

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.).

P.5: BART-1

Knihovna FF MU Brno



2571806001

edice **bod**

184, 50 p. 20

*

Roland Barthes

MYTOLOGIE

DOKOŘÁN

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 nejspinavějších 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 skvě-

losti. 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 trvá. 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, uhne, 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 odporivé hmotné vlastnosti: v mdlé ochablosti zamřelého masa (obecnostvo 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 vychytalým sluhou a Doktor přihlouplým pedantem, i Thauvin bude vždy jen podlým zrádcem, Reinières (velký blondák s rozměklým tělem a šíleně rozježenými vlasy) zneklidňujícím zobrazením pasivity, Mazaud (arogantní kohoutek) obrazem groteskní ješitnosti a Orsano (zženštilý frajřek, jenž se nejprve objeví v růžovomodrém županu) 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 zápasníkovo 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 přimáčkut 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 užívá 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 nevyvstává 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 neskonale působivější než pantomima divadelní, neboť zápasníkovo

gesto nepotřebuje žádnou fabulaci, žádné kulisy, krátce řečeno žádný přenos k tomu, aby se jevil 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 Molièrova 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 vši 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 strážní 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 zvláště 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 ze široka 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 těžší 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 divác-

kého 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 zdviženými nad hlavou a pozvolna klesajícího pod vertikálním tlakem vítěze. Na rozdíl 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. Zaslých 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 očistování.

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 dostiženo 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 ja-

kousi morální krásou: tito diváci si je vychutnávají jako nějaké dobře načasované románové epizody, a čím větší je kontrast mezi úspěšností rány zasazené a rány navrácené, tím rychleji se osud jednoho ze zápasníků nachyluje a tím více je ono mimické drama považováno za uspokojivé. 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 rozčlíst 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 epifenomeny rozmístěnými v čase. Tato stylizovaná postava nenáleží k žádnému národu ani straně, a ať už se zápasník jmenuje Kuzčenko (přezdíváný Kníráč, 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; obecenstvo 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 znechucovat, 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 srozu-

mitelné 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 transformační 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 Zlaa a vyjevujícím figuru konečně srozumitelné Spravedlnosti.

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 čisticích 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*. Chlorydy a čpavky jsou bezpochyby vyslanci jakéhosi všeobjímajícího, spásitelského, 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). Bělící prostředek *Persil* kupříkladu zakládá svou prestiž na očividnosti výsledku: ješitnost a sociální fikce se rozpožehuje 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 dřímají 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 vzhází, 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 (mušlín, 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 ceny 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 dopravává 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,

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 zůstal 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 kvilující serenádu, tohle

všechno směřuje k tomu, aby se žena *hned zpočátku* konstitovala 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 člověka obklopují 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 neužitečného předmětu.

Tanec doprovázející celý průběh striptýzu vůbec nepředstavuje erotický faktor, i když si to spousta lidí myslí. Pravděpodobně je tomu dokonce právě naopak: chabě rytmizované vlnění 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 neúčinných, a přesto zásadních gest, neboť obnažování je zde vykázano do oblasti parazitických úkonů, uskutečňovaných v jakési nepravděpodobné dálce. A tak vidíme, jak se profesionální striptérky halí do zázračné nenucenosti, jež je neustále odívá, oddaluje a dodává jim ledovou lhostejnost obratných rutinérek, 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 konkursech“ (*sic!*) amatérských striptérek: „začátečnice“ se tu svlékají před několika stovkami diváků, aniž se uchylují – nebo 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*, pořadající zdravě soutěživá klání, jejichž vítězky jsou ověněny 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 trnité 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 pojíká s obecenstvem, stává se důvěrně známým, buržoazním, jako by Francouzi – na rozdíl 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 pro-
spekt svým portrétem. Znamená to, že u fotografie se předpo-
kládá konverzní působnost, kterou je třeba analyzovat. Kandi-
dátova 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 opětovnému upevnění paternalistického základu voleb, jejich
„reprezentativní“ povahy, narušené principem poměrného za-
stoupení a nadvládou stran (zdá se, že pravice využívá fotografií
více než levice). Poněvadž fotografie je řečovou elipsou a kon-
denzací složité sociální „nevyřknutelnosti“, představuje jakousi
anti-intelektuální zbraň, snaží se ošidit „politično“ (tj. soubor
problémů a řešení) ve prospěch „způsobu existence“ či spole-
čensko-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 fo-
tografii se nevyjevují jeho projekty, nýbrž jeho pohnutky, všech-
ny 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 podo-
bizny 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. Fotogenič-
nost 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 kandi-
dátovi 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 vytříbené
(seznamy Lidového republikánského hnutí). Jiným typem je
přenos intelektuálnosti. Upřesňuji ovšem, že se shodou okolností
jedná o typy „označované“, a nikoli přirozené: pokrytecké in-
telektuálnosti Národního shromáždění či „pronikavé“ intelek-
tuálnosti komunistického kandidáta. V obou případech má ikono-
grafie v úmyslu naznačit vzácné spojení myšlení a vůle, reflexe
a jednání: zpod lehce přimhouřeného víčka vyráží paprsek os-
trého pohledu, který – jak se zdá – čerpá svou sílu z krásného
niterného snu, aniž se nicméně přestává upírat na skutečné pře-
kážky, jako by se v příkladném kandidátovi musel impozantně
snoubit sociální idealismus s buržoazním empirismem. Posled-
ním 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 tísní jeho ratolesti (vyparáděné a vyfin-
těné jako všechny francouzské děti na fotografiích), mladý para-
šutista s vyhrnutými rukávy, důstojník ověšený řády. Fotografie
zde představuje skutečné vydírání založené na morálních hod-
notách: vlasti, armáde, 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 nepřítele, 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 „překonaný“ 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 vágni 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 převrhnu 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 skutečnosti výrazně podobá Západu či přinejmenším Západu spiri-

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 substanciální 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 substanciální. 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 úpl-

ně 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 nevyovídá 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 vyvolanou 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 materii, 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 písmo, vnucuje signifikaci naráz, aniž ji analyzuje, aniž ji roz-

ptyluje. To však již není konstitutivní rozdíl. Od okamžiku, kdy je nadán signifikací, se obraz stává jakýmsi písmem: stejně jako písmo vyžaduje určitou *lexis*.

Řeč, 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 dávno před vynalezením naší abecedy. 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 postihovala 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 takové 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 připišeme 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

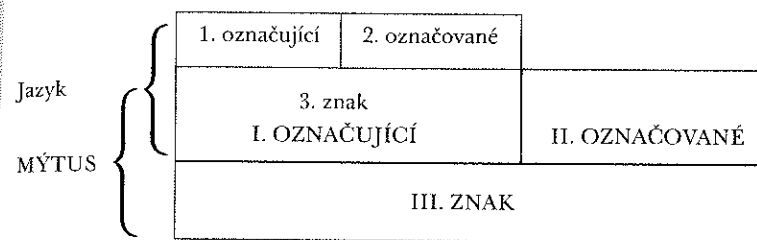
Připomenu tedy, že každá sémiologie postuluje určitý vztah mezi dvěma členy: označujícím a označovaným. Tento vztah se váže na předměty různého řádu, a právě proto není vztahem rovnosti, nýbrž ekvivalence. Je třeba si uvědomit, že na rozdíl od běžné řeči, jež mi jednoduše říká, že označující *vyjadřuje* označované, mám v každém sémiologickém systému co do činnosti 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 směšovat 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 sémiologickým 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 chápané 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 sartróvské teorie (omezím se zde na tyto tři známé příklady) je označované konstituováno prvotní krizí subjektu (oddělení od matky u Baudelaira, nařčení z 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 jediné 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.) mohou 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:



Vidíme, že v mýtu existují dva stupňovitě uspořádané sémiologické systémy: 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* vypoovídáme 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 přemyslím: 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 *mysl* 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 vojentství) 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 (na rozdíl 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 signifikace, 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, postuluje 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 označujcímu. Pokud větu *quia ego nominor leo* uzavřeme do čistě jazykového systému, dotyčný výrok v něm nalezneme 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 jalovíci, 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 *sejmenuji lev*. Jakožto forma mýtu však tento výrok z tohoto dlouhého příběhu neobsahuje již takřka nic. Smysl obsahoval složitý hodnotový systém: příběh, určitou geografii, ponaučení, 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 uzávorkovat, 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 dočasnou smrt: smysl ztrácí svou hodnotu, ale uchovává si život, z nějž 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 mýtus. Forma mýtu není symbolem: salutující černocho není symbolem francouzského impéria, na to je příliš viditelně přítomen; předkládá se jako bohatý, prožívaný, spontánní, neviný, *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. Na rozdíl 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 zaznamenání-hodný fakt, který si zaslouží být doložen příkladem. Totéž platí u salutujícího černocho: 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, očištěnou podstatu; jedná se o beztvaré, 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 *přízpůsoben*: 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 ji-

ném sémiologickém systému, v systému freudovském: u Freuda je druhým členem systému latentní smysl (obsah) snu, chybného úkonu či neurózy. Freud si však dobře všimá, že vlastním smyslem chování je právě jeho sekundární smysl, že jde o smysl přizpůsobený složité, 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 například stane označujícím jediného konceptu; a naopak velmi malá forma (slovo, gesto, třeba i gesto poststranní, 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 vyrazuje.

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 škýtá 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 přednedávnem 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 signifikací. 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 (na rozdíl od ostatních sémiologických systémů) dokonale zjevné: jeden není „zakopán“ pod druhým, oba jsou dány *zde* (a nikoli jeden zde a druhý někde jinde). Jakkoli se to může

zdat 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 jmenují 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 nalzáme jistou formální analogii s takovým komplexním sémiologickým systémem, jakým je systémem psychoanalytický. Stejně jako u Freuda latentní smysl chování deformuje jeho smysl manifestní, i v mýtu koncept deformuje 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 jmenují lev; francouzský černošský voják zdravící třibarevný praporek*). Ze strany konceptu je očividně deformována stránka plnosti, totiž smysl: lev a černocho jsou zbaveni svého příběhu

a proměnění 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 černocho 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 upovídáni 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: výchozí diskusí 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 poznamenám, že všudypřítomnost označujícího v mýtu velmi přesně reprodukuje logiku *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 kontradikci, 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, *z nepřítomněna*. (*Francouzské impérium? Ale my tu máme přece jen prostý fakt: toho statečného černouška, který salutuje jako skutečný francouzský hoch.*) Tato konstitutivní 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 hezoučký 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 přízpůsobenosti: 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 přízpůsobení je tak otevřené, že mám pocit, že tento domek byl stvořen na místě a *přímo pro mne* jako nějaký magický 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 nevinnou. Přízpůsobenost konceptu je náhle oddálena doslovností smyslu. Máme zde jakési *zadržetí* ve fyzickém i právním slova smyslu: francouzský imperialismus odsuzuje salutujícího černocho k tomu, aby byl pouze instrumentálním označujícím, černocho mne oslovuje jménem francouzského im-

perialismu; 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 nevinnou, 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 *aimé*). 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 černochoovým 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 vyhroceným 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 nevyčerpateľná.

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 reprezen-

tativní celkovost. A stejně tak jako ideogram v průběhu dějin postupně opouštěl koncept, aby se sdružil se zvukem, čímž stále více pozbyval motivovanosti, i opotřebenosti mýtu se rozpozná podle arbitrárnosti jeho signifikace: v lékářově 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 oboje 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 plně označující, v němž jasně odlišuji smysl od formy, a vyjdu z deformace, které forma podrobuje 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 lži ani přiznáním: je inflexí. Postavíme-li jej před alternativu, o které jsem před okamžikem mluvil, najde si třetí východisko. Pokud podlehne prvnímu či druhému způsobu zaostření, hrozí mu, že zmizí, a proto se jim 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, dohnaný 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 způsobení konceptu zůstat *z hlediska konzumenta mýtů* zjevné, aniž by se nicméně jevilo jako předpojaté: důvod, kvůli němuž je mytická promluva proslovena, je naprosto explicitní, avšak oka-

mžitě je zafixován do jakési přirozenosti; není čten jako pohnutka, nýbrž jako příčina. Čtu-li salutujícího černocho jako prostý symbol imperialismu, musím se zřeknout reality obrazu; tento obraz v mých očích ztratí vážnost a stane se nástrojem. Pokud naopak dešifruji černochoův pozdrav jako alibi kolonialismu, zničím mýtus s ještě větší jistotou – zhroutí 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 titul: 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 vyčer-

pává jedním okamžikem. Narychlo přelétnu očima *France-Soir*, který drží můj soused: vydobudu z něj pouze jakýsi *mysl*, 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 nevyhnu-

telně 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 krade 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 naturalizován 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 absurdna, 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 zůstává 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 krade 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 umělé odročování, v němž se bez obtíží usazuje, činí z nich mluvící mrtvolky.

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*, před-sémiologický 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 nejdůležitěji se zde využívá „kolísavé“ struktury konceptu: v naději, že konečně dosáhne jakési transcendentní vlastnosti věci, jejího přírodního (a ne lidského) smyslu, se básnický znak na rozdíl 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

anti-řeči. 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 spoutanými 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 zbrání 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 nenasytostí: 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, navrhne třetí řetězec, jehož prvním článkem bude signifikace, tj. výsledný člen prvního mýtu: Bouvardova a Pécuchetova rétorika se stane formou nového systému; kon-

cept 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 jistě buržoazní ideologie. Byl však méně naivní než Viollet-le-Duc a okrášlil svou rekonstrukci 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 uměleckých 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 povýšení 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 směřovány.

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 jistě 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 přinášejí, je naše společnost pořád ještě společností buržoazní. Je mi jasné, že ve Francii se od roku 1789 u moci prostřídalo 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: