

Roland Barthes

MYTOLOGIE

DOKOŘÁN 2004

Výbor z francouzského originálu Mythologies
přeložil Josef Fulka.

Odborný lektor, autor výboru a doslovu Petr A. Bílek.

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

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

Obsah

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

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

ISBN 80-86569-73-X

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

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

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

Víno a mléko

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

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

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

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

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

Bachelard měl bezpochyby pravdu, když uváděl jako proti-
klad vína vodu: z mytického hlediska je to pravda. Sociologic-
ky vzato už to tak docela pravda není, alespoň v současné době;
ekonomické či historické okolnosti přičly tuto úlohu mléku.
Skutečným anti-vínem je nyní mléko, a to nejen kvůli iniciati-
vám pana Mendès-France (jejichž postup je záměrně mytolo-
gický: při proslovech ve sněmovně popíjel mléko, tak jako se
Pepek námořník cpal špenátem), ale také proto, že v rámci vej-
ké morfologie substancí je mléko díky vši své molekulární hus-
totě a krémové, a tedy uklidňující povaze své smetanové vrstvy
protikladem ohně. Víno je násilné, chirurgické, víno přeměňu-
je a vyvádí na povrch to, co je skryté; mléko je kosmetické, spo-

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

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

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

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

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

Biftek a hranolky

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

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

Striptýz

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

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

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

Již jen sama doba svlékání činí z diváctva voyeur; kulisy, pomocné prostředky a stereotypy tu však - stejně jako při jakékoli mystifikující podívané - protičeří 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: Čínanka vyzbrojená opiovou dýmku (obligátním to symbolem čínskosti), naondulovaná žena-vamp s obrovskou cigaretovou špičkou, benátské kulisy

s gondolou, šaty s krinolínou a zpěvák kvílející serenádu, tohle všechno směřuje k tomu, aby se žena *lmed-zpochátku* konstituovala jako zakrytý předmět. Konec striptýzu potom již nekví v tom, že se na světo dostane nějaká skrytá hloubka, nýbrž v označení – skrze svlékání artificiálního 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 zakrývající pohodlnosti známého rituálu: kožesiny, rukavice, peří, sítky na vlasy, zkrátka celý inventář okras, neustále k živému tělu přičleňují kategorii luxusních předmětů, jež člověk obklopuje magickou dekorací. Žena v rukavičkách nebo žena okrášlená pery se zde vystavuje jako strnulý varietní prvek; a zbavování se takovýchto rituálních předmětů již netvoří součást nějakého nového obnažování: peří, kožesina 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 rytmiizované vlnění zde

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

Toto důkladné zažehňávání sexuality si lze ověřit na opačném příkladu, totiž na „lidových konkurech“ (*sic!*) amatérských striptérek: „začátečnice“ se tu svlékají před několika stovkami diváků, aniž se uchylují – anebo se uchylují velmi špatně – k magii, čímž se znovu ustavuje nepopiratelně erotická působnost představení. Na počátku se zde nevysskytuje 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 zažehňávání jiného druhu, zažehňávání pravděpodobně typicky francouzské, které ostatně nesměruje ani tak ke zrušení erotismu jako k jeho ochočení: konferenciér se snaží dodat striptýzu uklidňující maloburžoazní status. Striptýz je tu především *sportem*: existuje *Strip-tease Club*, pořádající zdravě soutěživá klání, jejichž vítězky jsou ověřeny a odměněny cenami, ať už povznášejícími (průkazka do posilovny; kniha, již snad nemůže být nic jiného než Robbe-Grilletův *Koyeur*), 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 *posláním*: 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 pojmuje s obecenstvem, stává se důvěrně známým, buržoazním, jako by Francouzi – narození od amerických diváků (alespoň se to tak říká) – v souladu s nepodlačitelným tůňnutím jejich sociálního statusu, nedokázali pojmout erotismus jinak než jako domáckou záležitost, která zajišťuje alibi sportovní soutěže, probíhající jednou týdně, daleko spíše než magické podivánství: právě takto se ve Francii striptýz stává něčím celonárodním.

Volební fotogeničnost

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

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