník: Dobrota, Laskavost, Zdraví, Lidskost atd. Protože mi je však skýtá právě slovník, tyto pojmy již z definice nejsou dějinné. Co potřebuji nejčastěji, jsou pojmy pomíjivé, spjaté s omezenými nahodilostmi: neologismy tu jsou nevyhnutelné. Čína je jedna věc, způsob, jakým si ji ještě přednedávnm mohl představovat francouzský maloburžo, je věc druhá: pro tuto specifickou směsici zvonečků, rikšů a opiových doupat nenacházím žádné jiné možné slovo než *čínskost* (*la sinité*). Že je to nehezke? Uklidněme se alespoň tím, že uznáme, že pojmový neologismus nikdy není arbitrární: je vytvořen na základě velmi smysluplného proporčního pravidla.⁷

SIGNIFIKACE

Víme již, že třetí člen v sémiologii není ničím jiným než sdružením dvou prvních: jako jediný je vidět plně a dostatečně, jako jediný je skutečně předmětem spotřeby. Nazval jsem ho signifi-

kací. Vidíme, že signifikace je mýtem samým, stejně jako je saussurovský znak slovem (či přesněji konkrétní entitou). Než však uvedu charakteristické rysy signifikace, je nutno popřemýšlet o tom, jak se připravuje, tj. o způsobech korelace mytického konceptu a mytické formy.

Nejdříve je záhodno poznamenat, že první dva členy jsou v mýtu (narozdíl od ostatních sémiologických systémů) dokonce zjevné: jeden není „zakopán“ pod druhým, oba jsou dány *zde* (a nikoli jeden *zde* a druhý *někde jinde*). Jakkoli se to může zdát paradoxní, *mýtus nic neskrývá*: jeho funkcí je deformovat, a ne nechávat zmizet. Není *zde* žádná latentnost konceptu ve vztahu k formě: k vysvětlení mýtu nemáme nikterak zapotřebí nějakého nevědomí. Očividně máme co dělat se dvěma různými typy zjevnosti: přítomnost formy je doslovná, bezprostřední a navíc se jedná o formu rozlehlou. Důvod spočívá – to si je třeba neustále opakovat – v tom, že povaha mytického označujícího je již jazyková: protože toto označující je tvořeno již vytyčeným smyslem, může se předkládat pouze skrze určitou materii (zatímco v jazyce je označující psychické). V případě mluveného mýtu je tato extenze lineární (*neboť se jmenuji lev*), v případě mýtu vizuálního je extenze mnohorozměrná (v centru se nachází černochova uniforma, nad ní tmavá pleť jeho tváře, nalevo vojenský pozdrav atd.). Prvky formy tedy mezi sebou udržují vztahy rozmístění, blízkosti: způsob přítomnosti formy je prostorový. Koncept se naproti tomu předkládá vcelku, je jakousi mlhovinou, více či méně nejasnou kondenzací jistého vědění. Jeho prvky jsou propleteny asociativními vztahy: nepodepírá jej rozlehlost, nýbrž neprůhlednost (přestože tato metafora je možná pořád ještě příliš prostorová): jeho způsob přítomnosti je paměťový.

Vztah, který spojuje koncept mýtu se smyslem, je bytostně vztahem *deformace*. Znovu *zde* nalézáme jistou formální analogii s takovým komplexním sémiologickým systémem, jakým je systém psychoanalytický. Stejně jako u Freuda latentní smysl chování deformuje jeho smysl manifestní, i v mýtu koncept deformu-

je smysl. Tato deformace je přirozeně možná jen proto, že forma mýtu je již konstituována jazykovým smyslem. V jednoduchém systému, jímž je třeba jazyk, nemůže označované vůbec nic deformovat, protože prázdné a arbitrární označující se mi nijak nestaví na odpor. Zde se však věci mají jinak – označující má v jistém smyslu dvě stránky: stránku plnosti, jež je smyslem (příběh lva či černošského vojáka), a stránku prázdnoty, která je formou (*neboť se jmenuji lev; francouzský černošský voják zdravící tříbarevný praporek*). Ze strany konceptu je očividně deformována stránka plnosti, totiž smysl: lev a černochoch jsou zbaveni svého příběhu a proměněni na gesta. Tím, co je deformováno exemplárností v rámci latinské gramatiky, je pojmenování lva v celé své nahodilosti, a tím, co je znejasněno francouzským imperialismem, je rovněž primární řeč, faktický diskurs, který mi vyprávěl o salutujícím černochovi v uniformě. Tato deformace však není zrušením: lev i černochoch tu zůstávají, protože koncept je potřebuje: jsou odstraněni jen z poloviny, odebírá se jim paměť, nikoli existence; jsou *zde* umíněně, mlčenlivě zakořeněni a zároveň jsou upovídání a vytvářejí promluvu, jež je cele k dispozici konceptu. Doslovně vzato koncept deformuje smysl, avšak neruší jej. Tuto kontradikci lze slovně výstižně vyjádřit: koncept smysl odcizuje.

Je nutné si stále znovu připomínat, že mýtus je podvojným systémem, že se v něm vytváří jakási všudypřítomnost: východisko mýtu je tvořeno vyvstáním určitého smyslu. Abych si podržel prostorovou metaforu, jejíž přibližný charakter jsem již zdůraznil, řeknu, že signifikace mýtu je tvořena jakýmsi ustavičným otáčivým pohybem, při němž se střídá smysl označujícího a jeho forma, řeč-předmět a metajazyk, čisté zvýznamňující vědomí a čisté vědomí obrazové; toto střídání je v jistém smyslu shromážděno v konceptu, který je využívá jako nejednoznačné, současně rozumové a imaginární, arbitrární a přirozené označující.

Nechci předem usuzovat na morální implikace takového mechanismu, avšak nevykročím z objektivní analýzy, když pozna-

menám, že všudypřítomnost označujícího v mýtu velmi přesně reprodukuje fyziku *alibi* (víme, že toto slovo je prostorovým termínem): i v rámci alibi existuje plné a prázdné místo, propletené vztahem negativní identity („nejsem tam, kde si myslíte, že jsem; jsem tam, kde si myslíte, že nejsem“). Běžné alibi (například policejní) však má určité ukončení, jeho otáčivost je v jistém okamžiku zastavena skutečností. Mýtus je naproti tomu *hodnotou*, není sankcionován pravdou: nic mu nebrání v tom, aby byl setrvalým alibi: k tomu, aby vždy disponoval nějakým „jinde“, mu stačí, že jeho označující má dvě stránky: smysl je stále zde, aby *prezentoval* formu; forma je stále zde, aby *oddalovala* smysl. Mezi smyslem a formou nikdy nedojde ke kontradikcí, konfliktu, roztržce: nikdy se neocitnou v tomtéž bodě. Je to stejné, jako když sedím v autě a dívám se okénkem na krajinu – podle libosti mohu zaostřovat pohled na krajinu a na okénko: tu zachytím přítomnost okénka a vzdálenost krajiny, tu zase průhlednost skla a hloubku krajiny, ovšem výsledek tohoto střídání bude konstantní: okénko pro mne bude současně přítomné a prázdné, krajina pro mne bude zároveň neskutečná a plná. Právě tak je tomu i u mytického označujícího: forma je v něm prázdná, leč přítomná, smysl je v něm nepřítomný, a přesto plný. Tento rozpor mě může udivovat jen tehdy, pokud toto otáčení formy a smyslu záměrně vyřadím, pokud zaostřím na každý z nich jako na předmět odlišný od toho druhého a pokud na mýtus aplikuji statický postup dešifrování, zkrátka pokud se ocitnu v rozporu s jeho charakteristickou dynamikou: jedním slovem, pokud přejdu ze situace čtenáře mýtu do situace mytologa.

A tato podvojnost označujícího bude také určovat charakteristické rysy signifikace. Nyní již víme, že mýtus je promluva definovaná svou intencí (*jsem gramatický příklad*) daleko spíše než svou doslovností (*jmenuji se lev*), ale že intence je v něm doslovností nicméně jakoby zafixována, pročištěna, zvěčněna, *znepřítomněna*. (*Francouzské impérium? Ale my tu máme přece jen prostý fakt: toho statečného černouška, který salutuje jako skutečný francouzský hoch.*) Tato konstitutiv-

ní nejednoznačnost mytické promluvy bude mít pro signifikaci dva důsledky: signifikace se bude prezentovat zároveň jako upozornění a jako konstatování.

Mýtus má imperativní, interpelativní charakter: vyvstal z určitého dějinného konceptu, vynořil se přímo z nahodilosti (hodina latiny, ohrožené impérium), ovšem vyhledává právě *mne*: je obrácen ke mně, podléhám jeho intencionální síle, vyzývá mne, abych přijal jeho rozpínavou nejednoznačnost. Když se například procházím po španělském Baskicku⁸, mohu při pohledu na domy nepochybně konstatovat architektonickou jednotu, společný styl, který mne nutí rozpoznat baskický dům jako jasně vymezený etnický produkt. Tímto jednotným stylem se ovšem každopádně necítím osobně dotčen, ani takříkajíc napaden: až příliš jasně vidím, že tu byl přede mnou a beze mne; je to složitý produkt, jehož určení se nachází na úrovni velmi rozsáhlých dějin: nedovolává se mne, nenutí mne, abych jej pojmenoval, leda snad tehdy, když mne napadne zařadit jej do širokého kontextu venkovských obydlí. Pokud jsem ovšem v Paříži a na konci ulice Gambetta či Jean-Jaurès uvidím hezoučkový bílý domek s červenými střešními taškami, hnědým dřevěným obložením, asymetrickým sklonem střechy a bohatě vyzdobenou fasádou, mám pocit, že se mi dostává naléhavé a osobní výzvy, abych tento předmět pojmenoval jako baskický domek; a co víc, abych v něm viděl samu podstatu *baskičnosti*. Zde se mi totiž koncept vyjevuje v celé své přizpůsobenosti: vyhledává mne, aby mě přinutil rozpoznat soubor intencí, který jej motivoval, je zde vystaven jako značka určitého individuálního příběhu, jako jistá důvěrnost či výzva k účastenství: jde o skutečnou výzvu, již mi vlastníci domku adresují. A aby byla tato výzva naléhavější, propůjčila se ke všem možným ochuzením: vše, co ospravedlňovalo baskický dům na rovině technologie – stodola, vnější schodiště, holubník atd., to všechno jde stranou: je zde již pouze stručná, neoddiskutovatelná značka. A přizpůsobení je tak otevřené, že mám pocit, že tento domek byl stvořen na místě a *přímo pro mne* jako nějaký magic-

ký předmět, jenž se vynořil v mé přítomnosti bez jakékoli stopy dějin, které mu daly vzniknout.

Tato interpelativní promluva je totiž zároveň promluvou strnulou: v okamžiku, kdy ke mně dospěje, zarazí se, otočí se kolem sebe samé a *znovu nabývá* obecnosti: znehybňuje se, vybledává, stává se nevinou. Přizpůsobenost konceptu je náhle oddálena doslovností smyslu. Máme zde jakési *zadržení* ve fyzickém i právním slova smyslu: francouzský imperialismus odsuzuje salutujícího černocho k tomu, aby byl pouze instrumentálním označujícím, černoch mne oslovuje jménem francouzského imperialismu; v téže chvíli však černochoův pozdrav tuhne, je jako by napuštěn průhledným lakem, fixuje se do věčného odůvodnění určeného k tomu, aby *dodávalo opodstatnění* francouzskému imperialismu. Na povrchu řeči se něco přestává hýbat: užití signifikace je zde schoulené za faktem a dodává mu ráz upozorňování; fakt ovšem současně paralyzuje intenci, dává jí jakousi tísnivou nehybnost: aby ji učinil nevinou, zmrazuje ji. Je to proto, že mýtus je promluva *ukradená a navracená*. Ovšem promluva, která je vrácena, není tak úplně stejná jako ta, jež byla zcizena: při vrácení nebyla umístěna na úplně stejné místo. Tato hbitá a drobná krádež, tento prchavý okamžik zfalšování vytváří onen aspekt strnulosti, jenž je mytické promluvě vlastní.

Zbývá nám ještě prozkoumat poslední prvek signifikace: její motivovanost. Víme, že v jazyce je znak arbitrární: není zde nic „přirozeného“, co by nutilo akustický obraz *strom* k tomu, aby označoval koncept *stromu*: znak je tu nemotivovaný. Tato arbitrárnost má nicméně určité hranice, které tkví v asociativních vazbách slova: jazyk může vyprodukovat fragment znaku na základě analogie s jinými znaky (ve francouzštině říkáme například *aimable*, a nikoli *amable*, na základě analogie s *aime*). Mytická signifikace nikdy není zcela arbitrární, vždy je částečně motivovaná, nevyhnutelně obsahuje aspekt analogie. Má-li se exemplárnost v rámci latinské gramatiky setkat s pojmenováním lva, je třeba určité analogie, jež je tvořena predikační shodou; aby se

francouzský imperialismus zmocnil salutujícího černocho, je zapotřebí totožnosti mezi černochovým pozdravem a pozdravem francouzského vojáka. Motivovanost je nutná pro samotnou podvojnost mýtu, hra mýtu probíhá na základě analogie smyslu a formy: bez motivované formy není mýtu⁹. Abychom pochopili sílu motivace mýtu, stačí se trochu zamyslet nad jedním vyhozeným případem: mám před sebou soubor předmětů, jenž je tak neuspořádaný, že u něj nemohu odhalit žádný *smysl*; zdálo by se, že forma zbavená předem stanoveného smyslu nemůže nikde zakořenit svou analogii a že mýtus tu není možný. Co však forma může vždy předkládat ke čtení, je tato neuspořádanost sama: může dodat signifikaci absurdnu, učinit z absurdna mýtus. Právě k tomu dochází, když kupříkladu zdravý rozum mytizuje surrealismus: mýtu není na obtíž dokonce ani absence motivovanosti, neboť tato absence sama bude dostatečně objektivována, aby se stala čitelnou: absence motivovanosti se nakonec stane sekundární motivovaností a dojde k ustavení mýtu.

Motivovanost je nevyhnutelná. Přesto však platí, že je také velmi fragmentární. Především není „přirozená“: analogie jsou formě poskytovány ze strany dějin. A kromě toho je analogie mezi smyslem a konceptem vždy pouze částečná: forma odsouvá mnoho analogií stranou a ponechává si z nich jen některé: zachovává nerovnoměrnou střechu, trámy, jaké mívají baskické domky, ale odsouvá schodiště, stodolu, patinu atd. Je dokonce nutné jít ještě dál: *celkovým* obrazem by byl mýtus vyloučen anebo přinejmenším přinucen uchopit v tomto obraze jen jeho celkovost: tento posledně jmenovaný případ je případem špatné malby, skrz naskrz vystavěné na mýtu „zaplněnosti“ a „ukončenosti“ (je to opačný, leč symetrický případ, než jakým je mýtus absurdna: u absurdna forma mytizuje „absenci“, zde mytizuje přílišnou plnost). Obecně vzato však mýtus raději pracuje s pomocí chudých, nekompletních obrazů, v nichž je smysl již náležitě „přitesán“ a uzpůsoben signifikaci: karikatur, pastišů, symbolů atd. A konečně motivovanost je vybírána mezi jinými

možnostmi: francouzskému imperialismu mohu připsat řadu jiných označujících, než je černochoův vojenský pozdrav: francouzský generál vyznamenává jednorukého Senegalce, milosrdná sestra podává bylinkový čaj Arabovi upoutanému na lůžko, bílý učitel vyučuje pozorné černoušky; noviny nám den co den dokazují, že zásoba mytických označujících je nevyčerpatelná.

Existuje ostatně jedno srovnání, které mytickou signifikaci náležitě vystihne: tato signifikace není o nic více a o nic méně arbitrární než ideogram. Mýtus je čistý ideografický systém, v němž jsou formy dosud motivovány konceptem, který reprezentují, přičemž ovšem ani zdaleka nepokrývají jeho reprezentativní celkovost. A stejně tak jako ideogram v průběhu dějin postupně opouští koncept, aby se sdružil se zvukem, čímž stále více pozbyval motivovanosti, i opotřebování mýtu se rozpozná podle arbitrárnosti jeho signifikace: v lékařově límečku je celý Molière.

ČETBA A DEŠIFROVÁNÍ MÝTU

Jakým způsobem je mýtus přijímán? Zde je třeba opět se vrátit k podvojnosti jeho označujícího, které je zároveň smyslem a formou. Podle toho, zda zaostřím na jedno, na druhé či na obě současně, vzniknou tři různé typy četby.¹⁰

1) Pokud se soustředím na prázdné označující, nechávám koncept, aby bez dvojznačnosti zaplnil formu mýtu, a ocitnu se před jednoduchým systémem, v němž signifikace opět začíná být doslovná: salutující černochoch je *příkladem* francouzského imperialismu, je jeho *symbolem*. Tento způsob zaostření je vlastní například tomu, kdo mýtus vytváří, redaktorovi z novin, který vychází z konceptu a hledá pro něj nějakou formu.¹¹

2) Pokud se soustředím na plné označující, v němž jasně odlišuji smysl od formy, a vyjdu z deformace, kterou forma podro-

buje smysl, dekomponuji signifikaci mýtu a přijímám jej jako podvod: ze salutujícího černochocha se stává *alibi* francouzského imperialismu. Tento typ zaostření je vlastní mytologovi: mytolog dešifruje mýtus, nahlíží v něm jistou deformaci.

3) A konečně pokud se soustředím na označující mýtu jakožto nerozlučné spojení smyslu a formy, přijímám nejednoznačnou signifikaci: odpovídám na konstitutivní mechanismus mýtu, na jeho vlastní dynamiku, a stávám se jeho čtenářem: salutující černochoch již není ani příkladem, ani symbolem, a už vůbec ne *alibi*: je samotnou *přítomností* francouzského imperialismu.

První dva způsoby zaostření mají statickou, analytickou povahu; ničí mýtus buď tím, že zviditelňují jeho intenci, anebo tím, že ji demaskují: první je cynický, druhý demystifikační. Třetí způsob zaostření je dynamický, konzumuje mýtus v souladu se samotnými účely jeho struktury: čtenář prožívá mýtus jako pravdivý a současně neskutečný příběh.

Chceme-li přivést mytické schéma zpět k obecným dějinám, vysvětlit, jak odpovídá zájmu určitého společenství, zkrátka přejít od sémiologie k ideologii, musíme se pochopitelně postavit na rovinu třetího typu zaostření: je to sám čtenář mýtů, který musí odhalit jejich hlavní funkci. Jakým způsobem přijímá mýtus *v současné době*? Pokud ho přijímá nevinně, proč by se mu měl vůbec předkládat? A pokud je jeho četba reflektovaná, jako je tomu u mytologa, k čemu je *alibi*, které je mu prezentováno? Jestliže čtenář mýtu nevidí v salutujícím černochovi francouzský imperialismus, bylo zbytečné ho tím zatěžovat; a pokud jej vidí, potom mýtus není ničím jiným než loajálně vyslovenou politickou propozicí. Jedním slovem, buď je intence mýtu příliš temná, než aby byla účinná, nebo je příliš jasná, než aby jí někdo uvěřil. Kam se v obou případech poděla nejednoznačnost?

Jedná se však jen o falešnou alternativu. Mýtus nic neskrývá a nic neukazuje: mýtus deformuje; mýtus není lží ani přiznáním: je inflexí. Postavíme-li jej před alternativu, o které jsem před oka-

mžikem mluvil, najde si třetí východisko. Pokud podlehe prvnímu či druhému způsobu zaostření, hrozí mu, že zmizí, a proto se jím vyhne určitým kompromisem, ba co víc, sám je tímto kompromisem: protože jeho starostí je, aby jistý intencionální koncept „prošel“, setkává se v řeči pouze se zradou, poněvadž řeč může koncept pouze vymazat, pokud jej skrývá, anebo jej demaskovat, pokud jej vyřkne. Vypracování *sekundárního* sémiologického systému umožní mýtu, aby tomuto dilematu unikl: mýtus, dohnáný k tomu, aby koncept buď odhalil, nebo zlikvidoval, jej bude *naturalizovat*.

Ocitáme se u samotného principu mýtu: mýtus přeměňuje dějiny na přirozenost. Nyní chápeme, proč může intence a přizpůsobení konceptu zůstat z *hlediska konzumenta mýtů* zjevné, aniž by se nicméně jevílo jako předpojaté: důvod, kvůli němuž je mytická promluva proslovena, je naprosto explicitní, avšak okamžitě je zafixován do jakési přirozenosti; není čten jako pohnutka, nýbrž jako příčina. Čtu-li salutujícího černocha jako prostý symbol imperialismu, musím se zřeknout reality obrazu; tento obraz v mých očích ztratí vážnost a stane se nástrojem. Pokud naopak dešifruji černochův pozdrav jako alibi kolonialismu, zničím mýtus s ještě větší jistotou – zhrouť se pod očividností pohnutky. Čtenář mýtu však má zcela jiné východisko: vše probíhá tak, jako by obraz *přirozeně* vyvolával koncept, jako by označující *zakládalo* označované: mýtus existuje právě od toho okamžiku, kdy se francouzský imperialismus dostane do stavu přirozenosti: mýtus je *excesivně* odůvodněná promluva.

Zde je další příklad, díky kterému jasně pochopíme, jak čtenář mýtu dospívá k racionalizaci označovaného skrze označující. Máme červenec a ve *France-Soir* čtu velký titulek: CENA: PRVNÍ POKLES. ZELENINA: DOŠLO KE ZLEVNĚNÍ. Načrtněme si rychle sémiologické schéma: příkladem je věta, primární systém je čistě jazykový. Označující sekundárního systému je tu tvořeno jistým počtem akcidentů lexikálních (slova: *první, došlo, zlevnění*) nebo akcidentů typografických: obrovské

palcové titulky na místě, kde se čtenáři obvykle dostává nejvýznamnějších zpráv ze světa. Označovaným či konceptem je to, co je třeba pojmenovat barbarským, leč nevyhnutelným neologismem: *vládnost* (*gouvernementalité*), vláda pojímaná denním tiskem jako sama podstata účinné působnosti. Signifikace mýtu z toho plyne jasně: ovoce a zelenina se zlevňují, *protože* o tom vláda rozhodla. Došlo ovšem k tomu – a celkem vzato je to dosti vzácný případ – že noviny samy buď ze sebejistoty, nebo z upřímnosti tento sotva vybudovaný mýtus o dva řádky níže rozbily, neboť dodávají (třebaže, pravda, malými písmeny): „Zlevnění je usnadněno návratem k sezonnímu přebytku.“ Tento příklad je poučný ze dvou důvodů. Jednak je na něm jasně vidět impozantní charakter mýtu: od mýtu se čeká bezprostřední účinek – nesejde příliš na tom, že je poté rozbit, jeho působnost je pokládána za silnější než racionální vysvětlení, která jej mohou o něco později vyvrátit. To znamená, že četba mýtu se vyčerpává jedním okamžikem. Narychlo přelétnu očima *France-Soir*, který drží můj soused: vydobudu z něj pouze jakýsi *smysl*, ovšem z tohoto smyslu vyčtu opravdovou signifikaci: stanu se *příjemcem* skutečnosti, že francouzská vláda působí na zlevnění ovoce a zeleniny. Toť vše; to stačí. Důkladnější četba mýtu nijak nezvětší jeho dosah ani jeho neúčinnost: mýtus je současně nezdokonalitelný a neoddiskutovatelný: čas ani vědění k němu nic nepřidají a nic mu neuberou. A kromě toho je zde exemplárně předvedena naturalizace konceptu, kterou jsem uvedl jako klíčovou funkci mýtu: v primárním (výlučně jazykovém) systému jako by se doslovně vzato jednalo o přirozenou kauzalitu: klesá cena ovoce a zeleniny, protože je jejich sezona. V sekundárním (mytickém) systému máme kauzalitu umělou, falešnou, která ovšem jakýmsi způsobem vklouzává pod střechu přirozenosti. Z tohoto důvodu je mýtus prožíván jako nevinná promluva: ne proto, že jeho intence jsou skryté (kdyby byly skryté, nemohly by být účinné), nýbrž proto, že jsou naturalizované.

To, co čtenáři umožňuje nevinnou konzumaci mýtu, je ve skutečnosti fakt, že v něm nevidí systém sémiologický, ale induktivní: vidí jakýsi kauzální proces tam, kde je pouze ekvivalence: vztahy mezi označujícím a označovaným jsou v jeho očích přirozené. Tuto záměnu můžeme vyjádřit i jinak: každý sémiologický systém je systémem hodnot, avšak konzument mýtu pokládá signifikaci za systém faktů: mýtus je čten jako faktický systém, ačkoli je pouze systémem sémiologickým.

MÝTUS JAKO UKRADENÁ ŘEČ

Jaká je charakteristická vlastnost mýtu? Přeměňovat smysl na formu. Jinak řečeno, mýtus je vždy krádeží řeči. Salutujícího černocho, hnědobílý domek či sezonní zlevnění ovoce nekradu proto, abych z nich učinil příklady nebo symboly, ale proto, abych skrze ně naturalizoval francouzské impérium, svou zálibu v baskických rekvizitách, vládu. Je každá primární řeč nevyhnutelně kořistí mýtu? Neexistuje žádný smysl, který by dokázal vzdorovat onomu uvěznění, jímž jej forma ohrožuje? Ve skutečnosti se před mýtem nemůže nic skrýt, mýtus může rozvinout své sekundární schéma na základě jakéhokoli smyslu a – jak jsme viděli – také na základě samotné jeho nepřítomnosti. Všechny řeči však nekladou odpor tímž způsobem.

Jazyk, tedy řeč, kterou mýtus kradе nejčastěji, se vzpírá jen slabě. Sám o sobě obsahuje jisté mytické dispozice, nástin znakového aparátu, jehož účelem je vyjevovat intenci, kvůli níž je jej používáno; mohli bychom to nazvat *expresivitou* jazyka: rozkazovací způsob nebo konjunktiv jsou například formou specifického označovaného, odlišného od smyslu: označovaným je zde má vůle nebo mé přání. Proto někteří lingvisté definovali kupříkladu indikativ ve vztahu ke konjunktivu nebo imperativu jako nulový stav či nulový stupeň. Avšak v plně ustaveném mýtu se smysl nikdy nenachází na nulovém stupni, a proto může být deformován a na-

turalizován konceptem. Je třeba si znovu připomenout, že nepřítomnost smyslu vůbec nepředstavuje nějaký nulový stupeň: právě z tohoto důvodu se jí mýtus může velmi snadno zmocnit a dodat jí například signifikaci absurda, surrealismu atd. Mýtu by v zásadě mohl odolávat pouze nulový stupeň.

Jazyk se propůjčuje mýtu jiným způsobem: jen velmi vzácně předkládá od samého počátku plný, nedeformovatelný smysl. Příčina tkví v abstraktnosti jeho konceptu: koncept *stromu* je vágní, podléhá četným nahodilostem. Jazyk nepochybně disponuje složitým přizpůsobovacím aparátem (*tento strom, strom, který atd.*). V okolí konečného smyslu však vždy zbývá jistá virtuální neprůhlednost, v níž se to hemží jinými možnými smysly: smysl může být téměř neustavičně *interpretován*. Dalo by se říci, že smysl, který jazyk mýtu předkládá, je smyslem porézním. Mýtus do něj může snadno vklouznout a nabobtnávat v něm: jde o kolonizační krádež (příklad: došlo ke *zlevnění* [*la baisse*]). Ale k jakému zlevnění? Díky sezoně, nebo díky vládě? Signifikace zde parazituje na členu [*la*], třebaže je to člen určitý.)

Když je smysl příliš plný na to, aby se jej mýtus mohl zmocnit, potom jej obrátí a uchvátí jako celek. To se stává u řeči matematiky. Tato řeč je sama o sobě nedeformovatelná, všemi možnými opatřeními se obrnila proti *interpretaci*: nemůže se do ní vkrást žádná parazitní signifikace. Právě proto ji mýtus zaplaví jako celek; vezme určitý matematický vzorec ($E = mc^2$) a učiní z jeho nezměnitelného smyslu čisté označující matematickosti. Vidíme, že mýtus zde kradе právě odpor a čistotu. Mýtus může postihnout a nakazit všechno, dokonce i sám pohyb, jenž se mu zpěčuje, a to tak, že čím více řeč-předmět zpočátku odolává, tím je jeho konečná zaprodanost výraznější: to, co se bezvýhradně vzpírá, zde nakonec také bezvýhradně podléhá: Einstein na jedné straně, *Paris-Match* na straně druhé. Tento konflikt lze zobrazit časově: matematická řeč je řečí završenou, jež z této smrti, ke které přivolila, čerpá svou dokonalost; mýtus je naopak řečí, jež zemřít nechce: z různých smyslů, jimiž se vyživuje, čerpá živiny

k úskočnému, degradovanému přežívání, vyvolává v nich jakési umělejší odročování, v němž se bez obtíží usazuje, činí z nich mluvící mrtvoly.

A zde je další typ řeči, který odolává mýtu, jak jen může: naše básnická řeč. Současná poezie¹² je *regresivním sémiologickým systémem*. Zatímco mýtus míří k *ultra-signifikaci*, k amplifikaci primárního systému, poezie se naopak pokouší nalézt *infra-signifikaci*, předsémiologický stav řeči; snaží se zkrátka zpětně přeměnit znak na smysl: jejím ideálem – k němuž lze pouze směřovat – by bylo dosáhnout nikoli smyslu slov, ale smyslu věcí samých.¹³ Proto poezie znejasňuje jazyk, co nejvíce vyhrocuje abstraktnost konceptu i arbitrárnost znaku a rozvolňuje vazbu označujícího a označovaného až k samým hranicím možností. Co nejdůsledněji se zde využívá „kolísavé“ struktury konceptu: v naději, že konečně dosáhne jakési transcendentní vlastnosti věci, jejího přírodního (a ne lidského) smyslu, se básnický znak narozdíl od prózy snaží zpřítomnit veškerý potenciál označovaného. Odtud esencialistické ambice poezie, přesvědčení, že pouze ona uchopuje *věc samu*, a to právě v té míře, v jaké chce být určitou antiřečí. Básníci jsou ze všech uživatelů promluvy celkem vzato nejméně formalističtí, protože jen oni se domnívají, že smysl slov není než formou, se kterou se realisté, jimiž sami jsou, nemohou spokojit. Proto se naše moderní poezie vždy stvrzuje jako vražda řeči, jako jakási smyslová, prostorová analogie ticha. Poezie stojí na pozici, která je protikladem mýtu: mýtus je sémiologický systém, který chce sama sebe překročit k systému faktickému; poezie je sémiologický systém, který se chce stáhnout do systému esenciálního.

Stejně jako u řeči matematické se ovšem i zde sama rezistence poezie stává ideální kořistí pro mýtus: zdánlivá neuspořádanost znaků – básnické vyjádření esenciálního řádu – je podchycena mýtem a přeměněna na prázdné označující, jež bude sloužit k *označování* poezie. To vysvětluje *nepravděpodobný* charakter moderní poezie, která zuřivě odmítá mýtus, avšak se spoutanýma

rukama i nohama se mu vydává všanc. *Pravidelnost* klasické poezie naopak vytvářela mýtus dobrovolný, jehož do očí bijící arbitrárnost tvořila jistou dokonalost, neboť rovnováha sémiologického systému spočívá v arbitrárnosti jeho znaků.

Dobrovolné přitakání mýtu může ostatně definovat celou tradiční literaturu: z normativního hlediska je tato literatura mytickým systémem se vším všudy: máme zde smysl, totiž smysl diskursu; máme zde označující, kterým je tento diskurs jakožto forma či psaní; máme zde označované, kterým je koncept literatury; a máme zde signifikaci, jíž je literární diskurs. Tímto problémem jsem se zabíral v *Nulovém stupni rukopisu*, který nebyl konec konců ničím jiným než mytologií literární řeči. Rukopis či psaní jsem definoval jako označující literárního mýtu, tj. jako formu, jež je již naplněna smyslem a jež přejímá novou signifikaci od konceptu literatury.¹⁴ Tvrdil jsem, že dějiny – jež modifikují spisovatelovo vědomí – před zhruba sto lety vyvolaly morální krizi literární řeči: rukopis se odhalil jako označující a literatura jako signifikace: spisovatel odmítl falešnou přirozenost tradiční literární řeči a střemhlav se vrhl k určité protipřirozenosti řeči. Subverze rukopisu byla radikálním aktem, kterým se jistý počet spisovatelů pokusil popřít literaturu jako mytický systém. Každá z těchto revolt byla vraždou literatury jakožto signifikace: všechny postulovaly redukci literárního diskursu na jednoduchý sémiologický systém, anebo dokonce – v případě poezie – na systém předsémiologický: je to nezměrný úkol vyžadující radikální způsoby chování: je známo, že některé vedly až k docela prosté rezignaci na diskurs, ke skutečnému či transponovanému mlčení, ukazujícím se jako jediná možná zbraň proti té nejvýznačnější stránce moci mýtu: jeho rekurenci.

Zdá se tedy nesmírně obtížné omezovat mýtus zvnitřku, neboť týž pohyb, jímž se snažíme od mýtu osvobodit, se sám stává jeho kořistí: mýtus může v poslední instanci vždy označovat odpor, který mu je stavěn do cesty. Nejlepší zbraní proti mýtu je možná po pravdě řečeno to, že jej budeme sami mytizovat, že

budeme produkovat *artifciální mýtus*: a tento rekonstituovaný mýtus bude opravdovou mytologií. Vzhledem k tomu, že mýtus je zlodějem řeči, proč neukrást mýtus sám? K tomu postačí učinit z něj výchozí bod třetího sémiologického řetězce, klást jeho signifikaci jako první člen nějakého druhého mýtu. Literatura skýtá několik velkých příkladů těchto artifciálních mytologií. Jako jeden z nich tu uvedu Flaubertova *Bouvarda a Pécucheta*. Jde v něm o cosi, co bychom mohli nazvat experimentálním mýtem, mýtem druhého stupně. Bouvard a jeho přítel Pécuchet reprezentují jistou buržoazii (jež se ostatně ocitá v rozporu s jinými vrstvami buržoazie): jejich výroky samy o sobě již tvoří mytickou promluvu. Jazyk těchto výroků má zajisté určitý smysl, ovšem tento smysl je prázdnou formou konceptuálního označujícího, který je zde jakousi technologickou nenasytností: setkání smyslu a konceptu tvoří v tomto primárním mytickém systému signifikaci, jíž je Bouvardova a Pécuchetova rétorika. A právě tady (pro potřeby analýzy provádím dekompozici) zasahuje Flaubert: na tento primární mytický systém, který je již sekundárním sémiologickým systémem, navrší třetí řetězec, jehož prvním článkem bude signifikace, tj. výsledný člen prvního mýtu: Bouvardova a Pécuchetova rétorika se stane formou nového systému; koncept zde bude produkován Flaubertem samotným, Flaubertovým pohledem na mýtus, který si zbudovali Bouvard a Pécuchet: bude jím konstitutivní chvilkovost jejich zálib, jejich neukojitelnost, panické skákání mezi jednotlivými studijními obory, zkrátka to, co bych byl v pokušení pojmenovat (cítím však, jak se na obzoru stahují mračna) jako bouvard-a-pécuchetovitost. Pokud jde o výslednou signifikaci, je jí dílo, tedy to, čím je pro nás *Bouvard a Pécuchet*. Moc sekundárního mýtu spočívá v tom, že zakládá primární mýtus v podobě nahlížené naivity. Flaubert se pustil do opravdového archeologického restaurování mytické promluvy: je to Viollet-le-Duc jisté buržoazní ideologie. Byl však méně naivní než Viollet-le-Duc a okrášlil svou rekonstituci suplementárními ornamenty, které ji demystifikují; tyto ornamenty

(jež tvoří formu sekundárního mýtu) mají povahu konjunktivu: setkáváme se zde se sémiologickou ekvivalencí mezi konjunktivní restitucí Bouvardových a Pécuchetových výroků a nestálostí jejich zálib.¹⁵

Flaubertovým velkým přínosem (a přínosem všech artifciálních mytologií: jejich pozoruhodné příklady najdeme třeba v Sartrově díle) je, že předložil otevřeně sémiologické řešení problému realismu. Tato zásluha je zajisté nedokonalá, neboť na Flaubertově ideologii, pro niž buržoazie nebyl ničím jiným než estetickou ohyzdností, nebylo nic realistického. Přinejmenším se však vyhnul hlavnímu hříchu literatury, který spočívá ve směřování ideologické a sémiologické reality. Literární realismus jakožto ideologie vůbec nezávisí na jazyku, jímž spisovatel mluví. Jazyk je forma a nemůže být realistický nebo nerealistický. Může být maximálně mytický či ne-mytický, anebo proti-mytický – jako je tomu v *Bouvardovi a Pécuchetovi*. Mezi realismem a mýtem ovšem pohříchu neexistuje žádná antipatie. Víme, jak často je naše „realistická“ literatura mytická (byť třeba jen jako neotesaný mýtus realismu) a jak často má „nerealistická“ literatura alespoň tu zásluhu, že je mytická v malé míře. Bylo by očividně moudré definovat spisovatelův realismus jako problém povýtce ideologický. Ne snad že by neexistovala jistá odpovědnost formy vůči skutečnosti, to jistě ne. Tuto odpovědnost však lze poměřovat pouze sémiologickými termíny. Formu lze posuzovat (protože implikuje proces) jen jakožto signifikaci, nikoli jako expresi. Spisovatelova řeč nemá na starost reprezentovat skutečnost, nýbrž *značit* ji. Kritika by vzhledem k tomu měla být nucena používat dvou důsledně odlišených metod: se spisovatelovým realismem je třeba zacházet buď jako s ideologickou substancí (například marxistická témata v Brechtově díle), nebo jako se sémiologickou hodnotou (předměty, herec, hudba, barvy v brechtovské dramaturgii). Ideální by samozřejmě bylo tyto dva typy kritiky – ideologii a její metody, sémiologii a její metody – spojovat; soustavnou chybou je, že jsou směšovány.

BURŽOAZIE JAKO ANONYMNÍ SPOLEČNOST¹⁶

Mýtus podléhá dějinám ve dvou ohledech: svou formou, jež je motivovaná pouze relativně, a svým konceptem, který je od přirozenosti dějinný. Lze si tedy představit diachronní zkoumání mýtů, probíhající buď tak, že je podrobíme retrospektivě (což by potom znamenalo založit historickou mytologii), nebo tak, že budeme sledovat jisté dřívější mýty až k jejich dnešní podobě (což by znamenalo dělat prospektivní historii). Jestliže se zde omezují na synchronní nástin současných mýtů, má to objektivní důvod: naše společnost představuje výsadní pole mytických signifikací. Nyní je třeba říci proč.

Navzdory všem událostem, kompromisům, ústupkům a politickým dobrodružstvím, navzdory všem technickým, ekonomickým, nebo dokonce sociálním změnám, které nám dějiny přináší, je naše společnost pořád ještě společností buržoazní. Je mi jasné, že ve Francii se od roku 1789 u moci prostrídalo několik typů buržoazie; její hlubinný status, status určitého režimu vlastnictví, určitého řádu, určité ideologie však přetrvává. Jde-li ovšem o pojmenování tohoto režimu, vzniká pozoruhodný jev: jakožto ekonomický fakt se buržoazie *pojmenovává* bez nesnází: kapitalismus hlásá sama sebe.¹⁷ Jakožto politický fakt ji lze rozpoznat jen těžko: ve sněmovně nejsou žádné „buržoazní“ strany. A jako ideologický fakt se zcela vytrácí: buržoazie vymazala své jméno tím, že přešla od skutečnosti k její reprezentaci, od *homo economicus* k *homo mentalis*: uspořádává si fakta, ale nesladuje se s hodnotami, podrobuje svůj status úkonu opravdové *ex-nominace*; buržoazie se definuje jako *společenská třída, která nechce být jmenována*. „Buržo“, „maloburžo“, „kapitalismus“¹⁸, „proletariát“¹⁹ – to všechno jsou místa jakéhosi ustavičného krvácení: smysl odtéká mimo ně, až se nakonec jejich jména stanou zbytečnými.

Tento fenomén *ex-nominace* je důležitý a je třeba prozkoumat jej trochu podrobněji. K vykrvácení slova „buržo“ dochází z politického hlediska skrze ideu *národa*. Ve své době šlo o ideu

pokrokovou, jež sloužila k potírání aristokracie; buržoazie se v současné době rozpouští v národě, ovšem s tím, že z něj vylučuje prvky, které prohlašuje za alogenní (komunisté). Tento cílený synkretismus buržoazii umožňuje získat spolehlivou záruku v podobě početných dočasných spojenců, jimiž jsou všechny střední třídy, tj. třídy „beztvaré“. Ani dlouhé používání nemohlo slovo *národ* depolitizovat v jeho jádru; politický substrát je stále zde, velmi blízko, a za té či oné okolnosti se náhle projeví: ve sněmovně existují „národní“ strany a nominální synkretismus tu vystavuje na odiv to, co měl v úmyslu skrývat: bytostnou různorodost. Vidíme, že již samotný politický slovník buržoazie postuluje existenci jistého univerzálního: politika je v rámci tohoto slovníku již určitou reprezentací, fragmentem ideologie.

Ať je univerzalistické úsilí jejího slovníku jakékoli, buržoazie politicky vzato nakonec narazí na rezistentní jádro, kterým je již z definice revoluční strana. Tato strana však může vytvářet pouze určitou politickou bohatost: v buržoazní společnosti neexistuje ani proletářská kultura, ani proletářská morálka, není zde žádné proletářské umění: vše, co není buržoazní, je z ideologického hlediska nuceno od buržoazie *přejímat*. Buržoazní ideologie tedy může všechno zaplnit a bez nebezpečí přijít o svoje jméno: nikdo jí zde toto jméno nenavrátí; bez odporu může zahrnout buržoazní divadlo, umění i člověka pod jejich věčné analogie; stručně řečeno, když již existuje jen jedna jediná lidská přirozenost, může buržoazie bez jakéhokoli dopadu uskutečnit svou vlastní *ex-nominaci*: vymazání slova „buržoazní“ je zde absolutní.

Jistě, dochází ke vzpourám proti buržoazní ideologii. Obecně je označujeme jako avantgardu. Tyto revolty však jsou sociálně omezené a lze si je přivlastnit. Je tomu tak především proto, že vycházejí ze zlomku buržoazie samé, z menšinové skupiny umělců a intelektuálů, kterým nenaslouchá nikdo jiný než právě ta třída, již zpochybňují, a kteří jsou závislí na jejích penězích, chtějí-li se vyjádřit. A kromě toho se tyto revolty vždy inspirují

velmi silným rozlišením mezi buržoazií etickou a buržoazií politickou: avantgarda zpochybňuje buržoazii v umění a v morálce, stejně jako za zlatých časů romantismu zpochybňuje šosáctví, filištinství; o politickém zpochybňování však nemůže být ani řeči.²⁰ Avantgarda odmítá řeč buržoazie, nikoli její status. To neznamena, že by s tímto statusem nevyhnutelně souhlasila, ale uzávorkovává jej: ať je její provokování jakkoli divoké, nakonec přijímá opuštěného, a nikoli odcizeného člověka; a opuštěný člověk, toť stále ještě *Homo Aeternus*.²¹

Tato anonymita buržoazie se ještě prohlubuje, pokud přejdeme od buržoazní kultury ve vlastním slova smyslu k jejím rozšířeným, vulgarizovaným, užitným podobám, k tomu, co by bylo možno nazvat veřejnou filozofií, filozofií vyživující každodenní morálku, veřejné ceremonie, profánní rituály, zkrátka nepsané normy vztahového života v buržoazní společnosti. Je iluzorní redukovat dominantní kulturu na její invenční jádro: existuje rovněž čistě spotřební buržoazní kultura. Celá Francie se koupe v této anonymní ideologii: náš tisk, film, divadlo, literatura pro širokou veřejnost, ceremonie, justice, diplomacie, naše konverzace o počasí, zločin, který odsuzujeme, sňatek, který nás dojíká, kuchyně, o které sníme, oblečení, které máme na sobě, to vše je v našem každodenním životě poplatné představě o vztazích člověka a světa, *již si buržoazie vytváří a již nám vnucuje*. Tyto „normalizované“ formy nepřitahují mnoho pozornosti, a to zcela úměrně svému rozsahu, ve kterém se může jejich původ snadno ztratit: využívají svého prostředního postavení: nejsou ani přímo politické, ani přímo ideologické a poklidně přežívají mezi činnostmi aktivistů a svárlostí intelektuálů; protože aktivisté i intelektuálové je víceméně nechávají být, připojují se tyto formy k bezbřehé mase nerozlišenosti, ne-významovosti, zkrátka přirozenosti. Buržoazie ovšem prodchla Francii především svou etikou: buržoazní normy, praktikované v celonárodním měřítku, jsou vnímány jako evidentní zákony přirozeného řádu: čím více buržoazní třída šíří své představy, tím více se tyto představy na-

turalizují. Buržoazní výtvar se vstřebává do nerozlišeného univerza, jehož jediným obyvatelem je *Homo Aeternus*, tj. ani proletář, ani buržoa.

Buržoazní ideologie tedy může nejspolehlivěji ztratit svoje jméno tím, že pronikne do středních tříd. Maloburžoazní normy jsou pozůstatky buržoazní kultury, jsou to degradované, okleštěné, komercializované, lehce archaické či – dalo by se říci – lehce zastaralé buržoazní pravdy. Politické spojení buržoazie a maloburžoazie již déle než jedno století rozhoduje o dějinách Francie: bylo porušeno zřídka a pokaždé jen nakrátko (1848, 1871, 1936). S postupem času se toto spojení prohlubuje a poznenáhlu se z něj stává symbióza; může dojít k dočasným procitnutím, ale nikdy již nedochází ke zpochybnění společné ideologie: všechny „národní“ představy pokrývá totéž „přirozené“ zbarvení: okázalý buržoazní sňatek, vzešlý z určitého třídního rituálu (prezentace a spotřeba bohatství), nemůže mít žádný vztah k ekonomickému statusu maloburžoazie: s pomocí tisku, aktualit a literatury se z něj však postupně stává jediná norma – pokud ne norma prožívaná, tedy alespoň vysněná – pro maloburžoazní pár. Buržoazie do své ideologie bez ustání vstřebává široký pojem lidství, které nemá žádný hlubinný status a může jej prožívat pouze ve sféře imaginárna, tj. v jisté fixaci a ochuzenosti vědomí.²² Buržoazie šíří své reprezentace skrze složitý katalog kolektivních představ určených maloburžoazii, čímž posiluje iluzi nerozlišenosti společenských tříd: od okamžiku, kdy se sekretářka, jež vydělává pětadvacet tisíc franků měsíčně, *rozpozná* v okázalém buržoazním sňatku, dosahuje buržoazní ex-nominace svého plného účinku.

Zrušení slova „buržoazie“ tedy není iluzorním, náhodným, vedlejším, přirozeným ani bezvýznamným jevem: je buržoazní ideologií samou, pohybem, jímž buržoazie přeměňuje skutečnost světa na obraz světa, Dějiny na Přirozenost. Na tomto obraze je pozoruhodné, že je obrazem převráceným.²³ Status buržoazie je specifický a historický: člověk, kterého buržoazie

zobrazuje, však bude univerzální a věčný; buržoazní třída vystavěla svou moc na technickém a vědeckém pokroku, na neomezené transformaci přírody: buržoazní ideologie naopak ustavuje představu nezměnitelné přírody: první buržoazní filozofové pronikli do světa signifikací a všechno podrobovali racionalitě tím, že ony signifikace prohlašovali za něco, co je určeno člověku: buržoazní ideologie bude scientistická či intuitivní, bude konstatovat fakta nebo vnímat hodnoty, avšak každopádně bude odmítat vysvětlení: řád světa bude postačující či nevyslovitelný, ale nikdy nebude signifikantní. A první myšlenka zdokonalitelného, pohyblivého světa posléze vyvolá obrácenou představu nehybného lidství, definovaného donekonečna znovu nastolovanou identitou. Jednoduše řečeno, v současné buržoazní společnosti se přechod od skutečnosti k ideologii vymezuje jako přechod od *anti-fysis* k *pseudo-fysis*.

MÝTUS JE DEPOLITIZOVANÁ PROMLUVA

A právě zde se opět setkáváme s mýtem. Sémiologie nás poučila, že úkolem mýtu je zakořeňovat dějinnou intenci v přirozenosti a nahodilost ve věčnosti. Nuže, tento postup je týž jako postup buržoazní ideologie. Pokud je naše společnost objektivně vzato privilegovaným polem mytických signifikací, je tomu tak proto, že mýtus je z formálního hlediska nejlépe uzpůsobeným nástrojem ideologického převratu, jenž tuto společnost definuje: mýtus uskutečňuje přeměnu *anti-fysis* na *pseudo-fysis*, a to na všech úrovních lidské komunikace.

Svět poskytuje mýtu historickou skutečnost, která je vymezena – ať se vrátíme v čase jakkoli daleko – způsobem, jímž ji lidé vytvořili či využívali, a mýtus naopak obnovuje *přirozený* obraz této skutečnosti. A stejně jako se buržoazní ideologie definuje zrušením slova „buržoazní“, mýtus je konstituován ztrátou dějinného charakteru věcí: věci v něm ztrácejí vzpomínku na to, jak

byly vyrobeny. Svět vstupuje do řeči jako dialektický vztah lidských aktivit a činů a vychází z mýtu jako harmonický obraz esencí. Došlo k jakémusi kouzelnickému triku, který obrátil skutečnost, vyňal z ní dějiny a naplnil ji přirozeností, vzal věcem jejich lidský smysl, a to tak, že je přiměl, aby značily nepřítomnost lidské signifikace. Funkcí mýtu je vyprazdňovat skutečnost: mýtus je doslova nepřestajným odtékáním, krvácením či – chceme-li – vypařováním, je zkrátka vnímatelnou absencí.

Nyní je možné doplnit sémiologickou definici mýtu v buržoazní společnosti: *mýtus je depolitizovaná promluva*. Slovo „politický“ je přirozeně nutno chápat v hlubokém slova smyslu jako soubor lidských vztahů v jejich reálné, sociální struktuře, a předponě *de-* je především nutno dodat aktivní hodnotu: představuje zde pohyb určitého úkonu, bez ustání aktualizuje určité zrušení. Kupříkladu v případě černošského vojáka zajisté není odsunut stranou francouzský imperialismus (ten je právě naopak tím, co je třeba zpřítomnit), nýbrž nahodilý, historický, jedním slovem *fabrikovaný* charakter kolonialismu. Mýtus nepopírá věci, jeho funkcí je naopak o nich mluvit: mýtus je jednoduše očišťuje, činí je nevinnými, zakořeňuje je v přirozenosti a věčnosti, dodává jim jasnost, která není jasností vysvětlení, nýbrž konstatování: pokud *konstatuji* francouzský imperialismus, aniž jej vysvětluji, chybí již jen málo k tomu, abych jej shledal přirozeným a *samozřejmým*: a tím docházím klidu. Když mýtus přechází od historie k přirozenosti, uskutečňuje tím úsporný krok: ruší složitost lidských činů, dodává jim jednoduchost esencí, potlačuje veškerou dialektiku, jakýkoli přesah vůči tomu, co je bezprostředně viditelné, uspořádává svět, v němž chybí kontradikce, neboť nemá žádnou hloubku, nabízí svět rozložený v evidenci a zakládá jakousi šťastnou jasnost: věci vypadají, jako by značily samy od sebe.²⁴

Dá se však pořád ještě tvrdit, že mýtus je depolitizovaná promluva? Jinak řečeno, je skutečnost vždy politická? Stačí mluvit o nějaké věci přirozeně, aby začala být mytická? Spolu s Marxem bychom mohli odpovědět, že i ten nejpřírodnější předmět obsa-

huje stopu politična, jakkoli může být slabá a rozptýlená, že vždy obsahuje více či méně zapamatovatelnou přítomnost lidského aktu, který jej vyprodukoval, poupravil, použil, podrobil či zamítnul.²⁵ Řeč-předmět, jež *vyslovuje věci*, může tuto stopu lehce vyjevit, zatímco pro metajazyk, který mluví *o věcech*, je to mnohem těžší. Mýtus je však vždycky na straně metajazyka: jím uskutečňovaná depolitizace často probíhá na pozadí, jež je již naturalizované a depolitizované obecným metajazykem, které je vytyčeno, aby věci *opěvovalo*, a ne aby na ně *působilo*: je samozřejmé, že v případě stromu musí mýtus k deformaci svého předmětu vynaložit mnohem menší úsilí než v případě Súdánce: politický náboj je v tomto druhém případě velmi blízko a k jeho odpaření je potřeba velké množství artificiální přirozenosti; v případě stromu je naopak daleko, je očištěn silnou sekulární vrstvou metajazyka. Existují tedy silné a slabé mýty; u silných mýtů je podíl politična bezprostředně přítomen a depolitizace je brutální, u mýtů slabých je politický charakter předmětu *vybledlý* jako nějaká barva, ale stačí nepatrně málo, aby opět náhle nabyl na svěžesti: co je *přirozenější* než moře? Co je však „političtější“ než ono moře, které opěvují autoři filmu *Ztracený kontinent*?²⁶

Metajazyk si ve skutečnosti vůči mýtu vytváří určitou rezervu. Vztah lidí k mýtu není vztahem pravdy, ale vztahem užitným: lidé depolitizují podle svých potřeb. Existují mytické předměty, které se nechají načas spát; potom se jedná pouze o vágní mytická schémata, jejichž politický náboj se zdá být takřka indiferentní. Běží tu ovšem výhradně o dočasnou záležitost závisející na situaci, a ne o strukturní rozdíl. To je případ našeho příkladu z latinské gramatiky. Je záhodno si všimnout, že mytická promluva tu působí na materii, která již byla velice dlouho pozměněna: věta z Ezopa náleží k literatuře a už od samého začátku je zmytizována fikcí (tj. učiněna nevinou). Abychom však jasně nahlédli ono vyprázdnění reality, které mýtus uskutečňuje, stačí na okamžik přesunout výchozí článek řetězce do jeho přirozenosti řeči-předmětu: představme si pocity *skutečného* společenství zví-

řat, přeměněného na gramatický příklad, na přirozenost predikací! Máme-li posoudit politický náboj nějakého předmětu a mytickou prázdnotu, jež s ním jde ruku v ruce, nesmíme se nikdy postavit na stanovisko signifikace, ale na stanovisko označujícího, tj. uloupené věci, a v rámci označujícího se musíme na celou záležitost dívat z hlediska řeči-předmětu, tj. smyslu: není pochyb o tom, že kdybychom si porozprávěli se *skutečným* lvem, potvrdil by nám, že gramatický příklad je stavem *silně* depolitizovaným, a jako čehosi plně *politického* by se dovolával jurisprudence, díky níž si přisvojí kořist, protože je nejsilnější, leda bychom snad měli co do činění se lvem buržoazním, který by svou sílu neopomněl zmytizovat tím, že by jí dal podobu určité povinnosti.

Jasně vidíme, že nepřítomnost politické signifikace mýtu zde spočívá v jeho situovanosti. Víme, že mýtus je určitou hodnotou: k důslednému upravování jeho důsažnosti stačí pozměnit jeho okolí, obecný (a nestabilní) systém, do něž je zasazen. Pole mýtu je zde zredukováno na pátý ročník francouzského lycea. Domnívám se však, že dítě *uchvácené* příběhem lva, jalovice a krávy, dítě, jehož představivost si našla cestu k samotné skutečnosti těchto zvířat, by zmizení tohoto lva přeměněného na predikaci přijalo s daleko menší nenuceností než my. Pokud tento mýtus pokládáme za politicky nesignifikantní, je to ve skutečnosti docela prostě proto, že není utvořen pro nás.

MÝTUS V RÁMCI LEVICE

Jestliže je mýtus depolitizovanou promluvou, potom existuje přinejmenším jedna promluva, která se mu vzpírá, totiž promluva, jež *zůstává* politická. Zde se musíme vrátit k rozlišení mezi řeči-předmětem a metajazykem. Jsem-li drvoštěp a právě jsem pojmenoval strom, který porážím, potom tento strom vyslovuji, nemluvím *o něm*, ať je forma mé věty jakákoli. To znamená, že

moje řeč je aktivní, že je tranzitivně spjata se svým předmětem: mezi stromem a mnou není nic jiného než moje práce, tj. určitý čin. Tak řeč je politická, prezentuje mi přírodu pouze v té míře, v jaké ji přeměňuji, je to řeč, jež vyjadřuje moje *působení* na předmět; strom pro mě není obrazem, je prostě smyslem mého činu. Pokud ale drvoštěp nejsem, nemohu již o stromu promlouvat, nemohu než mluvit *o něm*. Již to není moje řeč, jež je nástrojem stromu, na který je působeno, nýbrž naopak opěvovaný strom se stává nástrojem mé řeči; můj vztah ke stromu je již pouze intranzitivní; strom již není smyslem skutečnosti coby lidského činu, je obrazem *dávajícím se k dispozici*. Oproti skutečné drvoštěpově řeči vytvářím sekundární řeč, metajazyk, v němž budu působit ne na věci, ale na jejich jména; metajazyk je pro primární řeč tím, čím je gesto vůči činu. Tato sekundární řeč není veskrze mytická, je však právě tím místem, na němž se mýtus usazuje; mýtus totiž může opracovávat pouze předměty, kterým se již dostalo zprostředkování primární řeči.

Existuje tedy řeč, jež není mytická: řeč člověka-výrobce. Kdykoli člověk mluví proto, aby skutečnost proměnil, a ne již aby ji zafixoval do obrazu, kdykoli spojuje svoji řeč s výrobou věcí, metajazyk je odkázán zpět k řeči-předmětu, mýtus je nemožný. Řeč, jež je ve vlastním slova smyslu revoluční, proto nemůže být řečí mytickou. Revoluce se definuje jako katarzní čin, určený k odhalování politického náboje světa: revoluce *tvorí* svět a její jazyk, celá její řeč, je co do své funkce v tomto konání absorbována. Revoluce vylučuje mýtus, protože produkuje promluvu jakožto promluvu *plnou*, tj. jako promluvu od začátku až do konce politickou, a nikoli po způsobu mýtu, jenž je promluvou na počátku politickou a na konci přirozenou. Právě tak jako buržoazní ex-nominace definuje současně buržoazní ideologii a mýtus, revoluční pojmenovávání ztotožňuje revoluci a nepřítomnost mýtu: buržoazie se jakožto buržoazie zamaskovává a tímto maskováním produkuje mýtus; revoluce se zviditelňuje jakožto revoluce a tímto zviditelňováním mýtus ruší.

Byla mi položena otázka, zda existují i mýty „v rámci levice“. Samozřejmě, a to právě v té míře, v níž levice není revolucí. Levicový mýtus se vynořuje právě v okamžiku, kdy se revoluce mění na „levici“, tj. svoluje k tomu, že se bude maskovat, bude zakrývat své jméno, produkovat nevinný metajazyk a deformovat se na „Přirozenost“. Tato revoluční ex-nominace může a nemusí být taktická – tady není namístě o tom diskutovat. V každém případě dříve či později začne být pocítována jako postup, jenž je protikladem revoluce, a revoluční dějiny vždy definují svá „úchylná“ více či méně ve vztahu k mýtu. Nadešel kupříkladu den, kdy sám socialismus definoval stalinský mýtus. Stalin jako vypovídaný předmět po dlouhá léta vykazoval konstitutivní charakteristiky mytické promluvy v čistém stavu: byl tu smysl, jež tvořil skutečný, historický Stalin; označující, tvořené rituálním vzýváním Stalina, *fatálním* charakterem přirozeně se tvářících přívlastků, kterými bylo jeho jméno obklopováno; označované, tvořené intencí ortodoxie, disciplíny a jednoty, již si *přizpůsobily* komunistické strany v určité vymezené situaci; a konečně i signifikace, kterou byl zposvátnělý Stalin, jehož historická určení se zakořenila v přirozenosti a byla povznesena ve jménu Génia, tj. čehosi iracionálního a nevyjádřitelného: depolitizace je zde evidentní a otevřeně mýtus odhaluje.²⁷

Ano, mýtus existuje i u levice, ale vůbec nemá stejné vlastnosti jako mýtus buržoazní. *Mýtus levice je ne-podstatný*. Předmětů, jež uchopuje, především není mnoho – jde jen o několik politických pojmů – leda by se sám uchýlil ke složitému arzenálu mýtů buržoazních. Levicový mýtus nikdy nedospívá do bezmezného pole lidských vztahů k nesmírně rozlehlému povrchu „nesignifikantní“ ideologie. Každodenní život je pro něj nedostupný: v buržoazní společnosti nenajdeme „levicový“ mýtus týkající se sňatku, kuchyně, domácnosti, divadla, justice, morálky atd. A kromě toho se jedná o mýtus příležitostný, jehož využití není součástí strategie, jako je tomu v případě mýtu buržoazního, ale pouze určité taktiky nebo přinejhorším od-

chylky: když už vznikne, je to mýtus uzpůsobený pohodlnosti, a ne nutnosti.

A konečně a především běží o mýtus chudý, bytostně chudý. Není schopen bujení; protože je produkován na objednávku a v omezené časové perspektivě, nedostává se mu invence. Chybí mu jedna důležitá schopnost, totiž schopnost fabulace. Ať dělá, co chce, zůstává v něm cosi škrobeného a doslovného, jakýsi náznak heslovitosti: jak se výstižně říká, zůstává nasuchu. Najde se snad něco chabějšího než stalinský mýtus? Žádná invence, jen neobratné přizpůsobení: označující mýtu (ona forma, s jejíž nezměrnou bohatostí v buržoazním mýtu jsme se obeznámili) není nikterak obměňováno: redukuje se na litanii.

Odvážil bych se říci, že tato nedokonalost tkví v samotné povaze „levice“: jakkoli je tento termín neurčitý, levice se vždy vymezuje ve vztahu k utlačovanému, k proletáři nebo někomu, kdo je předmětem kolonizace.²⁸ Nuže, promluva utlačovaného může být pouze chudá, monotónní, bezprostřední: jeho bída je samotnou mírou jeho řeči: disponuje jen jednou řečí, stále stejnou řečí svých činů; metajazyk je přepych, který si dosud nemůže dovořit. Promluva utlačovaného je reálná tak jako promluva drvoštěpova, je to promluva tranzitivní: je takřka neschopná lži; lež je bohatstvím, předpokládá určité jmění, určité pravdy, určité formy směny. Tato bytostná chudost produkuje nepočtené a chabé mýty: buď jsou prchavé, anebo neohrabaně křiklavé; vystavují u sebe na odiv svou mytickou povahu, prstem ukazují na svou masku, přičemž tato maska je jen stěží maskou *pseudo-fysis*: tato forma *fysis* je pořád ještě bohatstvím, utlačovaný si ji může pouze vypůjčit; není s to vyprázdnit skutečný smysl věcí, dopřát jim luxus prázdné formy, otevřené vůči nevinnosti falešné přirozenosti. Dá se říci, že levicový mýtus je v jistém smyslu vždy mýtem artificiálním, mýtem rekonstituovaným: z toho pramení jeho neobratnost.

MÝTUS V RÁMCI PRAVICE

Statisticky vzato stojí mýtus na straně pravice. V oblasti pravice je mýtus podstatný: dobře živený, naleštěný, rozpínavý, upovídaný, bez ustání sám sebe vynalézavě obnovuje. Zmocňuje se všeho: justice, morálky, estetiky, diplomacie, věcí souvisejících s domácností, Literatury, vizuálního umění. Rozlézá se stejnou měrou, v jaké probíhá buržoazní ex-nominace. Buržoazie chce zachovat skutečnost bez fikce: mýtus je tedy neomezeně podněcován samotnou negativitou buržoazní fikce, nekonečnou jako každá negativita. Utlačovaný není ničím, může pronášet jen jedinou promluvu, promluvu svého osvobození; utlačovatel je vším, jeho promluva je bohatá, mnohotvárná, ohebná, disponuje všemi možnými stupni důstojnosti: má výhradní výsadu metajazyka. Utlačovaný *tvorí* svět, disponuje jen aktivní, tranzitivní (politickou) řečí; utlačovatel jej uchovává, jeho promluva je úplná, intranzitivní, gestická, teatrální: je Mýtem; řeč utlačovaného míří k přeměňování, řeč utlačovatele míří ke zvěčňování.

Zahrnuje tato plnost mýtů Řádu (takto se buržoazie sama pojmenovává) nějaké vnitřní rozdíly? Existují kupříkladu buržoazní a maloburžoazní mýty? Základní rozdíly zde být nemohou, protože ať je konzumován jakoukoli vrstvou veřejnosti, mýtus postuluje nehybnost přirozenosti. Mohou zde však být různé stupně završení a rozpínání: jisté mýty lépe dozrávají v jistých společenských zónách – mikroklimata mají vliv i na mýtus.

Mýtus dítěte-básníka je kupříkladu *pokročilým* buržoazním mýtem: jen málo vyčnívá z invenční kultury (například Cocteau) a ke konzumní buržoazní kultuře přiléhá jen z boku (*L'Express*): část buržoazie jej dokonce může shledávat příliš invenčním, příliš málo mytickým, než aby si přiznala právo jej posvětit (celá jedna část buržoazní kritiky pracuje výhradně se spolehlivě mytickým materiálem): takový mýtus ještě není patřičně vybroušený, neobsahuje ještě dost *přirozenosti*: aby se z dítěte-básníka stal prvek určité kosmogonie, je třeba se vzdát kategorie zázračnosti

(Mozart, Rimbaud atd.) a přijmout nové normy, normy psychopedagogiky, freudismu atd.: tento mýtus je dosud nezralý.

Každý mýtus může zahrnovat své dějiny i svou geografii: jedno je ostatně znakem druhého; mýtus dozrává, protože se rozpíná. Nemohl jsem se zde věnovat žádnému důkladnějšímu studiu sociální geografie mýtů. Je však velmi dobře možné vytyčit to, co by lingvisté nazvali izoglosami mýtu, linie vymezující sociální prostor, v němž je vypovídán. Protože tento prostor je pohyblivý, bylo by lepší mluvit o zavádění mýtu probíhajícím ve vlnách. Mýtus Minou Drouetové byl nastolen přinejmenším ve třech amplifikačních vlnách: 1) *L'Express*; 2) *Paris-Match*; 3) *France-Soir*. Některé mýty oscilují: dostanou se do denního tisku, k předměstskému rentiérovi, do kadeřnických salonů, do metra? Sociální geografii mýtů nebude snadné ustavit, dokud nám bude chybět analytická sociologie tisku.²⁹ Lze však říci, že již má své místo.

Nemůžeme-li dosud vymezit dialektové formy buržoazního mýtu, můžeme každopádně nastínit jeho formy rétorické. Rétorikou je zde třeba rozumět soubor ustálených, uspořádaných, přetrvávajících figur, do nichž se vřazují obměňované formy mytického označujícího. Tyto figury jsou průhledné, aby neznejasňovaly výmluvnost označujícího; jsou však již dostatečně konceptualizované, aby se přizpůsobily historické reprezentaci světa (stejně tak jako klasická rétorika může adekvátně postihnout reprezentaci aristotelského typu). Právě svou rétorikou buržoazní mýty načrtávají obecnou perspektivu oné *pseudo-fysis*, jež definuje sen současného buržoazního světa. Zde jsou její ústřední figury:

1) *Vakcína*. Uvedl jsem již několik příkladů této velmi obecné figury, která spočívá v přiznání nahodilé choroby určité třídní instituce, aby se tak lépe zamaskovala její nejzávažnější nemoc. Kolektivní imaginárno se imunizuje bezbolestným preventivním naočkováním dobře známé nemoci, čímž se zabraňuje riziku všeobecnější subverze. Tato *liberální* léčba by ještě před sto lety nebyla možná; v onom období nebylo buržoazní obecné blaho složeno z různých prvků, bylo velmi pevně zafixované; od té doby

notně zpružnělo: buržoazie již neváhá přiznat některé lokální subverze: avantgardu, dětské iracionálno atd.; nyní žije v určité kompenzační ekonomii: stejně jako v jakékoli dobře zbudované anonymní společnosti jsou zde velké části *de iure* (avšak nikoli *de facto*) kompenzovány částmi malými.

2) *Nepřítomnost dějin*. Mýtus zbavuje předmět, o kterém mluví, veškerých dějin.³⁰ Dějiny se v mýtu odpařují; mýtus je jakousi ideální služkou: přichystá, přinese, prostře, a když přijde pán, nehlučně zmizí; stačí si již jen užívat, aniž si člověk klade otázku, kde se ta hezoučká věc vzala. Anebo přesněji řečeno: může přicházet pouze z věčnosti; odjakživa byla taková věc vytvářena pro buržoazního člověka. Španělsko z turistického průvodce *Guide bleu* bylo odjakživa vytvořeno pro turistu, „primitivní národy“ odjakživa připravovaly své tance s ohledem na nějaké exotické představení. Vidíme, co všechno je této šťastné figuře na obtíž a co nechává zmizet: současně determinismus i svobodu. Nic není produkováno, nic není zvoleno: tyto nové předměty, u nichž byla odstraněna jakákoli znečišťující stopa původu či volby, již zbývá pouze vlastnit. Toto zázračné odpařování historie je jinou podobou pojmu, jenž je společný většině buržoazních mýtů, totiž lidské nezodpovědnosti.

3) *Identifikace*. Maloburžoazní člověk neschopný představit si Jinakost.³¹ Pokud se v dohledu objeví někdo jiný, maloburžoazní zavře oči, ignoruje a popírá ho, anebo jej přemění na sebe sama. V maloburžoazním univerzu se všechny akty konfrontace stávají akty zrcadlení, vše, co je jiné, je redukováno na stejné. Vizualní umění, soudní tribunály, místa, na nichž hrozí vznik něčeho jiného, se stávají zrcadlem. Jinakost totiž představuje skandál útočící na esenci. Dominici či Gérard Dupriez mohou dosáhnout sociální existence jen tehdy, pokud jsou předem zredukováni na malá simulakra předsedy soudní poroty nebo hlavního prokurátora: tuto cenu je třeba zaplatit, aby byli odsouzeni se vši spravedlností, neboť justice je úkonem rovnováhy a rovnováha může vyvažovat pouze stejné stejným. V maloburžoazním vědomí se

nalézají malá simulakra darebáka, otcovraha, pederasta atd., které soudní orgány pravidelně vyjmou z jeho mozku, posadí na lavici obžalovaných, vychutnají si je a pak odsoudí: souzeny jsou vždy pouze analogie, které se *dostaly na scení*: jde o otázku nesprávné cesty, ne o otázku přirozenosti, protože *člověk už je z takového těsta*. Občas – zřídkakdy – se Jinakost ukáže jako neredukovatelná: nikoli díky záchvatu pochybnosti, ale proto, že odporuje *zdravému rozumu*: tenhle nemá bílou pleť, nýbrž černou, další zase pije hruškový džus, a ne pernod. Jak asimilovat černocho či Rusa? Na pomoc přichází další figura: exotika. Jiný se stává čistým předmětem, podívanou, kašpárkem: je vykázán na hranice lidskosti, nestrojí již úklady bezpečí naší domoviny. Tato figura je především maloburžoazní. Přestože totiž buržoa nemůže Jinakost vystát, dokáže si alespoň představit její místo: říká se tomu liberalismus, jenž je jakousi intelektuální ekonomikou známých míst. Maloburžoazie není liberální (maloburžoazie produkuje fašismus, zatímco buržoazie ho využívá): buržoazním itinerářem prochází se zpožděním.

4) *Tautologie*. Ano, vím, není to hezké slovo. Ovšem dotýká se věci je také velmi ošklivá. Tautologie je verbální postup, spočívající v definování téhož s pomocí téhož („*Divadlo je divadlo*“). Je možno v ní vidět jeden z oněch magických způsobů chování, jimiž se zabýval Sartre ve svém *Nástinu teorie emocí*: k tautologii se uchylujeme stejně jako ke strachu, hněvu či smutku, když se nám nedostává vysvětlení; nahodilý nedostatek řeči se magicky ztotožní s tím, co jsme se rozhodli považovat za přirozenou rezistenci předmětu. V tautologii se skrývá jakási dvojí vražda: zabíjí se racionálně, protože se nám zpěčuje; zabíjí se řeč, protože nás zrazuje. Tautologie je mdlota přicházející v pravou chvíli, je spásnou afází, smrtí či chceme-li komedií, rozhořčeným „představením“ *práv* skutečnosti vůči řeči. Tato magie se samozřejmě musí schovávat za argument autority: tímto způsobem vyčerpání rodiče odpovídají dítěti žadonícímu o vysvětlení: „je to tak, protože to tak je“, anebo ještě lépe: „pro slepičí kvoč“. Je

to akt utajené magie, jenž zahajuje verbální pohyb k racionalitě, ale ihned jej opouští a věří, že se vyrovnal s kauzalitou, protože pronesl slovo, které k ní vede. Tautologie svědčí o hluboké nedůvěře k řeči: zamítáte řeč, protože se vám jí nedostává. Každé odmítnutí řeči je však určitou smrtí. Tautologie zakládá mrtvý, nehybný svět.

5) *Ani-ani-smus (le ninisme)*. Takto nazývám mytologickou figuru, spočívající v kladení dvou protikladů a ve vyvažování jednoho druhým takovým způsobem, že jsou oba odmítnuty (Nechci *ani* tohle, *ani* tamto.). Jedná se spíše o figuru mýtu buržoazního, neboť se týká moderní podoby liberalismu. Znovu se tu setkáme s figurou vyvažování: skutečnost je nejprve zredukována na analogie, potom se tato skutečnost zváží a nakonec konstatujeme, že protiklady jsou totožné, a skutečnosti se tak zbavíme. I tady se chováme určitým způsobem magicky: možnosti, mezi nimiž bylo obtížné si zvolit, šmahem smeteme ze stolu; před nesnesitelnou skutečností prcháme tak, že ji zredukujeme na dva protiklady, jež jsou rovnovážné pouze v té míře, v jaké jsou zformalizovány, zbaveny své specifické váhy. Ani-ani-smus může nabýt pokleslých podob: v astrologii například po nepříznivých událostech následují stejné významné události příznivé; nepříznivé události jsou vždy s rozvahou předpovídaný v jisté perspektivě kompenzace: hodnoty, život, osud atd. jsou znehybňeny konečnou rovnovážností, není již nutno si volit, nýbrž pouze přijímat.

6) *Kvantifikace kvality*. Tato figura volně prochází všemi figurami předchozími. Tím, že mýtus jakoukoli kvalitu redukuje na kvantitu, uskutečňuje skrytý ekonomický úkon: zmocňuje se skutečnosti s menšími náklady. Uvedl jsem již několik příkladů tohoto mechanismu, který buržoazní – a zejména maloburžoazní – mytologie neváhá aplikovat na estetická fakta, o nichž na druhou stranu prohlašuje, že se podílejí na nehmotné esenci. Buržoazní divadlo je dobrým příkladem tohoto rozporu: na jedné straně je divadlo prezentováno jako esence neredukovatelná

na jakoukoli řeč a odhalující se pouze srdci či intuici, přičemž z této kvality čerpá jakousi nedotknutelnou důstojnost (mluvit o divadle *vědecky* je zakázáno jako zločin „urážky na esenci“, anebo jinak, jakýkoli intelektuální přístup k divadlu bude zdiskreditován jakožto scientismus či pedantské vyjadřování); na druhé straně však buržoazní dramatické umění spočívá v čisté kvantifikaci efektů: složitý okruh vyčíslitelných zdánlivostí ustavuje kvantitativní rovnováhu mezi penězi zaplacenými za lístek a hercovým kvílením či honosností kulis: to, co u nás kupříkladu nazýváme hercovou „nestrojeností“, je především dobře viditelnou kvantitou efektů.

7) *Konstatování*. Mýtus tíhne k tomu, aby měl podobu přísloví. Právě sem vkládá buržoazní ideologie své hlavní zájmy: univerzalismus, nechuť k vysvětlování, nezměnitelnou hierarchii světa. Je však opět třeba odlišovat řeč-předmět od metajazyka. Lidové, po předcích zděděné rčení se dosud podílí na instrumentálním uchopování světa jakožto předmětu. Když se na venkově setkáme s konstatováním typu „je hezky“, uchovává si toto konstatování reálnou vazbu na užitečnost krásného počasí, je to konstatování implicitně technologické; slovo zde navzdory své obecné a abstraktní formě připravuje určitou činnost, vkládá se do ekonomie fabrikace: venkovský člověk nemluví *o hezkém počasí*, staví se k němu po způsobu jednání, vtahuje je do své práce. Všechna naše lidová úsloví takto představují aktivní promluvu, jež se postupně zpevnila v promluvu reflexivní, přičemž ovšem běží o reflexi zkrácenou, omezenou na konstatování, o reflexi takříkajíc plachou, opatrnou, velmi úzce vázanou k empirismu. Lidové úsloví daleko spíše předvídá než tvrdí, zůstává promluvou lidství, které se utváří, a nikoli prostě jest. Buržoazní aforismus naopak náleží k metajazyku, je to sekundární řeč, vztahující se na již připravené předměty. Jeho klasickou formou je maxima. Konstatování tu již nemíří ke světu, který je nutno utvářet; musí pokrýt svět, jenž je již utvořen, pohrbit stopy této produkce pod věčnou evidencí: jde o anti-vysvětlení, o vznešený ekvivalent tau-

tologie, o ono rozkazovačné *protože*, kterým rodiče, jimž se nedostává vědění, mávají nad hlavami svých dětí. Základem buržoazního konstatování je *zdravý rozum*, tj. pravda zastavující se na svévolný rozkaz toho, kdo mluví.

Tyto rétorické figury jsem uvedl bez pevného pořádku a kromě toho je možné najít mnoho dalších: některé se mohou opotřebovat, jiné se mohou teprve zrodit. Vidíme však, že ve stavu, v jakém jsou, se seskupují pod dvě velká záhlaví, které představují něco jako zodiakální znaky buržoazního univerza: *Esence* a *Rovnováha*. Buržoazní ideologie soustavně přeměňuje dějinné produkty na esenciální typy; tak jako sépie vylučuje inkoustovitou tekutinu, aby se chránila, ideologie ustavičně zneviditelňuje setrvalou fabrikaci světa, ustaluje jej do podoby předmětu neomezeného vlastnění, inventarizuje a balzamuje své jmění, vstříkne do skutečnosti jakousi očišťující esenci, která zastaví proměňování takového předmětu, jeho unikání k jiným formám existence. A její vlastnictví, takto zafixované a ustrnulé, se konečně stane vyčíslitelným: buržoazní morálka bude bytostně úkonem vážení: esence budou umístěny na misky vah, jejichž nehybným vahadlem bude buržoazní člověk. Nejvlastnějším účelem mýtů je totiž znehybnovat svět: je třeba, aby mýty sugerovaly a napodobovaly univerzální ekonomii, která jednou provždy ustálila hierarchii vlastnictví. Člověk se takto dennodenně a všude střetává s mýty, které ho odkazují k onomu nehybnému prototypu, jenž zabírá jeho místo, který ho rdousí jako nějaký obrovský vnitřní parazit a vytyčuje jeho aktivitě úzké hranice, v nichž je mu dovoleno trpět, aniž může se světem pohnout: buržoazní *pseudo-fysis* člověku otevřeně zakazuje, aby vynalézal sám sebe. Mýty nejsou ničím jiným než oním neustálým, neúnávným podněcováním, lstivým a neúprosným požadavkem, který se domáhá, aby se všichni lidé rozpoznali ve svém věčném, a přesto zastaralém obraze, který byl jednoho dne vytvořen a tváří se, jako by tu musel být navěky. Přirozenost, v níž jsou lidé uvězňo-

vání pod záminkou zvěčňování, je totiž pouze určitou Zvyklostí. A právě tuto zvyklost – ať je jakkoli silná – musí vzít do rukou a změnit.

NUTNOST A LIMITY MYTOLOGIE

Na závěr je ještě třeba říci pár slov o mytologovi samém. Tento termín je velmi okázalý, velmi sebevědomý. Mytologovi, pokud se jednoho dne nějaký najde, je nicméně možné prorokovat jisté nesnáze, pokud ne metodologické, tedy alespoň pocitové. Nebude mít samozřejmě žádné potíže s pocitem sebeospravedlnění: vzdor jejímu tápavému bloudění je jisté, že mytologie se podílí na utváření světa: pokládá za nezpochybnitelné, že člověk v buržoazní společnosti je v každém okamžiku vnořen do falešné přirozenosti, a pokouší se za nevinnostmi toho nejnaivnějšího vztahového života znovu nalézt ono hluboké odcizení, které mají dotyčné nevinnosti za úkol kamuflovat. Odhalování, které provádí, je tedy politickým aktem: je založeno na odpovědně pojaté představě řeči, čímž postuluje její svobodu. Je jisté, že mytologie je v tom smyslu *přítakáním* světu, a to nikoli světu, jaký je, nýbrž světu, který se chce utvářet (Brecht to označoval působivě nejednoznačným výrazem *Einverständnis*, tedy zároveň rozumové chápání skutečnosti i spojenectví s ní).

Toto přítakání mytologie skýtá mytologovi ospravedlnění, ale neuspokojuje ho: jeho status v hloubi pořád ještě zůstává statusem vyloučení. Mytolog je ospravedlněn politikou, ale přesto je politice vzdálen. Jeho promluva je metajazykem, na nic nepůsobí; přinejlepším cosi odhaluje, jenže pro koho? Jeho úkol vždy zůstává úkolem nejednoznačným, obtíženým svým etickým původem. Revoluční čin může prožít pouze *per procuram*: odtud převzatý charakter jeho funkce, odtud ona trocha strnulosti a horlivosti, zmatkování a přespřílišné zjednodušenosti, která poznamenává každé intelektuální chování explicitně založené na poli-

tice (politicky „nezainteresovaná“ literatura je neskonale elegantnější; v metajazyce nachází své pravé místo).

A kromě toho se mytolog vylučuje ze skupiny všech konzumentů mýtu, a to není maličkost. Dosud platí za příslušníka specifického typu veřejnosti.³² Protože však mýtus postihuje celou společnost, chceme-li jej zviditelnit, musíme se vzdálit celému společenství. Každý jen trochu obecný mýtus je účinným způsobem nejednoznačný, protože reprezentuje dokonce i lidskost těch, kdo nic nemají a museli si ji vypůjčit. Dešifrovat Tour de France či mýtus dobrého francouzského vína znamená odhlédnout od těch, jimž tyto mýty přinášejí rozptýlení a vzpruhu. Mytolog je odsouzen k tomu, aby prožíval společenskost teoreticky: být členem společnosti pro něj v nejlepším případě znamená mluvit pravdu: jeho největší socialita spočívá v jeho největší mravnosti. Jeho vztah ke světu má sarkastickou povahu.

Je třeba jít dokonce ještě dál: mytolog je v jistém smyslu vyloučen právě z těch dějin, jejichž jménem chce působit. Destrukce, kterou vnáší do kolektivní řeči, je pro něho absolutní, jeho úkol je jí beze zbytku prodchnut: musí ji prožívat bez naděje na návrat, bez vyhlídky, že se mu kdy dostane odměny. Je mu zakázáno představovat si, jak se změní hmatatelná stránka světa, až předmět jeho bezprostřední kritiky zmizí; utopie je pro něj nepřipustným přepychem: silně pochybuje o tom, že zítřejší pravdy budou přímým opakem dnešních lží. Dějiny nikdy nezajišťují prostý triumf protikladu nad jeho opakem; tím, že se tvoří, odhalují dosud nepředstavitelná východiska, nepředvídatelné syntézy. Mytolog se nenachází dokonce ani v postavení Mojžíše: nevidí žádnou zaslíbenou zem. Pozitivita zítřka je pro něho zcela zakryta negativitou dneška; všechny hodnoty jeho snahy mu jsou dány jako akty ničení: ony hodnoty se s těmito akty přesně překrývají, nic nepřesahuje. Toto subjektivní uchopení dějin, v němž mocný zárodek budoucnosti *není než* nejhlubší apokalypsa přítomnosti, vystihl zvláštním výrokiem Saint-Just: „To, co vytváří Republiku, je naprostým zničením všeho, co stojí proti

ní.“ Myslím, že bychom to neměli chápat v banálním významu, totiž že „nejdřív je třeba bourat, abychom mohli znovu stavět“. Kopula zde má vyčerpávající smysl: takový člověk žije v subjektivní temné noci dějin, v níž se budoucnost stává esencí, esenciálním zničením minulosti.

Mytologovi hrozí ještě jedno vyloučení: neustále podstupuje riziko, že způsobí zmizení skutečnosti, kterou má v úmyslu chránit. DS 19 je technologicky definovaným předmětem vně jakékoli promluvy: dosahuje jisté rychlosti, jistým způsobem vzdoruje větru atd. A o této skutečnosti mytolog nemůže mluvit. Mechanik, inženýr, a dokonce i uživatel tento předmět *vyslovují*: mytolog je odsouzen k metajazyku. Tomuto vyloučení se již dostalo jména: je tím, co se nazývá ideologismem. Ždanovismus ho energicky odsuzoval (aniž ovšem dokázal, že by se mu *v daném okamžiku* bylo možno vyhnout) u raného Lukácse, v Marrově lingvistiky či kupříkladu v pracích Bénichouových nebo Goldmannových a stavěl proti němu zásobárnu skutečnosti nepřístupné ideologii, stejně jako tomu bylo u Stalinova pojetí řeči. Je pravda, že ideologismus řeší kontradikci odcizené skutečnosti určitým odebráním, a nikoli syntézou (ždanovismus ji však neřeší vůbec): víno je objektivně vzato dobré, ale „dobrost“ vína je zároveň také mýtem: to je celá aporie. Mytolog se s ní vyrovnává podle svých možností: bude se zabývat „dobrostí“ vína, a ne vínem samým, stejně jako se historik bude zabývat Pascalovou ideologií, a ne samotnými *Myšlenkami*.³³

Zdá se, že tu běží o nesnáz související s dobou: v současnosti doposud existuje jen jedna možná volba a tato volba se může vztahovat jen na dvě stejnou měrou excesivní metody: buď postulovat skutečnost, jež bezvýhradně propouští dějiny, a tedy ideologizovat; anebo naopak postulovat skutečnost, jež je *vposledku* nepropustná, neredukovatelná, a v takovém případě to znamená poetizovat. Stručně řečeno zatím nevidím žádnou syntézu mezi ideologií a poezií (poezii chápu velmi obecně, jako hledání neodcizitelného smyslu věcí).

Fakt, že se nám nepodařilo překročit nestabilní uchopování skutečnosti, je nepochybně měrou našeho současného odcizení: bez ustání přelétáme mezi předmětem a jeho demystifikací a nejsme schopni postihnout jeho celkovost: pokud totiž pronikneme k předmětu, osvobodíme jej, ale zároveň jej zničíme; a pokud mu ponecháme jeho váhu, budeme jej sice respektovat, ale zároveň jej obnovíme v jeho mystifikované podobě. Zdálo by se, že jsme na jistou dobu odsouzeni k tomu, abychom o skutečnosti mluvili vždy *excesivně*. Je to proto, že ideologismus i jeho protipól jsou nepochybně stále ještě magickými typy chování, terorizovanými, oslepovanými a fascinovanými rozpolceností společenského světa. A přesto musíme hledat právě tohle: smíření lidí a skutečnosti, popisu a vysvětlení, předmětu a vědění.

Září 1956

Barthesovy Mytologie jako cesta k dekonstrukci mytologizací

Petr A. Bílek

V roce 1954 se na stránkách francouzského levicového časopisu *Les lettres nouvelles* začaly objevovat esejistické články všímající si jednotlivých projevů soudobé masové kultury, reklamní strategie, předmětů konzumní spotřeby, televize, novin či oblíbených časopisů. Do roku 1956 jich vyšlo padesát čtyři. Jejich provokativní tón, cíleně útočící na buržoazní „establishment“ a jeho ideologizující rétoriku, nevzbudil příliš velký ohlas. Spíše naopak: radikálně kritický diskurs byl společností bez pohoršení vstřebán, a jedna z reklamních agentur dokonce autorovi po krátkou dobu platila za konzultování komerční strategie prodeje automobilů Renault. Je v tom jistá logika, neboť předmětem jedné z analýz byla strategie nabízení vozů konkurenčních, a to modelu Citroën 2CV.

Také autor těchto esejů nepatřil ještě zdaleka k etablované intelektuální elitě, ztělesněné jmény Sartre, Camus či Claude Lévi-Strauss. Narodil se v roce 1915 v Cherbourg, jeho otec zahynul o rok později v jedné z námořních bitev první světové války, matka živila rodinu vázáním knih. On sám vystudoval klasickou literaturu (1939) a filologii (1943) na Sorbonně, učil na několika gymnáziích a druhou polovinu 40. let strávil v Rumunsku a Egyptě. V době psaní těchto esejí měl pozici vědeckého pracovníka *Centre national de la recherche scientifique*. Měl za sebou knihu *Nulový stupeň rukopisu* (1953, původně na pokračování v Camusově časopise *Combat*) a v roce, kdy eseje začaly vycházet, vydal biografii francouzského historika 19. století Micheleta, přijatou poměrně kontroverzně. Teprve deset let nato se stal jednou z „ikon“ studentské revolty 60. let, stěžejním představitelem sémiotiky, ale také jedním

z iniciátorů nástupu poststrukturalismu na počátku 70. let. Od roku 1960 řídil *École pratique des hautes études* a v posledních pěti letech života stál v čele oddělení literární sémologie na *Collège de France*. Zemřel při automobilové nehodě v roce 1980 pět let poté, co vydal svou vlastní biografii, nazvanou prostě: *Roland Barthes*.

Na konci série dílčích interpretačních analýz se Roland Barthes v roce 1956 pokusil z nich vyabstrahovat i ucelenou teorii fungování moderního mýtu; stať *Mýtus dnes* přiřadil na konec knižního vydání celé série, jež vyšla pod názvem *Mythologies* v roce 1957. Tato kniha se stala spojnicí mezi Lévi-Straussovou analýzou tradičních mýtů „primitivních národů“ a znovuobjeveným zájmem o novodobé mytologizace, jež produkuje diskurs populární či komerční kultury: na někdejší bádání Frankfurtské školy (Walter Benjamin, Theodore Adorno, Siegfried Kracauer) v 60. letech z jiných metodologických pozic navázali Umberto Eco (*Skeptikové a těšitelé*, 1964), Marshall McLuhan (*Gutenbergova galaxie*, 1962, *Rozumět médiím*, 1964) či Michel Foucault (*Slova a věci*, 1966). S rozvojem akademické analýzy masových médií a obecně v rámci trendu *cultural studies* od počátku 90. let zažily Barthesovy *Mytologie* jakési znovuvzkříšení a staly se základním textem pro řadu univerzitních kurzů i knih z oblasti populární kultury, masové komunikace, ale i diskursivního působení ideologií a jejich institucionálních hlasatelů.

Mytologie stojí na počátku Barthesova komplikovaného a metodologicky přerývového vývoje. Už v nich ale nacházíme ono „typicky barthesovské“ pnutí mezi analýzou detailu a směřováním k dalekosáhlým teoretickým implikacím, aniž by výsledkem měl a musel být ucelený a stabilizovaný systém. Už zde cítíme ono tékání mezi dílčím rysem a celostným abstraktním pozadím. Logicky se tu navazuje na koncept *écriture* z *Nulového stupně rukopisu*: „psaní“ transcenduje individuální styl a nabízí prostor primární svobody, ale zároveň i nevyhnutelné determinace, kdy původní jedinečná stopa, vyjádřená metaforou nulového stupně rukopisu, je přisvojena a vstřebána širším, nadindividuálním dis-

kursem žánru, ale také institucionalizovaného čtení textu, ať už čtení „buržoazního“ nebo „revolučního“. V *Mytologiích* se věnuje právě zkoumání mechanismů takového vstřebávání a cíleného připisování významu.

Na novodobých mytologizacích nachází Barthes především princip vyčerpávajícího, komplexního významového směřování: „...není zde žádný symbol, žádná narážka, vše je dáno vyčerpávajícím způsobem; gesto, neponechávající nic ve stínu, vyškrtává jakýkoli parazitní smysl a obřadně před publikum staví čistou signifikaci, okrouhlou jako Přírozenost. Tato emfáze není ničím jiným než lidovou a starodávnou představou dokonale srozumitelné skutečnosti.“ (Svět wrestlingu). Základním funkčním znakem mytologického emblému je v Barthesově pojetí právě iluze přirozeného a jednoznačného zvýznamňování: nežádoucí konotace (jejich konceptualizaci a vymezení vůči denotacím se bude věnovat za několik let v *Základech sémiotiky*) jsou cíleně anulovány, základní tok významu je naopak akcentován; fungování mytologizačního prvku lze snad metaforicky přirovnat k říčnímu toku regulovanému betonovým ohrazením břehu na rozdíl od rozvrásněného, a ne zcela zřetelného břehu řeky tekoucí nekultivovanou krajinou. Novodobé mytologie tak vytvářejí umělé, arbitrární, ale motivovaně cílené „bastardní znaky“, umísťované na pomezí mezi znaky označující naivní pravdu znaky označující naopak naprostou umělost (srov. závěr Římanů na plátně). Tyto znaky vstřebávají cosi z obou mezních možností a ochotně rostou na své genetické kontradikci: pěna prostředků na mytí nádobí je zároveň čímsi nadbytečným, neužitečným, ale přitom také čímsi takřka spirituálním, a to díky schopnosti nabídnout impresivní kvantitu z nicotné kapky vylité do dřezu.

V těchto analýzách vytváří Barthes inspirativní podloží pro následné Baudrillardovy analýzy *simulacra*: soudobý mýtus utváří a svým diskursivním působením vsugerovává entity, jejichž přesnou existenci v našem aktuálním světě nemůže – a ještě přesněji: nechce – popsat. „duše“, „vědomí“, „přirozenost“, ale také „prestíž“, schopnost být „in“, „svěžest“, „radostnost“, „umění

pít“ a stovky dalších. Zároveň tyto jednotlivé konstrukty mytologizační mechanismy přebírají, variují, a tím jejich existenci utvrzují, podporují a dále zvýznamňují. Mytologický prvek, ale následně i celý novodobý mýtus je komplexní, uzavřený, ucelený natolik, že ke své existenci nepotřebuje nic jiného. Z literárního materiálu je proto Barthesovi ideálním příkladem dílo Julesa Vernea: nabízí postupně zcela poznatý a zaplněný prostor, který se svým vlastním působením uzavírá, neklade otázky existence předmětů či jevů mimo sebe sama; čerpá pouze ze sebe a pak už se jen dožaduje umístění do aktuálního světa, tedy potvrzujícího přijetí, a tím i „zreálnění“. Jeho jednotlivé prvky jsou vůči mytickému celku doslovné, neznají ironizaci či znejišťující problematizaci; pokud s ironií pracují, tematizují ji dostatečně zřetelně, aby byla bezzbytku pochopena: „My to míníme ironicky.“

Toto pojetí soudobého mýtu krystalizuje v jednotlivých analytických esejích. Jak již bylo zmíněno, Barthes jich sepsal padesát čtyři. V některých pak – logicky už z principu seriálovosti původní publikační formy – zobecňující závěry opakuje, jindy se tyto závěry naopak míjejí či si poněkud protiřečí. Zároveň některé z objektů jeho analýz už z obecného povědomí zmizely či se staly součástí odložené historie. Proto se v pozdějších vydáních *Mytologií* ustálila praxe redukovat tyto eseje do výboru: anglické vydání (poprvé 1972) jich nabízí dvacet osm. Stejný počet esejí, byť v poněkud jiném výběru, nabízí i toto první české vydání.

Také naše vydání zařazuje na závěr teoretickou stať *Mýtus dnes*. Její dnešní čtenář bude asi vnímat politicko-angažovanou rétoriku a patos jako poněkud kuriózní odér dávných časů. Pod ním se ale skrývá velice produktivní, v jádru sémiotická konceptualizace novodobého mýtu jako svébytné formy signifikace. Mýtus je zde vymezován nikoli předmětem sdělení, ale specifickým způsobem, jímž toto sdělení vyslovuje. Rysy tohoto způsobu jsou schematizace a již zmíněná prvoplánovost sdělení a z toho plynoucí efekt jednorázového, vnucujícího se zvýznamnění. Barthes tento efekt interpretuje jako projev sekundárního sé-

miologického systému: znak primárního systému, který zahrnuje koncept i výraz, se stává pouhým a prostým označujícím-výrazem. Mýtus „krade“ promluvu původnímu jazykovému systému, v němž může nabývat rozostřených či nechtěných významů, a zasazuje ji do kontextu fungování metajazyka, jenž produkuje pouze zřetelný, vědomě kontrolovaný a významově uzavřený znak. Forma mýtu eliminuje bohatost původního jazykového dění a nabízí významovou redukci; její „chudost“ ovšem musí být zaobalena do „hry na schovávanou“, v níž je koncept přizpůsoben produktivní rétorice, která z něj vytváří líbivý ornament.

Tímto mechanismem moderní společnost produkuje své mytologizace. Barthes se snaží tuto produkci „dekonstruovat“, obnažovat mechanismy vytváření pouze chtěných významů a ukazovat, že pro inteligentního vnímatele i tento systém nabízí prostor k odmítnutí: reflexí toho, jak na mne novodobé mýty působí, jsem schopen se tomuto působení vzdálit, tj. všimnout si u mýtů spíše otázky „jak?“ a případně i „proč?“ než otázky „co?“. Tam, kde mýtus „dává na vědomí“, hledá barthesovský sémiotik to, jak vlastně mýtus „označuje“, tam, kde mýtus cosi „vnucuje“, zkoumá, jakými mechanismy vede vnímatele k „pochopení“. Sugestivnost novodobých mýtů spočívá podle Barthesa v jejich schopnosti konceptuálně deformovat smysl, a to za použití postupů, které směšují význam a nabízený obraz, racionalitu s imaginárností a arbitrarnost s přirozeným označováním. Mýtus je tedy „ideografickým systémem“, v němž forma redukuje celostnost a komplexnost výchozího konceptu.

A právě pojetí mýtu jako „excesivně odůvodněné promluvy“, v níž obraz působí tak, jako by přirozeně postihoval koncept, aniž by poobnažil reduktivnost použitého postupu, je podnětem, který i dnes láká k interpretačním aplikacím a domýšlením. I dnešní konzument mýtů může s potěšením sledovat, jak se za půlstoletí nezměnila strategie časopisu *Elle*, ale i jakéhokoli jiného rodinného, ženského či mužského časopisu. Analýzu obrazu spisovatele na prázdninách může produktivně domýšlet nad

způsobem mediální prezentace dnešních spisovatelských hvězd. A rozbor ikonografie vína a mléka či bifteku s hranolky zřetelně nabádá k analýze ikonizace piva či svíčkové nyní a zde. Tak jako Roland Barthes sedmdesátých let nabídl podněty, s nimiž se naše uvažování o literatuře vyrovnává dodnes, nabízí raný Barthes přístupy, které možná zastaraly svou politickou motivovaností, ale rozhodně ne tématy a proponovanou metodologií.

BIBLIOGRAFIE ZÁKLADNÍCH PRACÍ ROLANDA BARTHESA

- Le degré zéro de l'écriture.* Paris, Editions du Seuil 1953. Česky in *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie* (přel. Josef Čermák a Josef Dubský). Praha, Československý spisovatel 1967.
- Michelet par lui-même.* Paris, Editions du Seuil 1954.
- Mythologies.* Paris, Editions du Seuil 1957.
- Sur Racine.* Paris, Club Français du Livre 1960.
- (s André Martinem): *Le Tour Eiffel.* New York, French and European Publishers 1964.
- Éléments de sémiologie.* Paris, Editions du Seuil 1964. Česky in *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie* (přel. Josef Čermák a Josef Dubský). Praha, Československý spisovatel 1967.
- Essais critiques.* Paris, Editions du Seuil 1964.
- Critique et vérité.* Paris, Editions du Seuil 1966. Česky in *Kritika a pravda* (přel. Julie Štěpánková). Praha, Dauphin 1997 (české vyd. zahrnuje i *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie* (přel. Josef Čermák a Josef Dubský)).
- Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8, 1966. Česky Úvod do strukturální analýzy vyprávění (přel. Jaroslav Fryčer). In *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu* (usp. Petr Kylvoušek). Brno, Host 2002.
- Système de la mode.* Paris, Editions du Seuil 1967.
- S/Z.* Paris, Editions du Seuil 1970.
- L'empire des signes.* Geneva, Albert Skira 1970.
- Sade, Fourier, Loyola.* Paris, Editions du Seuil 1971.
- Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques.* Paris, Editions du Seuil 1972.
- Nouveaux essais critiques.* Paris, Editions du Seuil 1972.
- Le plaisir du texte.* Paris, Editions du Seuil 1973. Slovensky in *Potešenie z textu* (výbor, kromě titulního textu zahrnuje i další eseje, přel. Anna Blahová a Marián Minárik). Bratislava, Slovenský spisovateľ 1994.
- Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris, Editions du Seuil 1975.
- Fragments d'un discours amoureux.* Paris, Editions du Seuil 1977.

- Leçon inaugurale faite de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le vendredi 7 janvier 1977.* Paris, Editions du Seuil 1978. Česky Lekce: Inaugurační přednáška na Collège de France (přel. Miroslav Petříček) in Merleau-Ponty, M.; Lévi-Strauss, C.; Barthes, R.: *Chvála moudrosti.* Bratislava, Archa 1994.
- Sollers écrivain.* Paris, Editions du Seuil 1979.
- La chambre claire: note sur la photographie.* Paris, Cahiers du Cinema / Gallimard / Editions du Seuil 1980. Česky *Světlá komora* (přel. Miroslav Petříček). Bratislava, Archa 1994.
- Le grain de la voix: Entretiens 1962-1980.* Paris, Editions du Seuil 1981.
- Obvie et l'obtus: essais critiques III.* Paris, Editions du Seuil 1982.
- Bruissement de la langue: Essais critiques IV.* Paris, Editions du Seuil 1984.
- L'Aventure sémiotique.* Paris, Editions du Seuil 1985.
- Incidents.* Paris, Editions du Seuil 1987.

Poznámky

MYTOLOGIE

SVĚT WRESTLINGU

1. V originále *salope*. Pozn. překl.

DOMINICI ČILI TRIUMF LITERATURY

1. Nedorozumění založené na homofonii minulého participia slovesa *aller* (jít) a substantiva *allée* (alej). Pozn. překl.
2. Leopoldo Fregoli: italský varietní umělec proslulý tím, že sám dokázal během jednoho večera zahrát až osmdesát rolí. Pozn. překl.
3. Název Dominiciho usedlosti v Provence. Pozn. překl.

VÍNO A MLÉKO

1. Sloveso *comprendre* ve francouzštině znamená jednak *chápat* či *rozumět*, ale také *zahrnovat* či *obsahovat*. Pozn. překl.

JET-MAN

1. Francouzsky *objet jeté*. Pozn. překl.

VOLEBNÍ FOTOGENIČNOST

1. Pierre Poujade, francouzský politik, který v roce 1953 založil Svaz na ochranu obchodníků a řemeslníků. Barthes mu v *Mytologiích* věnuje dva texty, které v našem výboru nejsou obsaženy. Pozn. překl.

ZTRACENÝ KONTINENT

1. Máme zde i krásný příklad mystifikační moci hudby: všechny „buddhistické“ scény jsou podbarveny vágní sirupovitou hudbou, vycházející současně z amerických romantických filmů a z gregoriánského chorálu; tato monodická hudba je znakem mnišskosti.

DÁMA S KAMÉLIEMI

1. Slovo *passion* (vášeň) etymologicky souvisí s pasivitou. Pozn. překl.

MÝTUS DNES

1. Bude se mi namítat, že slovo *mýtus* má nesčetné další významy. Já jsem se však snažil definovat věci, ne slova.

2. Narážka na Flaubertova *Bouvarda a Pécucheta*: „Trocha vědy člověka od víry odvádí, mnoho vědy ho k ní zase přivádí.“ (Flaubert G., Bouvard a Pécuchet, Praha 1974, s. 79) Pozn. překl.
3. Vzhledem k rozvoji reklamy, tisku, rozhlasu, ilustrace, nemluvě o přežívání nesčíslných komunikativních rituálů (rituálů sociálního vzezření), je utvoření sémiologické vědy naléhavější než kdy jindy. Kolik vskutku *nesignifikativních* polí vlastně za den projdeme? Velmi málo, občas vůbec žádné. Jsem zde, na břehu moře: jistě, moře nepřináší žádné sdělení. Ale kolik sémiologického materiálu najdu na pláži! Vývěsky, slogany, nápisy, ošacení i opálená těla, to všechno pro mne tvoří sdělení.
4. Pojem *slovo* je jedním z nejdiskutovanějších lingvistických pojmů. Užívám ho zde pro zjednodušení.
5. *Tel Quel II*, s. 191
6. Rozhodli jsme se zde držet terminologie, kterou ve své nedávno vydané monografii o Barthesovi navrhuje Miroslav Marcelli (viz Marcelli M., *Příklad Barthes*, Bratislava 2001): francouzský termín *signification* překládáme jako *signifikace* a adjektivum *significatif* jako *signifikativní*. Sloveso *signifier* překládáme jako *označovat*, popř. *značit*. Pozn. překl.
7. Latinský / latinskost (*latin/latinité*) = baskický / baskičnost (*basque/basquité*). (Předchozí slovníkové příklady byly uvedeny proto, že jsou ve francouzštině utvořeny tímž způsobem: *la bonté, la charité, la santé, l'humanité*. Pozn. překl.)
8. Říkám „španělském“, poněvadž ve Francii dala maloburžoazní propaganda rozkvést složitému „mýtu“ architektury baskického domku.
9. Z etického hlediska je na mýtu znepokojivé právě to, že jeho forma je motivovaná. Existuje-li totiž něco jako „zdraví“ řeči, potom je tvořeno arbitrárností znaku, jež je zakládá. Na mýtu je nechutný fakt, že se uchyluje k falešné přirozenosti: luxus signifikativních forem, stejně jako u oněch předmětů, které zahalují svou užitečnost do zdání přirozenosti. Snaha obtížit signifikaci všemožnou zárukou přirozenosti vyvolává jakési znechucení: mýtus je příliš bohatý a tímto přebytkem je právě jeho motivovanost. Stejný odpor pocítuji tvář v tvář oněm typům umění, které si odmítají zvolit mezi *fysis* a *anti-fysis*, používajíce první z nich jako ideál a druhou jako zkratku. Eticky vzato implikuje tato dvojí hra jakousi nízkost.
10. Svoboda zaostřování je problémem, který nespadá do oblasti sémiologie: závisí na konkrétním postavení subjektu.
11. Pojmenovávání lva přijímáme jako čistý příklad latinské gramatiky, protože jakožto *dospělí* se vůči němu ocitáme v pozici tvůrce. K hodnotě kontextu v tomto mytickém schématu se vrátím později.
12. Klasická poezie by naopak byla systémem do značné míry mytickým, protože smyslu vnucuje suplementární označované, jímž je *pravidelnost*. Alexandrín má například hodnotu současně jako smysl určitého diskursu i jako označující nového celku, jenž je jeho poetickou signifikací. Úspěch, pokud je nějakého dosaženo, tkví ve stupni zdánlivého splnutí obou systémů. Je jasné, že tu vůbec neběží o harmonii mezi obsahem a formou, ale o *elegantní* vstřebání jedné formy do druhé. Eleganci rozumím co možná největší úspornost prostředků. Literární teorie na základě věkovité mýlky zaměňuje *mysl* a *obsah*. Jazyk je vždy pouze systémem forem, smysl je určitá forma.
13. Setkáváme se zde se *smyslem*, jak ho chápe Sartre, se smyslem jakožto přirozenou vlastností věcí, situovaných mimo sémiologický systém (*Saint Genet*, str. 283).
14. *Styl*, přinejmenším jak jsem jej vymezil, není žádnou formou, nespadá do oblasti sémiologické analýzy literatury. Styl je ve skutečnosti substancí, již bez ustání ohrožuje formalizace: především se může velmi snadno redukovat na rukopis: existuje určitý rukopis-Malraux, a to i u Malrauxe samotného. A kromě toho se styl může velice lehce stát specifickou řečí: řečí, kterou spisovatel užívá pro *sebe sama*, a pro *nikoho jiného*: styl je potom jakýmsi solipsistickým mýtem, jazykem, jímž spisovatel mluví *sám k sobě*: chápeme, že na tomto stupni zpevněnosti si styl žádá dešifrování a určitou hlubinnou kritiku. Příkladem této nevyhnutelné kritiky stylů jsou práce J.-P. Richarda.
15. Forma konjunktivu, s jejíž pomocí latina vyjadřovala nepřímý styl či nepřímou řeč, je obdivuhodným nástrojem demystifikace.
16. Výraz *la société anonyme* ve francouzštině označuje akciovou společnost. Vzhledem ke kontextu zde však zachováváme jeho doslovný překlad. Pozn. překl.
17. „Kapitalismus je odsouzen k tomu, aby obohacoval dělníka,“ říká nám *Match*.
18. Slovo *kapitalismus* není tabu z hlediska ekonomického, nýbrž z hlediska ideologického: do slovníku buržoazních reprezentací mu není dáno proniknout. Teprve ve Farúkově Egyptě tribunál jednoho obžalovaného výslovně odsoudil za „kapitalistické intriky“.
19. Buržoazie nikdy nepoužívá slova *proletariát*, které má punc levicového mýtu; užívá jej jen tehdy, když je v jejím zájmu vyvolat představu proletariátu svedeného na scestí komunistickou stranou.
20. Je pozoruhodné, že etičtí (nebo estetičtí) odpůrci buržoazie zůstávají většinou lhostejní, ne-li přímo náchylní k jejím politickým determinacím. Političtí odpůrci buržoazie naopak rezignují na hloubkové zpochybňování jejích reprezentací: často jdou dokonce tak daleko, že je sdílejí. Z nesrovnalosti obou typů útoků proti sobě buržoazie těží, protože jí umožňuje zamlžovat své jméno. Buržoazie by se však měla chápat výhradně jako syntéza svých determinací a svých reprezentací.
21. Mohou se vyskytnout „neuspořádané“ figury opuštěného člověka (například u Ionesca). To však nijak neohrožuje zabezpečení Esencí.
22. Podněcování kolektivní představivosti je vždy ne-lidským podnikem, a to nejen proto, že sen esencializuje život do podoby osudového určení, ale také proto, že je ochuzený a že garantuje určitou absenci.
23. „Jestliže veškerá ideologie zobrazuje lidi a jejich vztahy jako *camera obscura*, vzhůru nohama, vyplývá tento jev z jejich historického životního procesu...“ (*Německá ideologie* in: Marx K., Engels B., *Spisy III*, Praha 1958, s. 40)
24. K principu slasti, jenž je vlastní člověku, jak jej chápe Freud, by bylo možno přidat princip jasnosti člověka mytologického. V tom tkví celá nejednoznačnost mýtu: jeho jasnost je euforická.

25. Srov. Marxe a jeho příklad třešně v *Německé ideologii* (viz Marx, K., Engels B., *Německá ideologie* in: Spisy III, Praha 1958, s. 57)
26. Viz s. 90–92.
27. Je pozoruhodné, že chruščevismus se neprezentoval jako politická změna, ale zásadně a výhradně jako *jazyková konverze*. Tato konverze byla ostatně neúplná, protože Chruščev Stalina devalorizoval, ale nevysvětlil: neprovedl jeho re-politizaci.
28. Etický a politický úděl, který Marx popisuje jako úděl proletáře, v současné době plně přebírá člověk kolonizovaný.
29. Náklad jednotlivých novin je nepostačujícím údajem. Ostatní informace jsou nahodilé. *Paris-Match* předložil – tento význačný čin byl uskutečněn kvůli reklamním účelům – analýzu složení svých čtenářů z hlediska jejich životní úrovně (*Le Figaro*, 12. července 1955): Ze sta městských čtenářů jich má třiapadesát auto, devětačtyřicet má v bytě koupelnu atd., zatímco průměrná životní úroveň Francouzů je následující: automobil: 22 %, koupelna: 13 %. Mytologie tohoto zveřejnění umožňovala předvídat, že kupní síla čtenáře *Paris-Matche* je vyšší než průměr.
30. Marx píše: „...budeme se však muset zabývat těmito dějinami, protože téměř všechna ideologie se redukuje buďto na překroucené pojetí těchto dějin, nebo na naprosté nepřihlížení k nim.“ (*Německá ideologie* in: Marx K., Engels B., Spisy III, Praha 1958, s. 32).
31. Marx: „Co z nich dělá představitele maloburžoazie, je to, že nemohou ve své hlavě překročit hranice, které maloburžoazie nemůže překročit v životě.“ (18. *Brumaire Ludvíka Bonaparta* in: Marx K., Engels B., Vybrané spisy I, Praha 1950, s. 277). A Gorkij: „Maloburžoazie je člověk, který upřednostnil sám sebe.“
32. Mytolog se neodděluje pouze od veřejnosti, ale občas také od samotného předmětu mýtu. Abych kupříkladu demystifikoval mýtus dítěte-básníka, musela mi v jistém smyslu *chybět důvěra* k dítěti jménem Minou Drouetová. Musel jsem u ní odhlédnout – pod povrchem obrovského mýtu, jímž byla obtížena – od jakési něžné, otevřené možnosti. Nikdy není dobré mluvit *proti* malé dívence.
33. Občas jsem se přímo tady, v těchto mytologiích, uchýloval ke lsti: protože mě trápilo bez ustání pracovat na vypařování skutečnosti, začal jsem ji excesivně zahušťovat, nalézat v ní překvapivou kompaktnost, příjemnou i pro mě samého, zkrátka předložil jsem několik substanciálních psychoanalytických studií mytických předmětů.

Roland Barthes

MYTOLOGIE

První vydání v českém jazyce.

Výbor z francouzského originálu Mythologies přeložil Josef Fulka.

Odborný lektor a autor výboru Petr A. Bílek.

Odpovědný redaktor Zdeněk Kárník.

Redakce Martin Pilař (Redigo).

Korektura Daniela Pilařová (Redigo).

Obálka a grafická úprava Martin Radimecký.

Sazba Miloš Jirsa.

Vydalo nakladatelství DOKOŘÁN, s. r. o., Kováků 10/788, Praha 5, dokoran@dokoran.cz,

<http://www.dokoran.cz>, v roce 2004 jako svou 59. publikaci.

Vytiskla tiskárna Akcent tiskárna Vimperk, s. r. o., Špidrova 49, Vimperk

Doporučená cena 198 Kč

ISBN 80-86569-73-X

Roland Barthes (1915–1980) vystudoval klasickou literaturu a filologii, jeho první kniha *Nulový stupeň rukopisu* vyšla roku 1953. Barthesovo dílo nikdy netvořilo koherentní celek, který by sledoval jednotnou teoretickou linii. Od kritiky dějin (*Nulový stupeň rukopisu*) se postupně přesouval k obecné i aplikované sémiologii (*Mytologie, Základy sémiologie, Systém módy*) a od počátku sedmdesátých let si postupně vybudoval zcela svébytný způsob uvažování o literárních textech (*Říše znaků, Rozkoš z textu, Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*), charakteristický rezignací na zobecňující systémy a postupnou fragmentací a zdůrazňováním jednotlivostí a nahodilostí. Posledním Barthesovým textem je esej o fotografii, nazvaný *Světlá komora*, který v mnoha ohledech dává tušit nový zlom ve vývoji Barthesova díla, které náhle přerušila smrt při automobilové nehodě v roce 1980.

„Jestliže Barthesovo dílo nikdy nebylo rezignací, je to proto, že tím, o co odjakživa vášnivě usiloval – od Brechta k Bataillovi, od Prousta k Novému románu, od dialektických zvrátů až k analýze odívání – byl stále znovu začínající pohyb svobody (z nějž se nikdy nemůže stát instituce, neboť existuje pouze v okamžiku svého vlastního zrodu).“
(Alain Robbe-Grillet)