Masarykova univerzita

**Filozofická fakulta**

**Ústav české literatury a knihovnictví**

Literatura a mezikulturní komunikace

Bc. Ondřej Matyáš

# Hauntologie

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Miroslav Kotásek, Ph.D.

**2019**

**Prohlášení**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Bc. Ondřej Matyáš

**Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce panu Mgr. Miroslavu Kotáskovi, Ph.D. za všechny podnětné rady a myšlenky, které mi pomohly při tvorbě této práce.

Obsah

1. ÚVOD ..... 1
1. KAPITALISMUS (základna) ..... 4
a) Fordismus ..... 4
b) Post-fordismus ..... 7
c) Rentiérský kapitalismu ..... 10
d) Pronikání kapitálu do všech oblastí života ..... 14
2. POSTMODERNISMUS (nadstavba) ..... 21
a) Kulturní logika pozdního kapitalismu ..... 23
b) Zmizení individuálního subjektu ..... 24
c) Nostalgický mód ..... 27
3. HAUNTOLOGIE (návrat potlačeného) ..... 31
a) Marxova strašidla Derrida ..... 31
b) Ghost Box ..... 36
c) Burial ..... 49
4. ZÁVĚR ..... 55
5. Seznam Literatury ..... 58
6. Anotace ..... 61

# 1. ÚVOD

Pojem *hauntologie* poprvé použil Jacques Derrida ve své knize *Spectres de Marx*. Odpověď na triviální otázku, *co je to hauntologie?* bude nejspíše znít: ontologie strašidel. Pod pojmem *strašidlo*[1] si lze představit různé věci, Derridu ovšem zajímají pouze Marxova strašidla, nebo strašidla marxismu. Derrida používá termín strašidlo, zřejmě aby zachoval kontinuitu se *strašidlem komunismu* (ein Gespenst) které obchází Evropou v úvodu Komunistického manifestu, přesnější by byl ovšem termín *revenant* (z latinského revenire – vracet se), tedy nějaká entita, která existovala v minulosti, která se ale nyní zjevuje v naší přítomnosti, navrací se. Entita existuje v meziprostoru binárních opozic živý / mrtvý, přítomný / nepřítomný, pro který Derrida zavádí neologismus *hauntologie.* Proč naši společnost stále děsí *strašidlo komunismu?* Proč stále můžeme slýchat o tom, že někdo někoho označil za *neomarxistu* (v ryze pejorativním smyslu), proč je Karel Marx a marxismus stále tak třaskavým tématem v době po *„definitivní“* porážce režimů, které se učením německého filosofa zaštiťovaly? To jsou otázky, které si Derrida klade na začátku své knihy. Na jejím konci dochází k závěru, že Marxovo učení se nepřestane *navracet*, alespoň do doby, dokud bude ve světě existovat sociální nespravedlnost.

V roce 2005 si od Derridy termín *hauntologie* vypůjčil kulturní teoretik Mark Fisher, aby jím volně propojil skupinu hudebníků, jejichž práci spojoval podobný zvuk, nálada, ale i estetika a způsob tvorby. Právě formálně podobný způsob práce způsobil, že se o *hauntologii* začalo psát jako o subžánru elektronické hudby. Z dalších textů autorů, jako Mark Fisher, Simon Reynolds nebo Adam Harper je ovšem patrné, že *hauntologie* je v jejich pojetí více než jen žánrem, a to způsobem interpretace jakéhokoli uměleckého díla (hudby, filmů, obrazů), které takový způsob interpretace dovoluje. Pro Fishera jsou tato umělecká díla ona derridovská strašidla minulosti, která se zjevují v naší přítomnosti. To, co nás podle Fishera straší, je budoucnost, která se nestala, ztracené utopie, nenaplněné ideály modernismu. Je zřejmé, že koncept *hauntologie* ve Fisherově pojetí určitým způsobem souvisí s ideou budoucnosti. Ta začala být *„pomalu vymazávána.“* Neoliberalismus si podrobil spolu s naší budoucností i schopnost imaginace (pokud tyto

[1] Termín „spectre“ (ať již z francouzštiny nebo z angličtiny) je překládán jako „strašidlo.“ Překladatel slovenského vydání Derridovy knihy Spectres de Marx překládá dokonce i termín hauntologie jako „strašidlógia.“ Varianta „duch“ je vyloučena kvůli možnému významovému posunu ve smyslu duch doby (zeitgeist) apod.

dva termíny neznamenají totéž) a může se tak zdát, jako bychom skutečně dosáhli fukuyamovského konce dějin. Ráj liberální demokracie sice evidentně ještě nenastal, ale na poli kultury jsme došli snad až na úplný konec, protože současná kulturní produkce je zcela pohlcena postmoderním pastišem a nekončící záplavou revivalů. Fisher se tak staví kriticky k postmoderně, jelikož je symptomem ekonomického systému, který, obrazně řečeno: vyměnil naši budoucnost za vlastní status quo.

Koncept *Hauntologie* tedy implicitně předpokládá existenci určité minulosti a od ní odlišené současnosti. Předpokládá určitý zlomový moment, který dělí věci na předtím a potom. Touto změnou je nástup neoliberalismu na poli ekonomie, přechod ke globálnímu, nadnárodnímu kapitalismu a nástup postmoderny na poli kultury. Klasické dělení na ekonomickou základnu a kulturní nadstavbu je spíše teoretickou pomůckou než odrazem reality, teoretik postmoderny Fredric Jameson poznamenává, že právě mizení rozdílů mezi základnou a nadstavbou je jedním z nejpříznačnějších rysů postmodernismu.

Na tomto místě je také důležité vymezit prostor, ve kterém se tato práce pohybuje, a to je prostor západu, tedy Severní Ameriky a Západní Evropy. Hlavním zdrojem jsou texty a myšlenky britského kulturního teoretika Marka Fishera, který se zaobírá většinou produkty britské kultury. Striktní příklon k produktům západní, většinou britské kulturní produkce (zejména hudby) a záměrné opomíjení např. té české, má i hlubší opodstatnění. Zatímco na Západě měla všechna období poměrně dlouhý a kontinuální vývoj, jak před, tak po určité změně, a je tedy mnohem snazší je teoreticky zkoumat, Česká republika (a další země bývalého východního bloku) si prošly revoluční změnou, po které zde byl importován západní kapitalismus. Ačkoli se postkomunistické státy na první pohled možná integrovaly do Západního světa, zcela pochopitelně se nacházely v jiné situaci než státy západní. A tak zatímco lidé v České republice se po roce 1989 ocitli ve zcela nové postmoderní situaci, slovy Jean-Françoise Lyotarda po konci jednoho velkého vyprávění a velkého společenského projektu (projektu socialismu), ve stejné době na Západě, Jacques Derrida, vrcholný představitel postmoderní filozofie již zvěstuje příchod nové internacionály. Odlišný historický vývoj však neznamená, že by koncept *hauntologie* mohl být aplikovatelný pouze na produkty západní kultury. Jak naznačují již podnázvy kapitol, celý koncept *hauntologie* se prakticky shoduje s obecným freudovským vzorcem návratu

potlačeného (sám Derrida ve svém filmovém portrétu *Ghost Dance* vtipně poznamenává, že celá psychoanalýza je vlastně *„věda o duších,“* když popisuje, jak se z událostí z naší minulosti stávají revenanti, kteří nás pronásledují v naší současnosti) a jeho kreativní aplikace může být potenciálně velmi široká.

Jelikož koncept *hauntologie* lze popsat pouze v kontextu výše nastíněných změn, nelze začít jinak než popisem změn, které lze shrnout pod frázi nástup neoliberalismu. První kapitola práce s názvem Kapitalismus (základna) se pokouší o stručné shrnutí vývoje a fungování kapitalismu, a to jak v jeho rané fázi zvané fordismus, tak v té nynější, neoliberální, nazvané podle Marka Fishera post-fordismus. Není možné se na současné ekonomické uspořádání dívat jinak než kriticky, v jiném pohledu by se nezjevovala ona strašidla.

Druhá kapitola s názvem Postmodernismus (nadstavba) se snaží o popis kulturní nadstavby neoliberálního kapitalismu. Součástí kapitoly je vymezení základních pojmů, které jsou nutné pro teoretizaci postmoderny a jejich demonstrace na příkladu uměleckých děl i srovnání s díly modernistickými, a to zejména s pomocí zásadního teoretika postmoderny Fredrica Jamesona.

Třetí závěrečná kapitola s názvem Hauntologie (návrat potlačeného) se v první části detailně zabývá původní derridovou koncepcí *hauntologie*. Druhá část kapitoly se pak zabývá konkrétní aplikací konceptu *hauntologie* na umělecká díla tak, jak jej chápali autoři Mark Fisher a Adam Harper.

# 1. KAPITALISMUS (základna)

První kapitola s názvem Kapitalismus se snaží stručně popsat fungování kapitalismu, a to zejména s pomocí publikací od autorů Tejkl a Švihlíková, Goodwin a Burr, Mark Fisher, Guy Standing a Slavoj Žižek. Povaha jednotlivých publikací se liší, a zatímco kniha autorského dua českých ekonomů Tejkl a Švihlíková se svou formou blíží nejvíce učebnici ekonomie, publikace Ekonomix svou odlehčenou formou míří spíše na laiky – přesto se narativ o vývoji kapitalismu ve všech výše uvedených publikací shoduje.

*„V sedmdesátých letech minulého století se skupině ideologicky vyhraněných ekonomů podařilo zaujmout tehdejší politiky. Svůj neoliberální model založili na tezi, že ekonomický růst a rozvoj přímo závisí na tržní konkurenceschopnosti, a proto by se všechno mělo podřídit prohlubování soutěže a soutěživosti a tržní principy by měly proniknout do všech oblastí života.“*[2] Tímto sdělením otevírá anglický ekonom Guy Standing svou knihu Prekaritát. Italský filozof Franco Berardi kreslí dělící čáru na pomyslné časové ose přímo do roku 1977: *„V posledních třech dekádách minulého století se začala utopická imaginace pomalu převracet a byla nahrazena dystopickou imaginací. Z mnoha důvodů může být rok 1977 považován jako bod zlomu.“*[3] Standing, Berardi, Fisher, ale i další považují sedmdesátá léta minulého století za přelomová. Zlom, ke kterému odkazují, je (postupný) nástup neoliberalismu na poli ekonomie. Co přesně ale formulace *„nástup neoliberalismu“* znamená? Tuto změnu nelze pochopit bez základních znalostí o fungování kapitalismu před onou změnou. Fisher (ale jiní autoři) rozlišuje období před a po jako fordismus a post-fordismus, podle převládajícího výrobního modelu.

## a) Fordismus

Fordismus byl založen na masové sériové výrobě vysoce standardizovaných produktů, kdy tempo výroby udávala výrobní linka. Podniky byly centrálně řízené a měly jasně danou hierarchickou strukturu. V takovém prostředí bylo snadné se orientovat, kdo má jakou úlohu a postavení, a následně se i organizovat. Mohly tak vzniknout odbory, které

[2] STANDING, Guy. Prekariát. Přeložil Antonín HANDL, přeložil Petr JANUS. V Praze: Rubato, 2018. Eseje (Rubato), str. 15. ISBN 978-80-87705-64-3.

[3] BERARDI, Franco. After the future. AK press, 2011, str. 12. ISBN 978-1849350594.

hájily práva a zájmy dělníků v rámci podniků. A byly to právě odborové organizace, které se staly základem pro vznik sociálně demokratických stran v Evropě nebo Labouristické strany ve Velké Británii, které tato práva prosazovaly na celospolečenské úrovni.

Velká hospodářská krize (1929) otřásla důvěrou v systém kombinace demokracie a kapitalismu, což přispělo k nástupu totalitních režimů (fašismu a sovětské verze komunismu). Z hospodářské krize našel cestu až anglický ekonom John Maynard Keynes. Díky tomu se stal jedním z nejvýznamnějších ekonomů 20. století. Z jeho myšlenek se zrodila celá ekonomická škola keynesiánství. Keynesiánství stojí v dějinách ekonomie mezi obdobím klasické teorie a neoliberalismem, který na klasickou teorii navazuje. Keynes, v rozporu s tehdy vládnoucí klasickou teorií, prosazoval zásahy státu do ekonomiky, čímž demytizoval i zadlužování státu. Státní dluh je v keynesiánské ekonomice motorem ekonomiky – něčí dluh je na druhé straně něčí zisk. Keynesovská ekonomie prosazuje aktivní fiskální politiku (ekonomie strany poptávky), tedy státní intervence do ekonomiky. Vláda by se podle Keynese měla chovat anticyklicky, tzn. předvídat ekonomický cyklus a snažit se ho dorovnávat. Zjednodušeně řečeno v době ekonomické konjunktury šetřit a v době krize investovat.

Po druhé světové válce se na Západě začalo rozvíjet to, co dnes označujeme jako sociální stát (welfare state). Státy usilovaly o zavedení základních sociálních institucí jako veřejné bezplatné školství a zdravotnictví, vysokou míru sociálního zabezpečení (podpora v nezaměstnanosti, starobní důchody atd.). Pojem sociální stát však nelze jednoznačně vymezit, jelikož v každé zemi se vyvíjela situace jinak. Obecně však lze říci, že sociální stát můžeme charakterizovat vysokou mírou přerozdělování, tzn. zdaňováním kapitalistického zisku. Progresivní zdanění fyzických osob dosahovalo např. v USA nebo Velké Británii až devadesáti procent.[4]

Keynesiánství dominovalo západním ekonomikám až do počátku 70. let. Za jeho diskreditací v tomto období stálo několik faktorů. Ekonomický růst živený obnovou po druhé světové válce se již definitivně vyčerpal a ekonomika začala stagnovat, dále pak

[4] Pop-kulturní odkaz: devadesáti procentní zdanění se zdálo The Beatles tak nespravedlivé, že o tom napsali písničku. V Taxman (1966) zpívají ironicky: *„Let me tell you how it will be, There's one for you, nineteen for me, 'Cause I'm the taxman."* https://youtu.be/l0zaebtU-CA

rozpad brettonwoodského systému, a tzv. ropný šok v roce 1973. Kombinace těchto událostí způsobila v USA stagflaci (kombinace ekonomické stagnace a zároveň vysoké inflace), do té doby neznámý stav, na který keynesiánští ekonomové nedokázali zareagovat, a političtí vůdci západních velmocí vyslyšeli hlas neoliberálních ekonomů.

V důsledku modernizace výrobních prostředků a větší efektivity práce došlo ve vyspělých zemích k překonání tohoto výrobního modelu a odlivu pracovní síly z průmyslu do sektoru služeb. Tyto změny měly za následek mimo jiné i rozpad tradičního třídního uspořádání. Proměnila se i samotná podoba práce. Z fyzicky pracujících dělníků se stali zaměstnanci služeb, kteří pracují tím, že komunikují. Důsledků těchto změn si všímá i Guy Standing: *„Pojmy „dělnická třída“, „pracující“ a „proletariát“ byly několik století pevně ukotveny v naší kultuře. Lidé sami sebe pojímali v třídním paradigmatu, vzájemně se v něm rozpoznávali podle způsobu oblékání, řeči a chování. Ty dnes většinou nevyvolají víc než jen vágní představu.“* Tato změna má za následek i rozpad vztahu mezi levicovými politickými stranami a jejich voličskou základnou, tedy s dříve pracujícími dělníky, z jejichž řad kdysi vznikly a jejichž zájmy tyto strany reprezentovaly. Změna ve společenském uspořádání je vyšachovala z politické hry. Tuto změnu, zdá se, stále nepochopily. Pokud zde existuje nová společenská třída (tedy pokud stále platí rozdělní do společenských tříd), koho vlastně tyto levicové strany reprezentují? V devadesátých letech začaly tyto strany (reprezentovány např. lídrem britské Labour Party Tony Blairem nebo předsedou německých sociálních demokratů Gerhardem Schröderem) praktikovat tzv. třetí cestu, tedy jakousi univerzální pravolevou politiku, ve skutečnosti však spíše neoliberální politiku *„s lidskou tváří“.* Standing dále pokračuje s výzvou vytvoření něčeho nového: *„Nejblíže skutečnosti možná je, že potřebujeme nový slovník, který by reflektoval třídní vztahy v globálním tržním systému jednadvacátého století.“*[5] Jedním z prvních slov v novém slovníku, k jehož vytvoření Standing vybízí, by mohl být termín, kterým pojmenoval svou knihu, tedy prekariát. Tento termín poprvé použil francouzský filozof Pierre Bourdieu. Je to kompozitum slov prekérní (choulostivý, nepříjemný) a proletariát (společenská vrstva nevlastnící výrobní prostředky). Termín má charakterizovat společenskou třídu s nízkými příjmy, s nízkým společenským statusem (často navzdory

[5] STANDING, Guy. Prekariát. Přeložil Antonín HANDL, přeložil Petr JANUS. V Praze: Rubato, 2018. Eseje (Rubato), str. 22. ISBN 978-80-87705-64-3.

dobrému vzdělání), která je ohrožena permanentní nestabilitou: nejistotou zaměstnání (a příjmů) a z toho vyplývající nemožnost budovat kariéru nebo se profesně rozvíjet. Přestože Standing takto pojmenoval svou knihu, jedné jasné definici se vyhýbá.

### b) Post-fordismus

Z pohledu makroekonomie znamenal nástup neoliberalismu opuštění keynesiánské ekonomiky. Celý tento proces pak lze rozdělit do několika fází: opuštění brettonwoodského systému, odklon od fiskální politiky k monetární politice a příklon k ekonomii strany nabídky. Nová éra kapitalismu je nazývána též jako postmoderní kapitalismus (někdy označovaný také jako kapitalismus postindustriální, nadnárodní, korporátní, pozdní, patriarchální, konzumní...), v jiných kontextech mluvíme o globalizaci.

Brettonwoodský systém byl výsledkem dohody roku 1944, kdy se zúčastněné státy dohodly na novém poměru ceny dolaru k ceně zlata a poměru ostatních měn k dolaru. Jednalo se o modifikovaný zlatý standard, který přestal platit během první světové války. Brettonwoodský systém zaručoval směnitelnost dolaru za zlato. Dolar se tak stal měnou, ve které se začaly vyjadřovat ceny komodit jako je ropa, ale také kurzy ostatních měn vůči dolaru. Ostatní státy mohly používat dolar jako rezervní měnu. V důsledku porušování dohody ze strany USA byl brettonwoodský systém v roce 1971 zrušen. Měny od té doby nejsou kryty zlatem ani žádnou jinou komoditou. Zrušení dohody bylo prvním krokem k tzv. fiat money, tedy měně s nuceným oběhem, kdy hodnota většiny peněz není ani cena papíru, jelikož existují jen jako jedničky a nuly na serverech komerčních bank.

Další fází neoliberálního obratu je příklon států od fiskální politiky (tedy přímé zásahy státu do ekonomiky prostřednictvím investic nebo zvyšováním daní) k monetární politice, která je přímo esencí neoliberalismu. Monetární politika se chce vyvarovat přímým zásahům státu, snaží se pouze modifikovat celkovou poptávku prostřednictvím centrální banky, která ovládá úrokové sazby a zajišťuje peněžní zásobu.[6] Jedná se o návrat ke klasickému liberalismu 19. století a jeho heslu laissez faire (v překladu *„nechte plynout“*), tedy omezit zásahy státu do ekonomiky na naprosté minimum. (Neo)liberální

[6] GOODWIN, Michael. Ekonomix: jak funguje (a nefunguje) ekonomika. Ilustroval Dan BURR. Praha: Paseka, 2014, str. 293. ISBN 978-80-7432-492-5.

ekonomové věřili v to, že vše dokáže regulovat *„neviditelná ruka trhu“* Adama Smitha, že kapitalismus směřuje k určité vnitřní stabilitě. Tyto myšlenky jsou v přímém rozporu s myšlením Johna Meynarda Keynese,[7] kterého citují Tejkl a Švihlíková: *„Nepropadejte iluzím o přirozené ekonomické harmonii a rovnováze v systému! Není tu jediná rovnováha ekonomické reprodukce s vytíženými kapacitami a vysokou zaměstnaností, ke které by systém – třebas přes všemožné překážky – směřoval jaksi sám, vnitřní endogenní silou.“* [8]

Přechod od ekonomie strany poptávky (což je v podstatě synonymum keynesiánství) k ekonomii strany nabídky znamená, že pozornost je upřená na agregátní nabídku (tzn. celkovou nabídku zboží a služeb), a to v dlouhodobém časovém horizontu. Tejkl a Švihlíková popisují ekonomii strany nabídky takto: *„Snaží se odstranit veškeré překážky pro rozvoj kapacit ekonomiky. Ty se týkají jednak daní, ale také trhu práce, ale také celkového institucionálního zajištění ekonomiky. V daňové rovině se začínají snižovat vysoké mezní sazby jak pro korporace, tak především pro fyzické osoby, a progresivní zdanění samotné se dostává do nelibosti.“*[9] Součástí neoliberálního obratu byla také změna daňového mixu. Západní státy začaly upouštět od progresivního zdanění (čím vyšší příjem poplatníka, tím vyšší daň), daně se začaly narovnávat a staly se tedy degresivními (čím nižší příjem, tím vyšší je celkové zatížení poplatníka). To se dělo pomocí zvyšování podílu nepřímých daní (typicky daň z přidané hodnoty). Součástí oficiální politiky republikánského prezidenta Ronalda Raegana byla tzv. trickle-down ekonomika, tedy daňové úlevy pro nejbohatší firmy a jednotlivce, které by údajně měly nastartovat ekonomiku, a to jak v krátkodobém horizontu, tak i v tom dlouhodobém: v momentě, kdy peníze „prokapou“ (*trickle-down*) i k těm nejchudším, zbohatne společnost jako celek. Snížení daní nejbohatším a neoliberální politika celkově měla v dlouhodobém horizontu pouze jeden efekt: bezprecedentní nárůst nerovnosti.

---

[7] Argumenty pro svá tvrzení sepsal Keynes ve svém zásadním díle Obecná teorie zaměstnanosti, úroku a peněz: KEYNES, John Maynard. Obecná teorie zaměstnanosti, úroku a peněz. Praha: Československá akademie věd, 1963.

[8] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 83. ISBN 978-80-87950-44-9.

[9] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 96. ISBN 978-80-87950-44-9.

Mark Fisher popisuje nové ekonomické paradigma takto: *„Zatímco dříve si zaměstnanci mohli osvojit jistý soubor dovedností a pak stoupat po stupíncích rigidní podnikové hierarchie, dnes se po nich žádá, aby se pravidelně rekvalifikovali, zatímco putují z instituce do instituce, z jedné role do druhé. Organizace práce je decentralizovaná, někdejší pyramidální hierarchii nahrazují horizontální sítě, a důraz je kladen na flexibilitu."* [10] Podle Guye Standinga je flexibilita jedním ze stavebních kamenů neoliberalismu. Ten ve svém díle rozlišuje tři hlavní formy flexibility: kvantitativní, funkční a mzdovou flexibilitu.

Jako kvantitativní flexibilitu rozumí možnost firem rychleji měnit svou zaměstnaneckou strukturu. To se projevuje zejména jako nestandardní pracovní úvazky (práce na dobu určitou, zkrácené pracovní úvazky), které umožňují snížit náklady na zaměstnance (zaměstnavatel nehradí zaměstnancům zdravotní a sociální pojištění, neposkytuje žádné benefity atp.). Firmy jsou nuceny takto jednat, aby mohly pružně reagovat na neustále se měnící poměr nabídky a poptávky. V důsledku tohoto chování ale můžeme mluvit o celkovém oslabení ochrany zaměstnanců. Pracovníci se zkrácenými úvazky dostávají menší mzdy (pokud jim zaměstnání zprostředkovala pracovní agentura, část jejich platu si ponechá), nedostávají žádné firemní benefity, často nemají tolik příležitostí rozvíjet své schopnosti nebo pomýšlet na kariérní postup, který by v lepším případě znamenal proměnu částečného ve standardní pracovní úvazek. Standing podporuje své tvrzení i čísly, když uvádí, že pracovní agentury, které zprostředkovávají krátkodobé úvazky, jsou dnes jedněmi z největších soukromých zaměstnavatelů. Dále srovnává situaci na pracovním trhu: do šedesátých letech člověk průměrně vystřídal za život čtyři zaměstnání, dnes podle Standinga vystřídá člověk v průměru devět zaměstnání před dovršením třiceti let.[11]

Jako příklady funkční flexibility uvádí Standing tzv. outsourcing, tedy převedení části interní činnosti v rámci firmy na externí subjekt, který se na takovou činnost specializuje, nebo offshoring, tedy převedení činnosti firmy do jiné země ve jménu úspory nákladů. Objem takových činností se neustále rozrůstá, v 70. letech začínal najímáním

[10] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 48. ISBN 978-80-87067-69-7.

[11] STANDING, Guy. Prekariát. Přeložil Antonín HANDL, přeložil Petr JANUS. V Praze: Rubato, 2018. Eseje (Rubato), str. 65. ISBN 978-80-87705-64-3.

např. úklidových firem, dnes již můžeme pozorovat absurdní důsledky, když absolventi filologických oborů v České republice nacházejí uplatnění jako zaměstnanci call center (fyzicky se nacházejících v České republice), kde odpovídají na telefonické dotazy zákazníků ze západních států.

Mzdová flexibilita má pouze jeden směr, a to dolů. Firmy jsou v prostředí post-fordistického kapitalismu vystaveny tlaku neustálého snižování nákladů, mezi něž patří právě i mzdy. Klesá tedy nejen samotná úroveň mezd, ale firmy se s tímto tlakem vypořádávají i pomocí výše zmíněného nárůstu s nestandardními úvazky. Firmy také snižují své náklady na zaměstnance rušením firemních benefitů. Standing poukazuje na situaci ve Spojených státech, kde podíl firem, které hradí svým zaměstnancům zdravotní pojištění nebo přispívají na důchodové pojištění, klesl mezi roky 2000 až 2010 až o desítky procent.[12]

Před negativními dopady flexibility mezd a cen varují i Tejkl a Švihlíková: *„Další z výchozích předpokladů neoklasické ekonomie, tedy flexibilita mezd a cen, z dobrých důvodů vyvrácená Keynesem, se znovu vrací na scénu, a to jak v teorii, tak v praxi.“* A zároveň popisují i některé politické dopady: *„Takovýto předpoklad přímo směřuje k omezení role odborů, které brání flexibilitě mezd směrem dolů.“*[13] Což je další omezení politické reprezentace pracujících.

### c) Rentiérský kapitalismu

V návaznosti na růst nerovnosti kladou Tejkl a Švihlíková nepříjemnou otázku po legitimitě současného systému, když ho provokativně nazývají jako rentiérský kapitalismus nebo socialismus pro vyvolené. Zjednodušeně: proč nadále existovat v systému, kde neúměrně prosperuje pouze malé procento bohatých na úkor zbytku společnosti? Míra nerovnosti bývá často vyjadřována jako poměr 1 % nejbohatších ke zbytku společnosti. Autorské duo dále varuje (a vychází přitom z oficiálních studií

[12] STANDING, Guy. Prekariát. Přeložil Antonín HANDL, přeložil Petr JANUS. V Praze: Rubato, 2018. Eseje (Rubato), str. 73. ISBN 978-80-87705-64-3.

[13] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 95. ISBN 978-80-87950-44-9.

institucí jako OECD - Organizace pro hospodářskou spolupráci a rozvoj), před neustálým nárůstem bohatství onoho jednoho procenta nejbohatších: *„V 80. letech vydělávalo 10 % nejbohatších sedmkrát více než dolních 10 %. Nyní je poměr téměř desetkrát větší.“*[14] Autoři věnovali této problematice celou kapitolu své knihy, kde se odvolávají na závěry francouzského ekonoma Thomase Pikettyho,[15] amerického ekonoma, bývalého viceprezidenta Světové banky a nositele Nobelovy ceny za ekonomii Johna Stiglitze, který analyzuje situaci zejména ve Spojených státech (horní 1 % si přivlastňuje čtvrtinu národních příjmů, kontroluje až 40 % bohatství, problém vidí i v tom, že téměř všichni američtí senátoři jsou příslušníky horního 1 %), nebo na závěry studií agentury Oxfam (v roce 2016 vlastnilo 1 % nejbohatších již více než polovinu světového bohatství, 62 nejbohatších lidí planety vlastní stejné jmění jako dolních 3,6 miliardy lidí, 1 % nejbohatších získalo od roku 1988 větší podíl z celosvětového ekonomického růstu než dolních 50 %). Ačkoliv jsou odhady OECD oproti Oxfamu střízlivější, jejich závěry se neliší. Úplná shoda však nepanuje ani mezi Thomasem Pikettym a Johnem Stiglitzem. Stiglitz kritizuje řešení navrhovaná Pikettym (tedy zvýšení ekonomického růstu a vyšší míru progresivního zdanění). Na charakterizaci výchozí situace se oba shodují: růst míry exploatace práce kapitálem, pokles mezd vůči produktivitě práce, rostoucí nepoměr odměňování vrcholových manažerů vůči běžným zaměstnancům, neexistence nebo slabé postavení odborových organizací, vyšší mobilita kapitálu než mobilita (flexibilita) práce, asymetrická liberalizace ve prospěch nadnárodních korporací atd. [16]

Otázku o legitimitě systému vyvolává třeba řešení řecké finanční krize. Oblíbený *„ekonomický expert“* veřejnoprávních médií Lukáš Kovanda[17] komentuje na veřejnoprávním zpravodajském serveru iRozhlas současnou nezaměstnanost

[14] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 154. ISBN 978-80-87950-44-9.

[15] PIKETTY, Thomas. Kapitál v 21. století. Praha: Knižní klub, 2015. Universum. ISBN 978-80-242-4870-7.

[16] DOLEJŠÍ, Karel. Stiglitz o tom, v čem se Piketty mýlí. BRITSKÉ LISTY [online]. 5. 1. 2015. Dostupné z: https://legacy.blisty.cz/art/76030.html

[17] Lukáš Kovanda je hlavní ekonom investičních fondů CZECH FUND, jedné divize investiční skupiny DRFG. Pravidelně prezentuje svoje názory ve veřejnoprávních pořadech, např. v Jak to vidí… Českého rozhlasu 2. Samostatnou mediální analýzu by si zasloužily jeho pravidelně výstupy v Otázkách Václava Moravce vysílaných Českou televizí, kde je prezentován v roli jakého si nestranného arbitra.

v Evropě. Ve svém článku *Řekové ukazují, že euro pořád nefunguje*[18] vysvětluje, proč řecká krize ani po letech nebere konce. Pokud by Řekové platili vlastní měnou, která by v době krize oslabila, slabá měna by nalákala zahraniční investory a zahraniční investice by znamenaly pokles nezaměstnanosti. Ale Řekové platí eurem a nadále se potýkají s nejvyšší nezaměstnaností v Evropě, zejména mezi mladými lidmi. Nabízené řešení je migrace Řeků do těch částí Evropy, které se potýkají s opačným problémem: s rekordně nízkou nezaměstnaností. Stovky tisíc neobsazených pracovních míst aktuálně nabízí Česká republika nebo Německo. A k údivu Lukáše Kovandy a jiných ekonomů, Řekové se stále nikam nestěhují, nebo alespoň neopouštějí svou zemi v takovém počtu, který by nastartoval jejich ekonomiku. Kovanda dokáže ve svém komentáři možné důvody i pojmenovat: *„Problémem jsou kulturní a jazykové bariéry (…)“.* Jenže co je skutečným problémem? Kulturní a jazykové bariéry a neochota obyčejných lidí, kteří platí za špatná rozhodnutí politiků opustit svou rodinu a zemi, nebo je skutečným problémem současný systém, ve kterém jsou lidské životy jen čísla v tabulce, jestliže nutí lidi opouštět své domovy ve jménu ekonomické prosperity?

Nejvyšší příjmové skupině již v dnešní době nestačí pouze ekonomický zisk, jehož následná investice se stává čím dál tím riskantnější a méně výnosnou, a tak se uchyluje k tomu, co Tejkl a Švihlíková pojmenovávají (vypůjčeným termínem od Stiglitze) jako *„dobývání renty.“* Samotná renta znamená nevydělaný příjem. Problematikou dobývání renty se zabývala česká ekonomka Eva Klvačová[19], která tento proces definovala jako: *„Všechny cesty, jimiž jednotlivci nebo zájmové skupiny lobbují u vlády za daňové systémy, za výdaje z veřejných rozpočtů a regulační politiky, které jim přinášejí finanční příjmy nebo jiné zvláštní výhody na účet daňových poplatníků nebo spotřebitelů či jiných skupin nebo jednotlivců, s nimiž příjemci renty ekonomiky soutěží.“*[20] Jednodušeji: dobývání renty je využívání privilegované pozice v systému k dosáhnutí prostředků z veřejných zdrojů např. ve formě dotací, regulací, cel, zákonů uzpůsobených na míru za pomoci lobbingu

[18] KOVANDA, Lukáš. Řekové ukazují, že euro pořád nefunguje. In: IROZHLAS [online]. Praha. 7. prosince 2018. Dostupné z: http://irozhl.as/4dE

[19] KLVAČOVÁ, Eva. Státní pomoc, nebo dobývání renty? Praha: Professional publishing, 2005. ISBN 80-86946-06-1.

[20] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 106. ISBN 978-80-87950-44-9.

(apod.), které těmto aktérům zajišťuje ekonomické výhody, a ještě více upevňuje jejich privilegované postavení.

V globálním měřítku se může dobývání renty projevovat v podobě různých žebříčků konkurenceschopnosti a ekonomické solventnosti jednotlivých národních států. Navenek objektivní a nezávislé hodnocení solventnosti států od ratingových agentur, zřízených s úmyslem ochrany investic, může být také snadno zneužito jako bič na jednotlivé vlády, aby se chovaly ve prospěch investorů (tedy těch bohatších skupin obyvatel), a ne ve prospěch občanů. Nepříznivé hodnocení ratingových agentur má za následek vyšší úrokové sazby a nižší míru investic. Státy jsou tak v podstatě zbaveny ekonomické suverenity. Dalším znevýhodněním států oproti korporacím jsou takzvané arbitrární doložky investor-stát, tedy možnost firem zažalovat státy, pokud změní svou hospodářskou politiku tak, že tím ohrozí zisky firem.[21]

Bojovým polem mezi státy a investory se může stát např. trh s realitami. V České republice se v současnosti hovoří o neúměrně stoupajících cenách nájmů v Praze, obdobný problém však trápí velká města napříč celou Evropou. V Berlíně, ale i v jiných německých městech, protestovaly proti nastalé situaci v průběhu roku 2019 desetitisíce lidí. Jedním z požadavků části demonstrantů bylo i vyvlastnění největších vlastníků. Konkrétně v německém hlavním městě se náklady na bydlení od roku 2011 téměř zdvojnásobily. Byty jsou skupovány investory a ti je pak využívají ke komerčním účelům, jako jsou např. pronájmy zahraničním turistům. Česká média informovala o rozhodnutí berlínské radnice zmrazit nájemné ve městě na příštích pět let.[22] Toto rozhodnutí však mělo za následek propad akcií německých realitních kanceláří. Je to příklad politického rozhodnutí, které jde proti zájmům investorů ve prospěch občanů.

Německou ekonomiku, která se u všech ratingových agentur těší nejvyššímu možnému hodnocení, tento incident zřejmě neohrozí. Lze si ale představit obdobnou situaci v jiném státě, nebo ve větším rozsahu. Pokud by vláda jiného, například ratingovými agenturami

[21] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 107. ISBN 978-80-87950-44-9.

[22] Berlínská radnice chce zmrazit nájmy po dobu pěti let. Město po protestech schválilo základní pravidla. In: IROZHLAS [on-line]. Praha. 19. června 2019. Dostupné z: http://irozhl.as/6kV

hůře hodnoceného státu stála před rozhodnutím, zda zasáhnout do trhu s bydlením ve prospěch většiny na úkor těch nejbohatších, s vysokou pravděpodobností bude zpětně čelit následkům v podobě špatného ohodnocení právě ze strany agentur, které pracují ve prospěch investorů. Nabízí se tedy provokativní otázka, jaký smysl mají vlastně demokratické volby, které se ve světle výše nastíněných problémů jeví jen jako bezvýznamný rituál, který možná dává lidem do rukou moc zvolit si své zástupce, ti jsou ale bez ohledu na politickou příslušnost a volební program nuceni chovat se ve jménu trvalého růstu a zájmu investorů. Tejkl a Švihlíková poukazují na nový trend: *„Pesimistická očekávání ohledně budoucnosti mladé generace. Nízká sociální mobilita, nejistota a existenční strach, který je umocněn vývojem na trhu práce: mladá generace již nevěří, že se bude mít lépe než ta předchozí, což patřilo k legitimizační výbavě kapitalismu.“* [23]

### d) Pronikání kapitálu do všech oblastí života

Posun od fordismu k post-fordismu, postupný přesun zaměstnanců z průmyslu do odvětví služeb s sebou přinesl i proměnu samotné práce. Dělník ve fordistickém typu podniku prováděl jednu monotónní manuální činnost. Nekonečná rutina znamenala naprosté odcizení od samotné práce (dělník neměl kontakt ani se zákazníkem, ani s finálním produktem, zpracovával jen jeho část). V novém uspořádání lidé pracují tím, že komunikují. Rozvoj informačních a komunikačních technologií je příčinou i důsledkem zároveň. Post-fordistická decentralizace organizace řízení přinesla větší míru flexibility a odstranila přímou kontrolu vykonané práce.

Přechodu od fordismu k post-fordismu a problematice pronikání kapitálu do všech oblastí osobního života se věnoval ve své magisterské práci Od fordismu k postfordismu (již v roce 2003!) Kamil Mareš. Spojení „pronikání kapitálů do všech oblastí života“ můžeme rozložit do více faktorů, jako jsou flexibilita práce, kybernetizace procesů, převádění zodpovědnosti na zaměstnance, které vedou k setření hranice mezi privátním a veřejným a pohlcením dělníkova života kapitálem: *„Při popisu proměn práce spojených se zaváděním týmové práce lze ovšem položit důraz nejen na vzdělávání, na seberozvoj*

[23] ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel. V Praze: Rybka Publishers, 2017, str. 154. ISBN 978-80-87950-44-9.

*pracovníka a na odstranění ubíjející rutiny z jeho pracovní náplně, ale celou změnu tematizovat také jako zostřené vykořisťování, kdy kapitál požaduje nejen manuální výkon, práci odcizenou zbytku života pracovníka, ale také jeho inteligenci, kreativitu a loajalitu. Dělník, který patří celou osobností své práci se už vlastně nemá subjektivně čemu odcizit, neexistuje žádná doopravdy privátní nebo veřejná oblast jeho života."*[24] Rozdílů mezi vývojovými stádii kapitalismu si všímá i John Fiske v knize Jak rozumět populární kultuře: *„Raný kapitalismus byl založen na viditelných strukturách, a proto bylo možné snadno pochopit, jak fungují činitelé moci. (…) Nerovnost pozic v systému byla zcela viditelná, moc se tu prezentovala neoděná. Posun ke korporátnímu kapitalismu zahalil systém do neviditelného hávu – změnil ho do abstraktnější podoby, vzdálil ho konkrétní zkušenosti každodenního života a nakladl překážky k jeho pochopení. Nástup pozdního kapitalismu přinesl posun od národů a států k nadnárodnímu charakteru; systém se z hlediska vnímání posunul do sféry, kam naše receptory nedosáhnou; moc ovládat a řídit detaily našich každodenních životů se paradoxně vytratila."* [25]

Rozdíly se zrcadlí i v populární kultuře. Mark Fisher tyto změny demonstruje na proměně gangsterských filmů.[26] Za příklad si bere snímky Kmotr (režie Francis Ford Coppola, 1972) a Nelítostný souboj (režie Michael Mann, 1995). Kmotr vypráví příběh mafiánského klanu Corleonů. Mafiánská rodina, podobně jako fordistická továrna, je řízena z jednoho centra, ze kterého se hierarchicky větví. Děj pohání dopředu krevní msta. A právě důraz na rodinné vazby je jedním z nejviditelnějších rozdílů mezi oběma filmy. Samotné příjmení Corleone je odvozeno od jména italské vesnice a symbolizuje sepětí s evropskými předky, upomíná jeho nositele na jeho původ. Oproti tomu skutečné jméno hlavního hrdiny filmu Nelítostný souboj nikdo nezná, vystupuje zde jen pod jménem Neil McCauley, které si přivlastnil z falešného cestovního pasu. Kulisami příběhu je Los Angeles, které Fisher charakterizuje jako anonymní kyberpunkovou megalopolis přeplněnou franšízami nadnárodních řetězců. Děj filmu se točí kolem party gangsterů, jež spojuje jen vidina zisku a jakékoli osobní vazby jsou zátěží. Z filmu si vybírá dvě repliky, kterými charakterizuje změnu proti staršímu filmu se stejnou tematikou: *„Teď, když jdeš*

---

[24] MAREŠ, Kamil. Od fordismu k postfordismu: Osudy jednoho projektu člověka a města. Brno, 2003. Magisterská práce. Masarykova Univerzia, Fakulta sociálních studii. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.

[25] FISKE, John. Jak rozumět populární kultuře. Praha: Akropolis, 2017. POPs, str. ISBN 978-80-7470-190-0.

[26] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 46. ISBN 978-80-87067-69-7.

*po mně a budeš mi stále za zadkem, jak si chceš udržet manželství?"* je věta, kterou pronáší Neil McCauley k detektivovi. Je to věta, která je přímo v kontrastu s rodinnými hodnotami filmu Kmotr. Druhá McCauleyho replika: *„Nenech se svázat ničím, co bys nedokázal během třiceti vteřin opustit, když by šlo do tuhýho"* je přímo definicí flexibility a mobility, což jsou stejné přívlastky, které popisují post-fordistický kapitalismus.

Pokud slovní spojení *„pronikání kapitálu do všech oblastní života"* zůstává stále příliš abstraktním, je to proto, že samotný kapitál zůstává stále příliš abstraktním a amorfním pojmem. Kapitál lze chápat jako komodifikaci všeho, permanentní tlak na snižování nákladů a na větší efektivitu. Kapitál může být na první pohled neviditelný a může se projevovat i ve formách, ve kterých bychom to nečekali. Na jednou takovou nečekanou formu, ve které se kapitál projevuje, upozorňuje Mark Fisher v Kapitalistickém realismu. Je jí byrokracie. Zejména konzervativní politické strany se velmi často vymezují proti *„přebujelé byrokracii,"* která je podle některých příčinou všeho od nízkých mezd po nefunkční školství.[27] A mají naprostou pravdu. Fisher v Kapitalistickém realismu cituje několik studií, které odhalují absurdní byrokratická nařízení a sám přidává příklady nesmyslných předpisů, kterým musel čelit jako učitel na vyšší střední škole. Je s podivem, že atraktivní politické téma *„boj proti byrokracii"* nechávají ostatní politické subjekty výše zmíněným konzervativním stranám, které v duchu své ideologie připisují tento problém příliš paternalistickému přístupu státu (nebo slovníkem Václava Klause ml.: *„mocenskému bruselskému byrokratickému aparátu"*), který svými zásahy brzdí to či ono: růst mezd, rozvoj školství nebo obecně kapitalismus.

*„Tento stav je zčásti důsledkem toho, že některé procesy a služby se svou podstatou brání logice trhu. (…) Snaha hodnotit výkonnost zaměstnanců a poměřovat typy práce, které ze své povahy vzdorují kvantifikaci, nevyhnutelně vyžadují další vrstvy řízení a byrokracie. Nedochází zde k přímému porovnávání výkonnosti a výsledků práce zaměstnanců, nýbrž k porovnávání reprezentací vzešlých z auditů této výkonnosti a těchto výsledků."*[28] Fisher neváhá tento jev provokativně pojmenovat jako *„tržní stalinismus"* odkazující na období

[27] Viz program nového konzervativního hnutí Trikolora Václava Klause ml. https://www.volimtrikoloru.cz/files/novinky/priloha-10.pdf

[28] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 59. ISBN 978-80-87067-69-7.

nejen stalinismu, ale na totalitní vlády všeobecně, které se uspokojují pouze symbolickými úspěchy na úkor cílů skutečných. A přidává možná ještě provokativnější závěr, když definuje vztah mezi kapitalismem a nárůstem byrokracie jako přímou úměru; čili čím více tzv. čistého (deregulovaného) kapitalismu, tedy neoliberalismu, tím více tzv. papírování. *„Bylo by chybou pokládat tento tržní stalinismus za nějakou odchylku od autentického ducha kapitalismu. Je naopak na místě konstatovat, že jisté inherentní tendenci stalinismu bránilo v jejím rozvoji její spojení se sociálním projektem, jako byl socialismus, a mohla se plně rozvinout teprve až v kultuře pozdního kapitalismu, v níž obrazy získávají svébytný charakter. To, jak je na akciovém trhu generována hodnota, mnohem méně závisí na tom, co daná firma skutečně dělá, a v daleko větší míře se zakládá na tom, jak je svým okolí vnímaná, na víře v její (budoucí) úspěch.“*[29] V režimech východního bloku, které opíraly svou legitimitu snahou o dosažení komunistické nebo alespoň socialistické společnosti, tedy o určitý shora nastavený reálný cíl (nebo i dílčí cíle), který byl závazný a nebylo tedy nutné vyčíslit jeho hodnotu (např. vymýcení negramotnosti nebo rovnost mužů a žen), tak v kapitalismu existuje jen jedna hodnota: maximální efektivita.

Jediná hodnota maximální efektivity je pak důvodem klamného zdání, že současný systém liberální demokracie a kapitalismu překonal politické paradigma levice / pravice, že existuje jen jedna správná politika, nebo názor, že politiku vlastně vůbec nepotřebujeme a všechno by mohla řídit jen vláda expertů, tedy že jsme dosáhli řečeno Francisem Fukuyamou *„konce dějin.“* Toto zdání je pouze ideologickou lží neoliberální ekonomiky. Toto zdání je také v rozporu se zájmy společnosti. To lze pozorovat na příkladu řecké krize nebo v současnosti nastupující krizi bydlení. Klamné je i samotné zdání dokonalé symbiózy kapitalismu a liberální demokracie. Jak vidíme na příkladu Číny, kapitalismus demokracii vůbec nepotřebuje. A jak upozorňuje Slavoj Žižek: *„Všeho, co si dnes spojujeme se svobodou a liberální demokracií (odbory, univerzální volební právo, bezplatné všeobecné vzdělávání, svoboda slova atd.), bylo dosaženo prostřednictvím dlouhého a obtížného zápasu nižších tříd v průběhu devatenáctého a dvacátého století – jinými slovy, v žádném případě to nebyl výsledek přirozené evoluce kapitalistických výrobních vztahů.“*[30]

---

[29] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 61. ISBN 978-80-87067-69-7.

[30] ŽIŽEK, Slavoj. Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát. V Praze: Rybka, 2011, str. 23. ISBN 978-80-87067-25-3.

Výše nastíněná změna (nástup neoliberalismu) se překrývá s teorii disciplinární společnosti Michela Foucaulta, na kterou navázal svým textem Postskriptum ke společnosti kontroly Gilles Deleuze. Disciplinární společnost charakterizují velké uzavřené prostory, kterými člověk během svého života prochází: rodina, škola, kasárna, továrna, nemocnice, vězení. Tyto instituce mají vlastní zákony, které formují člověka: *„Foucault velmi dobře analyzoval ideální záměr uzavřených prostředí viditelný zejména v továrně: soustředit, rozdělit v prostoru, uspořádat v čase, vytvořit v časoprostoru produktivní sílu, jejíž účinek musí být vyšší než součet elementárních sil.“*[31] Disciplinární společnost se formovala v osmnáctém století a dosáhla svého vrcholu ve století dvacátém. Podle Deleuze se však všechny disciplinární instituce nachází v krizi a celá disciplinární společnost je postupně nahrazována něčím novým, a to společností kontroly: *„Nacházíme se ve všeobecné krizi všech uzavřených prostředí – vězení, nemocnice, továrny, rodiny. Rodina je vnitřek, je v krizi stejně jako všechny jiné vnitřky školní, profesní atd. Odpovědní ministři nepřestávají oznamovat reformy, které se pokládají za nezbytné. Reformovat školu, reformovat průmysl, nemocnici, armádu, vězení, každý ale ví, že tyto instituce jsou v delší nebo kratší lhůtě odbyté. Jedná se pouze o to pečovat o jejich agónii a zaměstnat lidi do ustavení nových sil, které klepou na dveře. Jsou to společnosti kontroly, které nahrazují společnosti disciplinární.“* Deleuze je zde na své poměry nezvykle přímý a srozumitelný a nenabízí téměř žádné možnosti spekulovat nad významem textu. Starý model kapitalismu charakterizuje jako snahu o koncentraci vlastnictví pro výrobu, budování uzavřených, centrálně řízených prostředí, dobývání trhu pomocí specializací nebo snižováním výrobních nákladů, zatímco nový model kapitalismu charakterizuje jako kapitalismus nadprodukce, který nenakupuje prvotní suroviny a neprodává hotové výrobky, ale prodává služby a nakupuje akcie a výrobu přesouvá na periferii třetího světa. Dobývání trhů pomocí fixace finančních toků může být jen jiný výraz pro to, co Tejkl a Švihlíková pojmenovávají dobývání renty. Možná, že samotného Deleuze překvapila situace na začátku 90. let, a proto v jednom ze svých vůbec posledních textů je až nečekaně konkrétní: *„To, co nejlépe vystihuje distinkci obou společností jsou peníze – disciplína se totiž vždy vztahovala k formovaným měnám, které obsahovaly jako číselný etalon zlato, zatímco*

[31] DELEUZE, Gilles. Postskriptum ke společnostem kontroly [online]. 1990. Dostupné z: http://www.fysis.cz/filosofiecz/texty/jarda/deleuze.htm

*kontrola odkazuje na plovoucí výměnné kurzy, modulace, které nutí zasahovat jako šifru určité procento měnových vzorů. Marketing je nyní nástrojem společenské kontroly a vytváří nestoudný rod našich pánů. Kontrola je krátkodobá a rychle proměnlivá, ale také kontinuální a neomezená, zatímco disciplína měla dlouhé, nekonečné a diskontinuální trvání. (…) Člověk už není člověkem uzavřeným, ale zadluženým."* Zatímco u disciplinárních institucí šlo poměrně jasně identifikovat její centrum, ze kterého vychází příkazy, společnost kontroly prošla procesem dezintegrace. Kontrola není viditelná, projevuje se jako regulace nebo normativita. Deleuze na závěr textu připojuje i proroctví, které se dnes již zhmotnilo třeba v uprchlických táborech afrických migrantů: *„Kontrola nebude muset čelit pouze stírání hranic, ale také explozi ghett a nouzových kolonií."*[32]

Mechanizmy, jak západní kapitál nenápadně kolonizuje země třetího světa, oblasti, které zasáhly přírodní katastrofy, nebo země, které se staly cílem vojenské intervence USA (podporovaných NATO) popisuje podrobně kniha *Šoková doktrína*[33] Naomi Kleinové. Mnoho konkrétních případů má vždy po ruce i Slavoj Žižek. Ten hned v úvodu své knihy *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška* cupuje neoliberalistickou mantru (nejen) amerických republikánských politiků o škodlivosti zásahů státu do ekonomiky. Jako příklad udává africké Mali, jeden z nejchudších států na světě: *„Dvěma pilíři malijské ekonomiky jsou pěstování bavlny na jihu a chov dobytka na severu a oba tyto pilíře jsou v ohrožení, protože západní mocnosti porušují právě ta pravidla, která tak neúprosně vnucují národům třetího světa. Mali produkuje bavlnu prvotřídní kvality, ale USA na podporu svých domácích pěstitelů bavlny vynakládají více prostředků, než činí celkový malijský státní důchod, takže není divu, že jim jejich malijské protějšky nedokážou konkurovat. Na severu je hříšníkem Evropská unie: malijské hovězí nedokáže konkurovat masivně dotovanému evropskému mléku a hovězímu."*[34]

---

[32] DELEUZE, Gilles. Postskriptum ke společnostem kontroly [online]. 1990. Dostupné z: http://www.fysis.cz/filosofiecz/texty/jarda/deleuze.htm

[33] KLEIN, Naomi. Šoková doktrína: vzestup kalamitního kapitalismu. Praha: Argo, 2010. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-7363-264-9.

[34] ŽIŽEK, Slavoj. Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát. V Praze: Rybka, 2011, str. 23. ISBN 978-80-87067-25-3.

Lidé na západě o tomto chování korporací často vůbec neví nebo si ho nepřipouští. Pokud o něm ví a chtěli by ho změnit, nemají v podstatě žádné prostředky, jak této změny docílit. Poslední možností, jak dát najevo svůj nesouhlas, je vyjít do ulic. Demonstrace při summitech ekonomicky nejvyspělejších zemí G7 apod. jsou v globálním kontextu marginální. Těmto demonstracím navíc chybí jasný cíl. Není zřejmé, proti čemu se vlastně jejich účastníci vymezují, a působí tak jen jako primitivní anti-establishmentové protesty, které navíc mainstreamová média často prezentují jen jako násilné akce jakýchsi extremistů.

## 2. POSTMODERNISMUS (nadstavba)

Záměrem druhé kapitoly s názvem Postmodernismus (nadstavba) je vysvětlit koncepci postmoderny tak, jak ji představil Fredric Jameson ve své práci *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*,[35] poprvé publikované v roce 1991 (kniha je ovšem postavena kolem původního článku, který byl publikován již v roce 1984). Je důležité zmínit, že Jameson se při zkoumání postmodernity snažil zachovat kritický odstup a nehodnotit postmodernismus kladně nebo záporně. Jamesonova kniha je ceněna zejména za originální a průkopnickou metodologii výzkumu. Autor sice vychází z marxistických pozic, odmítá čistě strukturalistickou (formální) kritiku, ale zároveň odhaluje slabou stránku do té doby tradiční marxistické interpretace (interpretace díla na základě společenské situace, kde vzniklo). Marxistická kritika podléhá sebeklamu, že ví, co je realita a dílo zasazuje do kontextu předem utvořeného obrazu o vývoji dějin. Literární vědec Daniel Just tento problém formuloval ve svém příspěvku k Jamesonově díle: *„Pokud marxistický kritik hledá v díle odraz skutečnosti, odkud ví, co touto skutečností je? Jinými slovy limitace a ideologičnost tradičního marxismu spočívá právě v tom, že se domnívá, že ví, co je realita (neboť ji odhalila marxistická teorie), a že tak tuto znalost pouze aplikuje na umělecká díla a kulturní fenomény. Ideologičnost tradičního marxismu tedy spočívá v přijetí všeobjímající teorie dějin, na jejímž základě jsou různé fenomény interpretovány.“*[36] Jedná se tak v podstatě o zpochybnění metanarativního vyprávění tak, jak ho zformuloval Jean-Francis Lyotard v knize *O postmodernismu.*[37] Pro Lyotarda byl konec metanarativů – konec velkých vyprávění – základním rysem postmoderny. Kromě tradičního marxistického ztrácí důvěru zejména po *„revolučním“* roce 1968 i utopicko-

---

[35] JAMESON, Fredric. Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložil Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii). ISBN 978-80-87950-27-2.

[36] Just, Daniel. Historizovat metahistorii – dialektický kriticismus Fredrica Jamesona. Sociologický časopis / Czech Sociological Review 40 (1), str. 158. Dostupné z: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/68c9ad00e8602587da8be0cfcb08406e7984147d_520_193just27.pdf

[37] LYOTARD, Jean-François. O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. Základní filosofické texty. ISBN 80-7007-047-1.

emancipační metanarativ západního euro-amerického světa, který byl dědictvím osvícenství a humanismu. Tyto ideály prostupují modernistickým uměním, podle Jamesona je modernismus: *„hluboce spřízněn se závany změn, které přicházejí od velkých nových radikálních sociálních hnutí. Vrcholný modernismus nevyjadřuje tyto hodnoty jako takové, ale rodí se v prostoru, který otevírají, a formální hodnoty novosti a inovace, spolu s utopickým pocitem transfigurace vlastního já a světa, je třeba do značné míry vnímat jako ozvuky a ozvěny nadějí a oportunismu onoho velkého období, jemuž dominovala Druhá internacionála.“*[38] Dále pak odkazuje na práci kritiků Perryho Andersona a Johna Bergera. Druhý jmenovaný dokázal rozpoznat v na první pohled formalistickém kubismu i jeho utopistický podtext. Jameson ovšem Lyotardovo tvrzení pokládá za zjednodušující a upozorňuje na paradox, že vyprávění o konci metanarativů je v podstatě jen dalším metanarativem. Teorie se tak nachází v bezvýchodné situaci, kdy se každý poznatek o postmoderně stává také jejím symptomem. Jamesonův největší přínos pak spočívá právě v tom, že při svém zkoumání postmoderny hledá cestu, jak se vyhnout jednak totalizujícímu (marxistickému) pojetí dějin, a zároveň se nezacyklit v metainterpretační spirále sebe sama. Tato práce se však nezaobírá Jamesonovou metodologickou ekvilibristikou, ale pouze jeho výkladem postmoderny.

Mezi další autory, ze kterých čerpá tato kapitola, patří Mark Fisher, Franco Berardi, Slavoj Žižek a John Fiske. Mark Fisher i Slavoj Žižek v mnohém navazují na práci Fredrica Jamesona, nesnaží se ale zaujmout neutrální postoj, věří v (totalizující) marxistické pojetí dějin a kritizují postmodernu (kapitalismus) z radikálně levicových pozic a hledají cesty, jak ze současné situace uniknout. Oba se také nepokrytě hlásí k marxistické ideji komunismu, Žižek zřejmě napříč celým svým dílem ale zmínit lze již výše citovanou publikaci *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*,[39] Fisher ve svém dosud nepublikovaném textu *Acid Communism*.[40]

---

[38] JAMESON, Fredric. Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložil Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii), str. 380. ISBN 978-80-87950-27-2.

[39] ŽIŽEK, Slavoj. Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát. V Praze: Rybka, 2011. ISBN 978-80-87067-25-3.

[40] Fragment z chystané knihy byl publikován již v knize: FISHER, Mark, Darren AMBROSE a Simon REYNOLDS. K-punk: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016). London, UK: Repeater Books, 2018. ISBN 191224828x.

Další publikací, ze které tato práce čerpá (napříč všemi kapitolami) je *Jak rozumět populární kultuře*[41] Johna Fiskeho. Stejně jako Jamesonovy texty byla poprvé publikována již v osmdesátých letech a je vhodné upozornit (jak poznamenává Mark Fisher k Jamesonově dílu), že autoři v osmdesátých letech ještě nemohli tušit, kam až *„logika pozdního kapitalismu"* pronikne, a některé své závěry by dnes možná formulovali jinak. Fiske byl již v osmdesátých letech kritizován za až příliš optimistický přístup k tomu, co nazval mocenský blok (to, co Derrida ve své knize Spectres de Marx pojmenoval jako dominantní diskurz). Fiske například zcela odmítá termín masová kultura (a vůbec celou její existenci). Fiskeho kniha však zůstává velmi cenným příspěvkem k tomu, jak lze nahlížet na populární kulturu. Svědčí o tom jednak fakt, že kniha vyšla poprvé česky dvacet osm let po vydání originálu a také esej Henryho Jenkinse *Proč má Fiske stále co říci,* která je i součástí českého vydání.

### a) Kulturní logika pozdního kapitalismu

Jameson vychází z práce ekonoma Ernesta Mandela, který periodizuje kapitalismus do tří epoch: tržní kapitalismus, monopolní (či imperialistický) kapitalismus a současný (pozdní či nadnárodní) kapitalismus, s tím, že poslední fázi považuje za vůbec nejčistější formu kapitalismu. Jameson pak ke každé epoše přiřazuje epochu kulturní, a to realismus, modernismus a postmodernismus. Název knihy *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu* pak lze vyložit jako rovnici: postmodernismus je kulturní epocha, která je výsledkem proběhlých ekonomických změn (které jsou popsány v první kapitole této práce) na poli kultury. Vzhledem k proměně ekonomických podmínek Jameson zcela odmítá tvrzení, že to, co nazývá jako postmodernismu, by mohla být jen další evoluční fáze modernismu. O postmodernismu ovšem mluví jako o *„kulturní dominantě"* a připouští souběžnou, doznívající existenci některých proudů jak modernismu, tak realismu. Jameson vychází z klasického (marxistického) pojetí základny (ekonomika) a nadstavby (kultura), nezastává ale názor, že by kultura byla výsledkem ekonomické produkce: *„Vzájemný vztah kultury a ekonomiky není jednosměrný, nýbrž má podobu nepřetržité vzájemné interakce a zpětné vazby. Kultura a ekonomika se hroutí jeden*

[41] FISKE, John. Jak rozumět populární kultuře. Praha: Akropolis, 2017. POPs. ISBN 978-80-7470-190-0.

*do druhého a říkají totéž, přičemž zastírají rozdíl mezi základnou a nadstavbou, což se ostatně mnohým jeví jako jeden z nejpříznačnějších rysů postmodernismu."* [42] Toto tvrzení může být zároveň i odpovědí na námitku, proč se takto kulturou vůbec zabývat, a proč vyvozovat z kulturních fenoménů určité obecné závěry týkající se společnosti.

I když se Jameson snaží přímo vymezit určité postmoderní dílo, činí tak metodou srovnávání, tedy si všímá rozdílů mezi modernistickým a postmoderním dílem, i když třeba znázorňují stejný předmět, tak, jako v případě obrazů Pár rolnických bot (Vincent Van Gogh, 1886) a Boty z diamantového prachu (Andy Warhol, 1980). Jameson vidí jako hlavní rozdíl mezi oběma obrazy při pokusu o interpretaci možnost hermeneutického čtení. Zatímco u Van Goghova obrazu jsme schopni představit si prvotní situaci, kdy obraz vznikl, a na základě tohoto díla poté rekonstruovat určitý kontext, u Warholova obrazu toho schopni nejsme: *„postrádáme vodítko, jak hermeneutické gesto dovršit a těmto pozůstatkům navrátit širší kontext tanečního sálu nebo plesu, světa módy pro smetánku či lesklých časopisů."*[43] Warholův obraz totiž odkazuje maximálně k dalšímu obrazu – fotografickému negativu – podle kterého obraz vznikl. Tuto *„absenci hloubky"* (kterou můžeme i fyzicky zakusit třeba jako zrcadlový povrch výškových budov) identifikuje Jameson jako jeden z hlavních znaků postmoderního umění.

### b) Zmizení individuálního subjektu

Jameson jako jeden z hlavních rozdílů mezi modernismem a postmodernismem nachází ve ztrátě afektivity a k demonstraci modernistického afektu si nevybírá nic menšího než expresionistický obraz *Výkřik* Edvarda Muncha. Ten v jeho interpretaci zobrazuje všechna velká témata své éry: odcizení, anomie, osamělost, rozpad společnosti, izolace, úzkost. Koncept exprese podle Jamesona předpokládá rozštěpení subjektu na vnitřek a vnějšek. Záměrem modernistického umělce je vyjádřit rozpor mezi vnějškem a vnitřkem. Zobrazit vnitřní bolest (odcizení, osamělost, úzkost…). *„Postmodernismus podle všeho ohlašuje konec tohoto dilematu, které nahrazuje dilematem novým. Konec buržoazního ega, či monády s sebou bezpochyby přináší konec psychopatologií tohoto ega – to, co jsem nazval*

---

[42] JAMESON, Fredric. Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložil Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii), str. 22. ISBN 978-80-87950-27-2.

[43] Tamtéž, str. 33.

*mizením afektu. Znamená však i konec mnohého dalšího: například konec stylu ve smyslu čehosi jedinečného a osobního, konec specifického a osobitého tahu štětce (což symbolizuje nadvládla rodící se mechanické reprodukce).“*[44] Konec osobního stylu lze chápat jako *„smrt autora“*, kterou vyhlásila postmoderní teorie ústy Rolanda Barthese. Mizení afektu lze chápat jako ztrátu schopnosti umění šokovat. *„Nejenže to, co na modernismu šokovalo, již nešokuje, nýbrž samotný pojem šokování jako například sexuální otevřeností filmů, formální fragmentací textu či architektonickou kombinací elementů z protichůdných stylů, jak se zdá, nutně dospívá k sebevyčerpání.“*[45]

Na konec rozporu mezi vnitřkem a vnějškem naráží (i když v trochu jiných souvislostech) i Mark Fisher. Podle Fishera se kapitalismus nachází v paradoxní situaci poté, co se mu podařilo absorbovat veškerý vnějšek (vnější alternativu vůči kapitalismu jako systému i jako alternativní formu kulturní produkce) a kapitalismus tak čelí zvláštní výzvě: jak fungovat bez vnějšku?[46] Podobně skončil i vztah mezi tzv. vysokým a nízkým uměním, stejně jako mezi tzv. alternativní (populární) a mainstreamovou kulturou (komerční). Tento rozpor byl hnacím motorem modernistických stylů. Neustálý vývoj byl iniciován subverzivním potenciálem nízkého, či alternativního vůči nízkému, a následné integrace subverzivních prvků vysokou (mainstreamovou) kulturou. John Fiske popisuje tento vztah v úvodní kapitole své knihy Jak rozumět populární kultuře na příkladu módy, konkrétně džínů: *„Pokud mají džíny vyjadřovat vzdor i dnes, anebo alespoň být gestem, které naznačuje distanci od hlavních proudů společnosti, musejí být nějak ozvláštněny – třeba batikováním, odbarvením, ale hlavně roztrháním.“*[47] Všechny tyto procesy však výrobci džínů zahrnuli do svých výrobních procesů a seprané, či roztrhané džíny tak lze koupit běžně v obchodě. Tento proces nazývá Fiske procesem inkorporace, tedy přivlastnění znaků rezistence dominantním systémem: *„Tento proces přesouvá znaky*

---

[44] JAMESON, Fredric. Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložil Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii), str. 40. ISBN 978-80-87950-27-2.

[45] Just, Daniel. Historizovat metahistorii – dialektický kriticismus Fredrica Jamesona. Sociologický časopis / Czech Sociological Review 40 (1), str. 158. Dostupné z: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/68c9ad00e8602587da8be0cfcb08406e7984147d_520_193just27.pdf

[46] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 18. ISBN 978-80-87067-69-7.

[47] FISKE, John. Jak rozumět populární kultuře. Praha: Akropolis, 2017. POPs, str. 84. ISBN 978-80-7470-190-0.

*rezistence do dominantního systému, čímž je zbavuje veškerých opozičních významů. Takovýto přístup znamená, že inkorporace připravuje podřízené skupiny o jakýkoli opoziční jazyk, který si jsou schopny vytvořit.“*[48]

Mark Fisher (dvacet let po Johnu Fiskem) již považuje tento *„věčný“* souboj mezi dominantní a podřízenou kulturou za prohraný. Proces inkorporace již podle něj absorboval všechny prvky rezistence a nemá kam postupovat: *„Dnes ke zpětné asimilaci podnětů, které původně mohly disponovat subverzivním potenciálem, již nedochází; namísto toho jsme svědky jakési pre-asimilace, či pre-integrace: naše tužby, aspirace a naděje jsou již dopředu formulovány kapitalistickou kulturou. Přídomky alternativní a nezávislý už neodkazují k něčemu, co by stálo mimo kulturní mainstream; jsou to spíše jen styly, a dlužno dodat, že dokonce dominantní styly mainstreamové kultury.“*[49] Fisher tento proces opět ukazuje na příkladu populární hudby. Přídomky *alternativní* nebo *nezávislý* (podobně jako *progresivní)* pojící se k hudebním žánrům zcela ztratily svůj význam, když se jejich gesta vůči nonkonformitě staly součástí mainstreamové postmoderní kultury. Poslední pomyslný souboj svedl s touto situací Kurt Cobain: *„Ve svém agresivním pohrdání společenskými konvencemi a ve své iracionální rebelii bez příčiny jako by Cobain propůjčoval svůj vyčerpaný hlas malomyslnosti generace, která přišla po konci dějin, jejíž každý pohyb byl předjímán, monitorován, kupován a prodáván ještě dříve, než k němu vůbec došlo. Cobain si byl vědom, že je jen dalším číslem v rámci spektáklu, že na MTV se nic nesetká s větším úspěchem než právě protest proti MTV; věděl, že každý jeho krok je předem naaranžované klišé, že dokonce sám fakt, že si je toho plně vědom, je klišé.“*[50] Ikonický snímek fotografa Iana Tiltona, pořízený v zákulisí po skončení koncertu, který zobrazuje zhrouceného Kurta Cobaina v slzách, by šlo charakterizovat stejnými přídomky jako Munchův *Výkřik*: izolace, anomie, rozštěpení subjektu. *„Zmizení individuálního subjektu a jeho formální důsledek, jímž je rostoucí nemožnost osobního stylu, plodí dnes téměř univerzálně uplatňovaný postup, který bychom mohli nazvat pastiš.“*[51] A jak si lze

---

[48] FISKE, John. Jak rozumět populární kultuře. Praha: Akropolis, 2017. POPs, str. 92. ISBN 978-80-7470-190-0.

[49] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 19. ISBN 978-80-87067-69-7.

[50] Tamtéž, str. 19.

[51] JAMESON, Fredric. Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložil Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii), str. 41. ISBN 978-80-87950-27-2.

povšimnout v níže odkazovaném – s Kurtem Cobainem zemřela i rocková hudba a na její místo nastoupil rockový pastiš.

### c) Nostalgický mód

Příkladem pastiše je pro Jamesona (dříve) zvláštní žánr filmové produkce, který pojmenovává *nostalgický film*, obecně pak můžeme mluvit o nostalgickém módu jako způsobu zobrazení. Jako příklady *nostalgického filmu* uvádí Jameson např. filmy Americké graffiti (režie George Lucas, 1973), Čínská čtvrť (režie Roman Polanski, 1974). Nostalgický film záměrně rozmazává hranici mezi současností a minulostí. Odehrávají se v minulosti, nejedná se však o historické filmy. Na minulost tyto filmy odkazují pouze pomocí obrazů a estetických znaků. Jameson píše dokonce o *„estetické kolonizaci"* a důkladně poté rozebírá film *V žáru vášně* (režie Lawrence Kasdan, 1981): *„Od samého počátku filmu celá baterie estetických znaků pracuje na tom, aby nás časově distancovaly od deklarovaného současného zobrazení: například grafika titulků ve stylu art deco slouží k tomu, aby diváka okamžitě naprogramovala do patřičného nostalgického modu vnímaní."* Schematický příběh milostného trojúhelníku, který vyústí ve vraždu, imituje film noir a styl přelomu 40. a 50. let. *„Prostředí maloměsta kameře umožňuje, aby unikla krajině mrakodrapů sedmdesátých a osmdesátých let 20. století a předmětný svět dneška – artefakty (např. automobily) a spotřebiče, jejichž design by umožnil okamžité časové zařazení obrazu – je promyšleně vypuštěn. Všechno ve filmu se tudíž podílí na zastření jeho současnosti a umožňuje divákovi vnímat vyprávění tak, jako by bylo zasazeno do jakýchsi věčných 30. let, mimo reálný historický čas."*[52] Jameson připisuje tomuto nostalgickému módu ztrátu historicity, tedy jako žité možnosti zakoušet dějiny. Podle Jamesona pak díky tomuto jevu nejsme schopni se soustředit na naši vlastní přítomnost a vytvářet reprezentace současné zkušenosti.

Na Jamesona později navázal i Mark Fisher, který odlišuje filmový nostalgicky mód od běžného historického filmu jako záměrným nezobrazováním historických referencí. Výsledkem je anachronické dílo. Paradoxem pak podle Fishera je, že toto *„rozmazávání oficiální současnosti"* a *„mizení historicity"* jsou nejtypičtějším znakem naší kulturní

[52] Tamtéž, str. 46.

produkce.[53] Ale zatímco Jameson píše o nostalgickém módu ještě jako o nastupujícím trendu, Mark Fisher o čtvrtstoletí později ukazuje, že nostalgický mód se stal zcela dominantním, když popisuje své pocity z prvního setkání s hudbou Arctic Monekys. Britská rocková kapela v roce 2006 zažila raketový start kariéry, když se jejich debutové album *Whatever People Say I am, that's What I am not* stalo *„nejrychleji prodávaným debutovým albem britské historie."* Videoklip k singlu *I Bet You Look Good On the Dancefloor* považoval za záznam vystoupení neurčité post-punkové kapely ze začátku osmdesátých let. Interiér studia, osvětlení, záběry na televizní techniku, účesy kapely a pochopitelně i samotná hudba, všechny tyto aspekty způsobují, že zmíněné video by bez problémů zapadlo do dobového vysílání pořadů jako Top of the Pops nebo Old Gray Whistle Test.[54] Fisher nevidí problém v tom, že se někdo prezentuje tímto stylem, retro bylo přítomné i v období modernismu. I v osmdesátých letech vycházely alba, které napodobovaly např. rock'n'roll z padesátých let, tato alba však také byly prezentovány jako retro nahrávky.[55] Problém je tento posun, kdy kapely jako Arctic Monkeys nejsou retro na okraji pozornosti, ale jsou považovány za další pokračovatele neustále se vyvíjejícího příběhu rockové hudby, i když ve skutečnosti jde tento příběh proti toku času.[56] Zajímavé může být pozorování, jak se britská kapela vyvíjela v čase. Své poslední album *Tranqulity Base Hotel + Casino* vydala kapela v roce 2018. Celý projekt (nebo spíše spektákl), který zahrnuje samotné album a vizuální prezentaci jako videoklipy, záznam živého vystoupení ze studia BBC, dokument o nahrávání alba, plakáty ke koncertům atd. je doslova labyrintem intertextuálních odkazů. Zajímavé je srovnání prvního, výše zmíněného videoklipu k písni *I Bet You Look Good on the Dancefloor* z roku 2006 a záznamu živého vystoupení ze studia BBC z roku 2018. Zatímco v roce 2006 všechny estetické znaky ve videoklipu odkazovaly k minulosti velmi nenápadně, o dvanáct let později celá baterie estetických znaků jako font úvodních titulků, historické hudební

---

[53] FISHER, Mark. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Alresford: Zero Books, 2014, str. 12. ISBN: 978-1780992266.

[54] Srovnání Arctic Monkeys z roku 2006 https://youtu.be/pK7egZaT3hs vs. Buzzcocks v roce 1978 v Top of the Pops https://youtu.be/0Af7ayYIJ9w nebo Old Gray Whistle Test https://youtu.be/CHA_Kxwf77U.

[55] Viz album Neila Younga Everbody's Rockin' https://en.wikipedia.org/wiki/Everybody%27s_Rockin%27

[56] Fakt, že New Music Express, britský hudební magazín, který se soustředil na objevování nových hudebních senzací v roce 2018 po šedesáti šesti letech skončil jako tištěné médium lze považovat za symptom společnosti, která ztratila schopnost tvořit něco nového.

nástroje, včetně archaických syntezátorů, oblečení a účesy hudebníků, osvětlení, dobová televizní technika, to všechno je zobrazeno ve čtvercovém výřezu s kulatými rohy, který má simulovat starou televizní obrazovku, přímo křičí, že tohle jsou sedmdesátá léta. Jameson charakterizuje pastiš jako prázdnou parodii, neutrální praktikování nápodoby bez úmyslu posměchu.[57] Vizuální prezentace Arctic Monkeys v roce 2018 má ovšem k parodii skutečně blízko, jak moc, je zřejmě otázkou subjektivního soudu.

*Tranqulity Base Hotel + Casino* stojí za pozornost z více důvodů. Je to zajímavý paradox. Celý projekt (hudba + vizuál) předstírá, že se nachází, jak by řekl Jameson, ve *„věčných sedmdesátkách."* Tato simulace je ovšem tak důsledná, že imituje[58] i dobové futuristické vize. Zpěvák (a autor textů) Alex Turner tak na kvazi-koncepčním albu, které popisuje z různých perspektiv blízkou budoucnost, kdy lidstvo začalo s osidlováním Měsíce. Na pozadí „*retro-futuristického*" hudebního doprovodu[59] tak Turner svými texty alespoň částečně aktualizuje futuristickou imaginaci, přestože většinou zůstává v diskurzu blízké dystopie, když zpívá o gentrifikaci Měsíce a varuje před *nekonečným proudem great TV.*

Jameson napsal svůj původní článek, na jehož základě později vznikla kniha *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*, již na začátku osmdesátých let, kdy se nostalgický film, potažmo celý postmodernismus teprve rodily. Ostatně Mark Fisher vysvětluje jako jeden z důvodu, proč upřednostňuje vlastní termín *kapitalistický realismus* místo termínu *postmodernismus*, jako ztrátu jakékoliv alternativy vůči kapitalismu. Na začátku osmdesátých let, v době, kdy Jameson psal svůj původní článek, existovala alespoň malá alternativa vůči kapitalismu, a to v podobě (i když již skomírajícího) socialismu ve východním bloku. „*V Evropě a Severní Americe většina lidí mladších dvaceti let dnes už dokonce nepociťuje absenci alternativ vůči kapitalismu jako nějaký problém. Kapitalismus s přehledem okupuje veškerý horizont myslitelného. Jameson*

---

[57] JAMESON, Fredric. Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložil Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii), str. 42. ISBN 978-80-87950-27-2.

[58] Jestli jsou videoklipy (https://youtu.be/mXuUAtAtMtM) nebo plakáty (https://www.instagram.com/p/Bn_5qLKD-pv/) parodií, poctou, nebo imitací Stanleyho Kubricka je subjektivní záležitost.

[59] „Retro-futuristická" je jediná charakterizace hudební složky alba v recenzi od magazínu Pitchfork, když zbytek recenze je věnovaný pouze textům Alexe Turnera viz: https://pitchfork.com/reviews/albums/arctic-monkeys-tranquility-base-hotel-and-casino/

*ještě pociťoval jako skandál, že se kapitalismu podařilo proniknout i do samotného podvědomí; skutečnost, že si kapitalismus dnes podmanil snový svět a niterný život veškeré populace, je pokládán za něco tak triviálního, že už ani nestojí za zmínku.“*[60] Totální dominanci neoliberálního kapitalismu dokonale vystihuje notoricky známé prohlášení Margaret Thatcher: *There is no alternative*.

[60] FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010, str. 18. ISBN 978-80-87067-69-7.

# 3. HAUNTOLOGIE (návrat potlačeného)

## a) Marxova strašidla

*„Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus“* je slavná věta, kterou Marx a Engels otevírají Komunistický manifest publikovaný v roce 1848. Jak ale naznačuje Jacques Derrida, strašidlo komunismu obchází Evropou i po jeho domnělé porážce. Pokud Derrida píše o strašidlech, má na mysli entitu, kterou označujeme pojmem revenant (z francouzského *revenir,* česky vracet se): *„Strašidlo je vždy revenantem. Nemůžeme kontrolovat jeho příchody a odchody, protože začíná vracením se.“*[61] A protože se revenant (strašidlo, virtuální entita, simulakrum) vzpírá svou povahou klasické ontologii, zavádí Derrida pojem hauntologie. Samotný pojem hauntolgie je neologismus. Ve francouzštině je *hantologie* kompozitum ze slov *hanter* (anglicky *haunt,* česky pronásledovat nebo strašit) a *ontologie*. *Hantologie* a *ontologie* jsou ve francouzštině navíc homofonní (podobně jako *différence* a *différance*). Hauntolgie tak přesně zapadá do Derridova konceptu dekonstrukce, když dekonstruuje základní binární opozice jako živý / mrtvý, přítomný / nepřítomný. Strašidlo je podle Derridy: *„něco, co právě nevíme, a nevíme, či to přítomné je, či to existuje, či to odpovídá na nějaké jméno a zodpovídá nějaké esenci. Nevíme to: ne z nevědomosti, ale proto, protože tento non-objekt, toto nepřítomné přítomné, toto bytí absentujícího anebo zmizelého nepřísluší k poznání. Nevíme, jestli je to živé, anebo mrtvé.“*[62]

Derrida otevírá svou knihu frází ze Shakespearova Hamleta: *„The time is out of joint.“ Time is out of joint* je motiv, který se vine celou knihou jako červená nit. Jedním ze základních motivů hry je navrátivší se duch Hamletova mrtvého otce (*„I am thy Fathers Spirit“)* a Derrida připodobňuje tento návrat mrtvého otce – strašidla, revenanta – k návratu Marxe, přesněji marxismu do doby, která prohlásila marxismus za definitivně mrtvý. Celý akt zjevení se a působení strašidla je *„out of joint.“* Entita, strašidlo, revenant z minulosti se zjevuje v přítomnosti. Derrida shromažďuje nespočet možností překladu, ale nakonec dospívá k tomu, že fráze je v podstatě nepřeložitelná: čas je vykloubený, vymknutý,

[61] DERRIDA, Jacques. Strašidlá Marxa. Bratislava: Európa, 2011, str. 17. ISBN 9788089111442.

[62] Tamtéž, str. 13.

vychýlený, rozbitý, zkažený, rozmetaný, rozhozený pomatený, rozpojený, disharmonický, rozložený, rozpadnutý, nesprávný, anachronický…

Po rozpadu východního bloku na začátku devadesátých let ztratil západní kapitalismus (v kombinaci s liberální demokracií) jakoukoli reálnou opozici a stal se zcela dominantní politicko-ekonomickou vládnoucí silou. Konec státních zřízení, které se zaštiťovaly marxistickou ideologií, měl znamenat i definitivní diskreditaci celého marxistického učení. Derrida se otázkou budoucnosti marxismu zabýval ve své knize *Spectres de Marx* (1993), která vznikla na základě přednášky z konference s názvem *Whither Marxism?* (v překladu Kam spěje marxismus?) z téhož roku, která reagovala na nedávné historické události.

V této době se v západních liberálně-demokratických zemích ustanovil dominantní diskurz, který se začal silně vymezovat proti marxismu. Derrida toto vymezování paroduje v prohlášení: „*Marx je mrtvý, komunismus je mrtvý, úplně mrtvý, se svými nadějemi, svým diskurzem, svými teoriemi i praxí, ať žije kapitalismus, ať žije trh, sláva ekonomickému a politickému liberalismu!*“[63] a dále poukazuje na paradox, že pokud se někdo takto silně vymezuje proti marxismu (nebo čemukoli), tak marxismus rozhodně nemůže být mrtvý. Vyhlašování definitivního vítězství nad marxismem je podle Derridy spíše snaha zakrýt to, na co marxismus poukazuje.

Derrida dále rozvijí o svůj termín *dominantní diskurz* do kategorií politický diskurz (oficiální promluvy politiků), mediální diskurz (zprávy, komentáře, selektivní a hierarchizovaná produkce informací kanály, jejichž moc roste absolutně nepředvídatelným způsobem) a vědecko-akademický (intelektuální) diskurz (vědci a akademici, historikové, sociologové, politologové, literární vědci, antropologové, filozofové, …). Derrida vidí mezi těmito jednotlivými diskurzy jistou formu systémového propojení (i proto je zahrnuje pod souhrnný termín dominantní diskurz) a varuje před bezprecedentní koncentrací moci: *„Politicko-ekonomická hegemonie, jako intelektuální nebo diskurzivní dominance, což se v takovém rozsahu a takovými formami nikdy předtím nedělo, postupuje prostřednictvím technomediální moci – to je prostřednictvím moci, která*

[63] DERRIDA, Jacques. Strašidlá Marxa. Bratislava: Európa, 2011, str. 52. ISBN 9788089111442.

*diferencovaným a protichůdným způsobem zároveň podmiňuje i ohrožuje každou demokracii.“*[64]

Jako hlas tohoto dominantního diskurzu si Derrida (a po něm třeba i Slavoj Žižek) vybral Fracise Fukuyamu. Ten se proslavil knihou *Konec dějin a poslední člověk*[65] (fakt, že Fukuyama byl v době publikace své knihy zaměstnancem Ministerstva zahraničí Spojených států naznačuje, že Derridův termín *dominantní diskurz* není vůbec paranoidní). Proklamovaný konec dějin měl podle něj nastat s rozpadem Sovětského svazu a celého východního bloku. Fukuyama ve svých úvahách navazuje zejména na myšlenky G.W.F. Hegela a Alexandra Kojèva. Liberální demokracie, která se ustanovila po druhé světové válce v USA a ve státech Evropské Unie je podle Fukuyamy konečné, definitivní, dokonalé politické zřízení, které ve svém díle predikoval právě Hegel. Konec dějin neznamená konec lidstva, ale velmi zjednodušeně řečeno, konec všech problému lidstva. Dějiny zmizí tím, že lidé již nebudou mít o co usilovat. Fukuyama spatřil úsvit této post-dějinné fáze v rozpadu Sovětského svazu a rozšíření liberální demokracie do celého světa.

Ve druhé kapitole *Marxových strašidel* Derrida eufemisticky posouvá Fukuyamův *Konec dějin* do kategorie spíše pseudofilozofického bádání. Derrida usvědčuje Fukuyamu např. ze základního zmatení pojmů, když Fukuyama na jednom místě tvrdí, že liberální demokracie již dosáhla svého ideálu v poválečných Spojených státech a státech Evropské Unie a na druhém místě zase, že k onomu liberálně-demokratickému ideálu dějiny teprve, ale zcela bezpochyby, směřují. Optikou dnešních dní (třicet let po vydání původního článku, který se stal základem pro zmíněnou publikaci) působí Fukuyamovo myšlenky spíše jako PR článek amerického neokonzervatizmu devadesátých let. Fukuyamovy útoky vůči znevýhodněným občanům uvnitř ne-dokonalých liberálních demokracií a koloniální smýšlení vůči nezápadnímu světu působí ve světle nekončících vojenských konfliktů v Afghánistánu a Sýrii minimálně velmi nepatřičně.

---

[64] DERRIDA, Jacques. Strašidlá Marxa. Bratislava: Európa, 2011, str. 53. ISBN 9788089111442.

[65] FUKUYAMA, Francis. Konec dějin a poslední člověk. Přeložil Michal PROKOP. Praha: Rybka Publishers, 2002. ISBN 80-86182-27-4.

Fukuyama naivně ztotožňuje Hegelovu a Marxovu vizi dějin, které obě spějí k určité poslední fázi, jež Hegel spatřoval v liberálním státě, a Marx v komunismu. Jak ale poznamenává Derrida, ani sám Marx pravděpodobně v žádnou konečnou fázi dějin nevěřil, a idea komunistické společnosti je bytostně utopická. Marx varuje, že i potenciální komunistická společnost, tedy společnost, která odstraní veškeré sociální nerovnosti, bude muset být neustále na pozoru před tím, aby nedošlo k nové formě sociálního znevýhodnění, čímž vlastně říká, že absolutně konečný stav se nám může jevit jen v podobě blížícího se horizontu, kterého ale nelze nikdy dosáhnout. Jednou z vlastností, které Derrida na díle Marxe a Engelse cení nejvíc, je jejich sebereflexe týkající se aktuálnosti jejich díla: *„Jaký jiný myslitel upozornil na toto téma tak explicitně? Kdo kdy vyzýval k nadcházející transformaci svých vlastních tezí?“* Marx a Engels si byli vědomi vlastní dějinné pozice a vyzývají budoucí/současné čitatele k revizi a transformaci jejich vlastních tezí: *„Nejen kvůli jakémusi růstu poznání, který by nic nezměnil na uspořádání systému, ale kvůli zohlednění a začlenění účinků zlomu nebo restrukturalizace? A aby bylo možné začlenit v předstihu nepředvídatelnost nových poznatků, nových technik, nových politických daností?“*[66] Vědomí vlastní historické neredukovatelnosti donutilo Marxe s Engelsem vyjádřit své myšlenky v určité temporálně univerzální formě.

Základním motivem knihy je pak přijmutí Marxovy výzvy a re-definice jeho odkazu pro dnešní svět. Derrida přiznává Marxovu odkazu heterogenní povahu. Jeho jednota je pouze ve výzvě k budoucí re-interpretaci. Podle Derridy je tedy nutné: filtrovat, přesívat, kritizovat, třídit mezi více množstvími, které jsou obsaženy v jednom příkaze. *„Kdyby byla čitelnost odkazu daná, přirozená, transparentní a jednoznačná, kdyby nevyzývala k interpretaci a zároveň ji nedefinovala, nikdy by nebylo co dědit.“*[67]

Pokud se o komunismu hovoří jako o věčné ideji, jak píše třeba Žižek, tato idea: *„je věčná nikoli v tom smyslu, že by šlo o soubor určitých abstraktně-univerzálních vlastností, které by mohly být aplikovány kdekoliv, nýbrž v tom smyslu, že musí být v každé nové dějinné situaci*

[66] DERRIDA, Jacques. Strašidlá Marxa. Bratislava: Európa, 2011, str. 19. ISBN 9788089111442.

[67] Tamtéž, str. 22

*znovu objevena.“*[68] To, že nestačí svět jen nějak *vyložit*[69] je zřejmé již od roku 1845. Derrida se pokouší jednak odpreparovat Marxe od Sovětské exploatace, a zároveň definovat zásadní politické problémy dnešního světa, proti kterým se snaží marxismus aktualizovat. Marxův odkaz tak redukuje na kritiku sociální nerovnosti jako takové, nerovnosti vepsané do struktury společnosti, která se zdá být přirozenou a neměnnou s platností přírodního zákona. Neexistuje ale společenský zákon, který by nešel změnit. Tím je Marxův odkaz v podstatě nesmrtelný. Alespoň do doby, dokud bude ve světě existovat sociální nerovnost, budou se Marxova strašidla, Marx-revenant, vracet.

Derrida identifikuje několik zásadních problémů (v jejichž světle se zdá být Fukuyamův *konec dějin* jen irelevantní halucinací) jako např. nezaměstnanost (včetně vizionářského předpovězení rozmazávání hranice mezi pracováním a nepracováním, mezi prací a domovem, zároveň cítí potřebu nových pojmů pro stavy, které označuje jako *„nová nezaměstnanost“* a *„nová chudoba“),* bezdomovectví (úplné vyloučení lidí bez domova z participace na demokratickém životě), ekonomická válka mezi jednotlivými státy, problematika levné práce a protekcionalismus západních ekonomik vůči ne-západním, méně vyspělým ekonomikám, růst zbrojního průmyslu a pokračující jaderné zbrojení a mnohé další…

Derrida pak dále zvěstuje příchod něčeho, čemu dává provizorní jméno *„Nová Internacionála“.* Něco, co svým vymezením (*„bez statusu, bez názvu, bez jména, bez vlasti, bez společenství, beze smlouvy, out of joint, bez koordinace, bez strany, bez společenské příslušnosti k jedné třídě“)* připomíná opět spíše *„strašidlo obcházející Evropou“. „Jménem Nové Internacionály se tu nazývá to, co se vztahuje k přátelství neinstitucionálního spojenectví mezi těmi, kteří sice už nevěří anebo nikdy ani nevěřili v socialisticko-marxistickou Internacionálu, v diktaturu proletariátu, v mesiášsko-eschatologickou úlohu univerzálního spojenectví proletářů všech zemí, ale i tak se nepřestávají inspirovat přinejmenším jedním z duchů Marxe anebo marxismu a spojují se novým způsobem, konkrétním, reálným, i když toto spojenectví už nemá podobu strany anebo dělnické*

[68] ŽIŽEK, Slavoj. Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát. V Praze: Rybka, 2011, str. 12. ISBN 978-80-87067-25-3.

[69] Marxova 11. teze o Feurbachovi: *Filozofové svět jen různě vykládali, jde však o to jej změnit.*

*Internacionály, ale podobu jakého si proti-zaklínání, v kritice (teoretické i praktické) stavu mezinárodního práva, pojmu státu, národa atd.: spojují se kvůli tomu, aby obnovili tuto kritiku a především proto, aby ji radikalizovali."*[70] Terry Eagleton ve své recenzi Marxových strašidel pro New Left Review vytýká Derridovi přesně tuto pasáž. Eaglotona rozčilují Derridovy příliš vágní definice: *„Disent mimo jakýkoli formulovatelný diskurz. To je ultimátní post-strukturalistická fantazie."*[71] Derrida si však, po vzoru Marxe (nebo alespoň podle jeho interpretace Marxe), pravděpodobně jen uvědomuje svou *„historickou neredukovatelnost"* a svou transformovanou vizi marxismu definuje směrem do budoucnosti jako permanentní odkaz. Derrida na začátku devadesátých let zřejmě nevěděl, jak budou vypadat nové technologie a nové možnosti spojení a komunikace, již ale věděl, že pozice rigidně řízených států jako takových je neustále oslabována a stejně jako instituce politických stran postupně ztrácí na významu.

### b) Ghost Box

*„Ghost Box releases conjure a sense of artificial déjà vu, where you are duped into thinking that what you are hearing has its origin somewhere in the late 60s or early 70s. Not false, but simulated, memory. The spectres in Ghost Box's hauntology are the lost contexts which, we imagine, must have prompted the sounds we are hearing; lost programmes, uncomissioned series, pilots that were never followed-up."* Citace z blogového příspěvku kulturního teoretika a hudebního publicisty Marka Fishera o hudbě z vydavatelství Ghost Box je záznamem prvního propojení pojmu *hauntologie* s hudbou.

Pojem hauntologie v tomto kontextu začali brzy po Fisherovi používat i další hudební kritici, jako Simon Reynolds nebo Adam Harper, které tehdy spojovala redakce časopisu The Wire a virtuální prostor tzv. blogosféry. Všichni tři publikovali své myšlenky na blogových platformách (Mark Fisher jako k-punk, Simon Reynolds na blissblog a Adam Harper na Rouge's Foam), kde na sebe mohli rychle a vzájemně reagovat. Hauntologie je typickým příkladem: na Fishera, který použil pojem jako první a jen jako příměr k hudbě z vydavatelství Ghost Box, brzy navázal Reynolds, který ve svém blogovém příspěvku

[70] DERRIDA, Jacques. Strašidlá Marxa. Bratislava: Európa, 2011, str. 78. ISBN 9788089111442

[71] EAGLETON, Terry. Marxism without Marxism. Radical Philosophy. Radical Philosophy Group (United Kingdom), 1995, (Sept/Oct), str. 35-37. ISSN 0300-211X.

doplnil své postřehy a další interprety (The Caretaker), kteří by zapadli do nově se rodícího konceptu. Adam Harper později na svém blogu definoval hauntologii ne jako žánr, ale jako svébytný způsob interpretace, nejen hudby, ale uměleckých děl všeobecně. Fisher svůj původní koncept rozvíjel na stránkách svého blogu a časopisu The Wire a později mu dal definitivní podobu v knihách Ghosts of My Life[72] a The Weird and the Eerie.[73] Prvotní myšlenky a někdy i celé pasáže z těchto knih lze dohledat v původních blogových příspěvcích. Tyto a další blogové zápisky dosahují ovšem tak vysoké kvality, že po Fisherově smrti vyšly některé z nich v kompilačním souboru textů K-punk: Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher.[74]

Všechny nahrávky skupiny umělců, kteří vydávají svou hudbu na hudebním vydavatelství Ghost Box, jako The Focus Group, Belbury Poly, The Advisory Circle (ale i další jako The Moon Wiring Club nebo Lucky Pierre (později pouze L. Pirre), The Caretaker, William Basinski nebo Philip Jeck), a které se Fisher snažil volně propojit pojmem hauntologie, spojuje podobný zvuk, nálada, ale i estetika a podobný způsob tvorby. Základním prvkem jejich hudby je samplování. Zdrojem je většinou tzv. library music, tedy starší hudba nahraná ke komerčním účelům, přičemž přívlastek *starší* není nijak pevně ohraničen. Jedná se většinou o soundtracky k filmům a seriálům, znělky z televizních a rádiových pořadů nebo tzv. jingles (hudba z reklamy). Tyto samply jsou později digitálně upravovány (reverb, šum), skládány za sebe (looping), kolážovitě kombinovány s jinými samply nebo nástroji, typicky se starými syntezátory. *„Umělci, kteří začali být označováni pojmem hauntologie jsou zaujatí způsobem, jakým technologie zhmotňují vzpomínky, a proto jsou fascinováni televizí, vinyly, magnetofonovými kazetami a zvukem jejich mechanické deformace. Tato fixace na zhmotněné vzpomínky vedla k tomu, co je pravděpodobně základní zvukový rys hauntologie: použití zvuku praskání vinylové desky.“*[75]

---

[72] FISHER, Mark. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Alresford: Zero Books, 2014. ISBN: 978-1780992266.

[73] FISHER, Mark. The weird and the eerie. London: Repeater Books, 2016. ISBN 9781910924389.

[74] FISHER, Mark, Darren AMBROSE a Simon REYNOLDS. K-punk: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016). London, UK: Repeater Books, 2018. ISBN 191224828X.

[75] FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books, str. 21. ISBN 978-1-78099-226-6.

Praskaní vinylové desky[76] lze interpretovat také jako sebereflexivní prvek v díle. Tento zvuk prozrazuje *„přítomnost“* autora, který nahrává zvuk ze zdrojové nahrávky, a zároveň tak poukazuje na bytostně intertextuální povahu výsledného díla. Ať již jsou zvukové nedokonalosti součástí primární nahrávky nebo jsou výsledkem postprodukce (současné technologie umí tyto nedokonalosti přidat i odstranit), jsou ve výsledných nahrávkách záměrně, a je možné je tedy označit jako sebereflexivní prvky. Tuto sebereflexi je možné použít jako argument v diskuzi, čím se hauntologie liší od jednoduchého retra. Retro jsou nahrávky snažící se napodobit určitý styl tak, aby v teoretickém posunu času zpět co nejvíce zapadly. Umělci, jejichž tvorba se označuje jako hauntologická, se ocitají ve zvláštní a paradoxní situaci, když nejsou ani retro, ani nezapadají do Jamesonova nostalgického módu, a nejsou ani pokračovateli žádného z modernistických stylů. Vytváří si vlastní prostor někde *„mezi liniemi“*, když dekonstruují základní binární opozici minulost / budoucnost.

Zvuk praskající vinylové desky (obzvlášť, pokud ho slyšíme z digitálního média) také upozorňuje na odlišnou povahu digitálních a analogových médií. Analogová média časem podléhají mechanické deformaci. Jejich opakovaným přehráváním nebo kopírováním se snižuje jejich kvalita, až se nosič stane postupně nečitelným a záznam zmizí. Oproti tomu opakované přehrávání a kopírování digitálních souborů nemá na jejich kvalitu žádný vliv a v čase se jejich kvalita (teoreticky) nijak neztrácí. Problém nastává jen při mechanickém poškození hardwaru, kdy digitální soubor zmizí celý najednou. Zdánlivá věčnost digitálních médií i zdánlivý časově i prostorově neomezený přístup k nim (díky internetu) je jedním z dalších důsledků (a zároveň i příčinou) ztráty historicity.

*„To, co definuje hauntologii více než cokoli jiného, je konfrontace uměleckých děl s bezvýchodností současné kulturní situace: selhání budoucnosti“*[77] Toto selhání budoucnosti lze dobře vidět v současné hudbě. Existuje zde paradox v tom, co označujeme jako moderní, progresivní nebo futuristické. V hudbě se tyto a podobné přívlastky vždy vázaly k elektronické hudbě. První experimenty s nahráváním elektronických zvuků se

[76] Angličtina rozlišuje dokonce dva druhy zvukové nedokonalosti vinylové desky: vinyl crackle a surface noises.

[77] FISHER, Mark. What Is Hauntology?. Film Quarterly. 2012, 66(1), str. 16. DOI: 10.1525/fq.2012.66.1.16. ISSN 00151386. Dostupné také z: http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/fq.2012.66.1.16

objevily po druhé světové válce a měly je na svědomí skladatelé klasické (vážné) hudby jako Pierre Schaeffer, Edgard Varèse nebo Karlheinz Stockhausen. Nové technologie daly těmto skladatelům nové možnosti a mohly tak vzniknout nové techniky (nahrávání zvuků na magnetofonové pásky a jejich následná manipulace) a hudební formy (musique concrète). Implementace nových technologií (později vznik syntezátorů, samplování) se stala hnací silou hudebního vývoje.

Vztah mezi označujícím (*progresivní*) a označovaným se rozpadl. Fisher to dokumentuje na příkladu kapely Kraftwerk, kterou i dnes považujeme stále za moderně znějící. Kraftwerk vydali své nejslavnější desky (Autobahn, Computerwelt) na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století. To je k dnešnímu dni více než čtyřicet let. Pokud odečteme od vrcholných okamžiků Kraftwerk čtyřicet let, měly by nám jejich desky znít dnes stejně archaicky jako tehdy zněly nahrávky Orchestru Glenna Millera. *„Kde jsou dnešní Kraftwerk?“* ptá se Fisher.[78] Pro Kraftwerk, a další (nejen) německé interprety jako Tangerine Dream, pro které byl hlavním hudebním nástrojem syntezátor, se vžilo označení *progressive electronic.* Pokud bychom po tomto žánru pátrali například na internetové databázi rateyourmusic.com, která je schopna vygenerovat uživateli nejlépe (a nejčastěji) hodnocená alba daného žánru, vedle klasiků, jako právě Kraftwerk a Tangerine Dream, nám databáze ukáže i alba zcela současných umělců jako Emeralds (Does It Look Like I'm Here?, 2010) nebo Cateriny Barbieri (Patterns of Consciousness, 2017). Jelikož se tyto desky hudebně nijak výrazně neliší od těch, které vznikaly již v sedmdesátých letech, vzniká tak paradoxní situace, když jako progresivní označujeme věci, které jen opakují desítky let zaběhnuté postupy. Není to ale jen příklad specifických žánrů, ale populární hudby všeobecně. Dominantním *„žánrem“* po přelomu tisíciletí je retro.

Posun ve významu slova *progresivní* (a jiných odvozených) může být příkladem Derridovy koncepce *différance.* Podle Derridy *„systém jazykových diferencí není stabilní, ani se neváže na relativně pevná označovaná, ale je spíše procesem, v němž označující na sebe neustále*

[78] FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books, str. 9. ISBN 978-1-78099-226-6.

*odkazují a odlišují se.“* [79] V modernismu se význam (označované) neustále posouval tak, aby odpovídal podstatě slova *progresivní* (označující). Nyní nám zůstalo označující (pojem), ale chybí nám označované, jelikož současná popkultura již není schopna generovat stále nové a nové formy a žánry, které se zásadně liší od těch předchozích.

Hudební publicista Simon Reynolds analyzuje stav současné populární hudby v publikaci s výmluvným názvem *Retromania: Pop culture's addiction to its own past.*[80] Podle Reynoldse můžeme definovat první dekádu nového tisíciletí slovy jako: revival, remake, reissue (nové vydání), retrospekce. Knihu otevírá (potenciálně nekonečný) výčet (odhadem asi stovky) příkladů: od nečekaných návratů slavných skupin (Queen, The Doors…), přes výroční edice a turné, kde interpreti přehrávají svou nejslavnější desku v celé délce, (auto)biografie, dokumenty, muzea… A tento fenomén neustálého návratu do vlastní historie nepolevuje, ale naopak dále roste. Výmluvným příkladem může být filmový dokument Rolling Thunder Revue (2019, režie Martin Scorsese) mapující turné Boba Dylana z roku 1975. K tomu zároveň vychází i čtrnáctidiskový (!) box-set Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings, který obsahuje pouze nahrávky z tohoto turné, a to přesto, že Dylan jeden záznam (pouze dvoudiskový) z tohoto turné vydal již v roce 2002.

Fisher dále navrhuje jednoduchý myšlenkový experiment: představit si libovolnou skladbu ze současnosti v rádiovém vysílání v roce 1995. Podle něj by žádná nahrávka vzniklá v posledních letech nezpůsobila významné pozdvižení a vcelku jednoduše by zapadla do poloviny devadesátých let, přestože od roku 1995 uplynulo již téměř čtvrtstoletí. O jedné z nejúspěšnější zpěvaček historie[81] (měřeno počtem prodaných

---

[79] NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy. Brno: Host, 2006, str. 148. ISBN 80-7294-170-4.

[80] REYNOLDS, Simon. Retromania: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011. ISBN 978-0-86547-994-4.

[81] Různé zdroje uvádí různá čísla. Většina zdrojů neuvádí svoji metodologii, jak ke zveřejněným číslům došly. Zda počítají pouze prodej fyzických nosičů nebo zohledňují i digitální prodeje a streamování. Svoji metodologii nejlépe popisuje oficiální britský žebříček https://www.officialcharts.com, který ale pochopitelně počítá prodeje jen ve Velké Británii. Podle článku https://www.officialcharts.com/chart-news/the-top-selling-albums-of-all-time-on-the-official-uk-chart__15551/ z dubna 2019 je album *21* od Adele historicky čvrté nejprodávanější album britské historie. Dá se předpokládat, že album bude patřit mezi nejprodávanější tituly i celosvětově. Je ale k zamyšlení, jak moc (i)relevantní je v roce 2019 srovnávat historické prodeje desek. Jedním ze zásadních faktorů

desek), Adele, dokonce Fisher tvrdí, že její písně by mohly vzniknout kdykoli v posledních padesáti letech. To je změna oproti předchozím dekádám 20. století, kterou jsme schopni celkem zřetelně rozpoznat. Každá dekáda měla své dominantní hudební žánry a s nimi spojenou specifickou estetiku. Fisher upozorňuje, že zhruba v polovině devadesátých let se tento vývoj zastavil.

Popkulturní odkaz: ve videoklipu Dani California americké kapely Red Hot Chili Peppers jsou v rychlosti zobrazeny tyto specifické estetiky jednotlivých dekád spjaté s rockovou hudbou (kterou můžeme považovat za jeden z nesilnějších proudů popkultury). Videoklip začíná v 50. let, jejichž symbolem byl Elvis Presley, a končí v první polovině 90. let a stylizací frontmana kapely do postavy Kurta Cobaina. Podle Fishera je první polovina devadesátých let posledním obdobím, ve které vznikla hudba, která zní radikálně odlišně od všeho, co vzniklo dosud. Fisher má konkrétně na mysli žánry elektronické hudby drum and bass a jungle.

Nacházíme se tak ve stavu, který Franco Berardi popsal jako *„po budoucnosti“,* Francis Fukuyama jako *„konec dějin.“* Fisher tento stav *„po“* popisuje jako: *„situaci, kde se již kultura nemění a kde je role politiků redukovaná pouze na správce již nastoleného (kapitalistického) systému.“*[82] Fredric Jameson popisuje výchozí situaci jako postmodernismus, tedy jako *„kulturní logiku pozdního kapitalismu.“* V žádném případě se podle něj nejedná jen o další vývojové stadium modernismu. Postmodernismus všechny tyto modernistické styly požírá a brakuje. Jameson používá pro recyklační styl postmoderny pojem pastiš.

Jak tedy zní hauntologie? Jako příklad může sloužit skladba Now Listen! od L. Pierre (civilním jménem Aidan John Moffat). Znělka, která evokuje začátek konkrétního pořadu pro děti a ženský hlas, který nás vyzve: Now listen! Tato fráze se pak nesčetněkrát opakuje (looping). Hlas se lehce překrývá, zřetelně je slyšet přidaný reverb i zvukové nedokonalosti, praskání vinylové desky (vinyl crackle) a šum (hiss). Ty mohou být

---

je nesrovnatelně nižší dostupnost hudby způsobená nástupem internetu a streamovacích platforem typu Spotify, dalším faktorem může být růst populace, třeba počet obyvatel USA se od roku 1960 téměř zdvojnásobil.

[82] FISHER, Mark. What Is Hauntology?. Film Quarterly. 2012, 66(1), str. 16. DOI: 10.1525/fq.2012.66.1.16. ISSN 00151386. Dostupné také z: http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/fq.2012.66.1.16

výsledkem postprodukce anebo se tyto deformace jednoduše staly již neoddělitelnou součástí původní (zdrojové) nahrávky. Sám Moffat prozradil v rozhovoru pro hudební server the Quietus[83], že sampl pro Now Listen! je ze staré reklamy. Z jaké? To si nepamatuje. Komu patří onen hlas v původní melodii a k čemu sloužila, je již, zdá se, navždy zapomenuto.

Hauntologie (ve formě, jak o ní mluví Fisher a Reynolds) je úzce spojená s televizním vysíláním. Fisher na svém blogovém příspěvku, kde poprvé spojuje hudbu s pojmem hauntologie, přirovnává tuto hudbu právě k televiznímu vysílání. Julian House, který vydává hudbu pod jménem The Focus Group a spoluzakladatel vydavatelství, vysvětluje původ názvu Ghost Box jako *„krabice se sdílenými vzpomínkami a kolektivním nevědomím."*[84] Spoluzakladatel Jim Jupp (stojící za projektem Belbury Poly) dodává: *„Rád přemýšlím o Belbury Poly jako o druhu hudby, která by mohla být součástí televizního pořadu, který by byl příliš náročný, sexy nebo divný, aby byl vysílán."* [85] Možná, že samotná televize je hauntologií *par excellance*, když to, co vidíme na televizní obrazovce, jsou jen *„duchové"* (spectres), kteří jsou (děj se odehrává teď přímo před našima očima), ale zároveň nejsou (ve skutečnosti se děj odehrál někdy v minulosti, možná že úplně jinak, než nám je nyní prezentováno). *„Tele-technologie bortí čas i prostor. Události, které jsou prostorově vzdálené jsou nyní okamžitě všem dostupné."*[86] Narušují tak binární opozice pojící se k prostoru přítomný / nepřítomný i k času minulost / budoucnost.

Jiným příkladem, jak zní hauntologie, může být skladba The Eleventh House od Belbury Poly. Ta je postavena kolem samplu ze skladby Aquarius – The Lover of Life od Morta Garsona.[87] Jupp dále přidává vlastní syntezátorové linky a sampl z britského okultistického hororu The Devil Rides Out (1968, režie Terence Fisher). Užití hudby Morta

---

[83] Viz https://thequietus.com/articles/11115-l-pierre-interview-aidan-moffat

[84] REYNOLDS, Simon. Retromania: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011, str. 339. ISBN 978-0-86547-994-4.

[85] Tamtéž, str. 340.

[86] FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books, 2014, str. 20. ISBN 978-1-78099-226-6.

[87] Srovnání Belbury Poly – The Elventh House (čas 0:14) https://youtu.be/UIxugkO2Bp4 a The Zodiac Cosmic Sounds – Aquarius The Lover of Life (čas 0:16) https://youtu.be/pbSOLCVyBhs

Garsona pro nahrávku s katalogovým číslem #001 (tedy vůbec první album z vydavatelství Ghost Box) je symbolické. Právě americký skladatel Mort Garson může být vnímán jako typický představitel library music. Garson se živil jako hudební producent, dirigent, aranžér nebo ghostwriter pro dnes zapomenuté popové hvězdičky padesátých a šedesátých let. V polovině šedesátých let mu byl představen v té době revoluční syntezátor Moog jeho samotným vynálezcem Robertem Moogem. Garson se pro tento nástroj nadchl a začal skládat skutečně vlastní hudbu. Vymýšlel si různé projekty a pod různými pseudonymy vydával projekty jako Sings of the Zodiac, když vydal v jednom roce dvanáct alb, každé věnované jednomu znamení zvěrokruhu, vlastní hudební doprovod k pohádce Čaroděj ze země Oz, nebo album Mother Earth's Plantasia, tedy speciální hudbu pro pokojové rostliny, kterým měla hudba pomáhat růst.[88] Album z roku 1976, které obsahuje skladby jako *Concerto for Philodendron and Pothos*, bylo nahrané pro květinářství Mother Earth Plant Boutique v Los Angeles, které ho rozdávalo zdarma ke každému nákupu. Takto se mnohdy nechtěná hudba dostala časem do bazarů, antikvariátů nebo do tzv. charity shops, kde se dala koupit za ceny v řádech desítek pencí nebo jednotek dolarů. V devadesátých letech se stala objektem zájmu lidí, kteří dnes stojí za hauntologickými hudebními projekty nebo tuto zapomenutou hudbu znovu vydávají. Dříve naprosto neznámý Mort Garson začíná být dnes považován za jednoho z důležitých průkopníků elektronické hudby.

Příkladem hudebního vydavatelství, které se specializuje na reedice starých, zapomenutých alb, může být Finders Keepers Records,[89] jehož (geograficky) široký záběr zahrnuje i Československo, a dodává tak kontext k tomu, co všechno lze zahrnout pod pojem library music. V katalogu Finders Keepers Records najdeme i nikdy nevydanou hudbu k filmům Valerie a týden divů (1970, režie Jaromil Jireš) a Morgiana (1972, režie Juraj Herz) od Luboše Fišera nebo hudbu k filmům Ikarie XB-1 (1963, režie Jindřich Polák) a Spalovač mrtvol (1968, režie Juraj Herz) od Zdeňka Lišky.

---

[88] Více o desce Mother Earth's Plantasia i životě Morta Garsona napsal ve své recenzi hudební publicista Miloš Hroch: https://www.ceskatelevize.cz/specialy/artzona/inside/psychedelicke-symfonie-pro-tchynin-jazyk-cim-je-pozoruhodna-reedice-nahravky-plantasia-2Sc0Q

[89] Viz https://finderskeepersrecords.bandcamp.com

Sám Jim Jupp (Belbury Poly) vymezil období, ke kterému umělci z vydavatelství Ghost Box odkazují, v rozhovoru pro hudební server FACT: *„Vždy jsme si představovali svět Ghost Boxu jako místo, kde se děje celá populární kultura z let 1958 až 1978 naráz."*[90] Simon Reynolds toto období charakterizuje jako dobu, která byla optimistická, hledící do budoucnosti. Jako dobu technologického utopismu, éru plnou urbanistického plánování a přestaveb, kdy se chudinské slumy začaly nahrazovat panelovými sídlišti.[91] Mezi další atributy tohoto období Reynolds uvádí podporu vzdělávání, a to jak ze strany státu v podobě rozvoje dalšího vzdělávání (tzv. večerní školy, dostupné širokým vrstvám obyvatelstva), tak i ze strany soukromého sektoru, např. v podobě levných paperbackových edic světové literatury (zejména nakladatelství Penguin Books). Státní paternalismus byl patrný na všech úrovních života a projevoval se v různých podobách, např. jako mléko zdarma pro školáky nebo veřejné informační filmy (Public Information Films), tedy krátká videa vysílaná na veřejnoprávní BBC v přestávkách mezi jednotlivými programy. Tyto krátké snímky měly informační nebo vzdělávací charakter: některé cílily na děti (jak správně přecházet ulici, proč nemluvit s cizím dospělým), některé na dospělé (jak se chovat při nukleární katastrofě, jak správně vyplnit volební lístek apod.). V Česku známe podobná informační videa zřejmě jen jako kampaň BESIP s hercem Pavlem Soukupem. A jak dále poukazuje Reynolds, byl to právě tento paternalismus, proti kterému rebeloval *rock'n'roll.*

Proč si Jim Jupp zvolil právě období mezi lety 1958 a 1978 v rozhovoru nevysvětluje. Není těžké interpretovat rok 1978. Konec tohoto období spadá do výše rozebraného období nástupu neoliberalismu. 1978 byl poslední rok, kdy Británii ještě nevládla *Železná lady* Margaret Thatcher. Rok 1958 lze charakterizovat dvěma volně propojenými událostmi: tou první je vznik BBC Radiophonic Workshop a druhou je konání Světové výstavy v Bruselu.

Hudební podkres pořadů vysílaných na veřejnoprávní stanici BBC byl často dílem BBC Radiophonic Workshop. Kolektiv několika autorů, jenž vznikl v roce 1958, měl za úkol

---

[90] Viz https://www.factmag.com/2009/02/04/interview-belbury-poly/

[91] REYNOLDS, Simon. Retromania: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011. ISBN 978-0-86547-994-4.

vytvářet zvukové efekty a hudební doprovod jak pro radiové, tak pro rozhlasové a později i televizní vysílání. Nejznámějším produktem kolektivu je zřejmě úvodní znělka k seriálu Doctor Who. BBC založením kolektivu reagovala na vznik zvukových laboratoří v Itálii, Západním Německu (kde pracoval např. Karlheinz Stockhausen) a ve Francii (kde nahrávali Pierre Schaeffer nebo Iannis Xenakis). Ta se specializovala na práci s novými hudebními technologiemi. Na rozdíl od kontinentálních studií, BBC Radiophonic Workshop nebyl koncipován jako vědecká laboratoř, kde se pěstovala hudební avantgarda, ale jako dílna, kde mělo vznikat užité umění, které se ovšem velmi blížilo elektronickým experimentům a konkrétní hudbě, která vznikala v ostatních studiích. BBC Radiophonic Workshop fungoval až do roku 1998 a během čtyřicetileté existence jím prošel třeba George Martin (známý jako producent The Beatles) nebo skladatelky a první experimentátorky s čistě elektronickou hudbou Daphne Oram a Delia Derbyshire.[92]

Jak poukazuje Reynolds, BBC Radiophonic Workshop se takto podařilo infiltrovat do podvědomí milionů diváků a posluchačů. Ti měli možnost slyšet zcela avantgardní hudbu, kterou bylo do té doby možné slyšet pouze ve vybraných koncertních sálech a uměleckých prostorech vyhraněných pro tzv. vysoké umění.[93] Zřízením Radiophonic Workshop tak BBC naplnila své základní poslání veřejnoprávního média nejen informovat, ale také vzdělávat, když svým posluchačům doslova podstrčila nejprogresivnější hudbu oné doby, a to přímo v hlavním vysílacím čase. To je rozdíl oproti dnešku, kdy je avantgardní hudba na okraji veřejného zájmu i vysílacích časů. Veřejnoprávní rozhlasové vysílání, ať je to již BBC nebo Český rozhlas, dnes bojuje se stejnými problémy: neustálé snižování nákladů, upozadění edukační činnosti hodnocením vysílání na základě poslechovosti. Pokud má být posláním veřejnoprávních rozhlasových stanic (nebo veřejnoprávních médií všeobecně) vzdělávat, není možné hodnotit tyto stanice pouze metrikou poslechovosti. Proces vzdělávání společnosti je ze své podstaty jen těžko kvantifikovatelný.[94] Je to další příklad pronikání kapitálu

[92] Hudební odkaz BBC Radiophonic Workshop zůstává aktuální i po letech nejen v hauntologické produkci. Americký rapper Danny Brown sampluje ve skladbě When it Rain https://youtu.be/LVyGxlgeAjc skladbu Delii Derbyshire Pot Au Fue https://youtu.be/Lcm8j5Wy7ek

[93] REYNOLDS, Simon. Retromania: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber, 2011, str. 340. ISBN 978-0-86547-994-4.

[94] Ve velké Británii se BBC se po odsouhlasení snížení rozpočtu rozhodla šetřit na pořadech o experimentální hudbě (proti čemuž se postavila řada umělců) viz https://www.theguardian.com/music/2019/mar/15/bbc-

do oblasti, ve které logika kapitalismu byla dříve nežádoucí. BBC Radiophonic Workshop skončil na konci devadesátých velmi symbolicky: byl optimalizován a outsourcován.

Spojnicí mezi BBC Radiophonic Workshop a Světovou výstavou 1958 je skladatelka a zakladatelka Workshopu Daphne Oram. Ta na Výstavě navštívila pavilon Philips, kde slyšela skladbu *Poème électronique* Edgarda Varèse. Tento zážitek ji ovlivnil natolik, že se poté rozhodla kolektiv opustit a věnovat se vlastní tvorbě.

Skladba *Poème électronique* byla složena speciálně pro pavilon Philips (známý výrobce elektroniky). Skladba byla součástí celého *„multimediálního environmentu"*, který se skládal z budovy samotného pavilonu, kde se promítala projekce fotografií vybraných architektem Le Corbusierem. V celém prostoru byly také zavěšeny prostorové objekty, které taktéž navrhl a zrealizoval Le Corbusier. K projekci hrála elektroakustická skladba Edgrda Varèse *Poème électronique*, kterou zkomponoval speciálně pro tento účel. V přestávkách mezi projekcemi a při příchodu a odchodu diváků hrála krátká skladba Concrete PH Iannise Xenakise. Samotnou budovu měl původně navrhnout Le Corbusier, ten ale nakonec tento úkol svěřil svému spolupracovníkovi, architektovi a hudebnímu skladateli Iannisu Xenakisovi. Ten ji navrhl podle geometrických proporcí partitury k vlastní skladbě Metastaseis. Samotný pavilon je tak doslova zhmotněnou 3-D verzí jeho kompozice. Celý tento *„gesamtkunstwerk"* měl sloužit jako demonstrace technologické vyspělosti firmy Philips, díky odvaze oslovených umělců se však stal zároveň i revolučním multimediálním uměleckým dílem.

Světovou výstavu 1958 je možné vnímat také jako symbolický začátek éry, ke které odkazoval Jim Jup. Myšlenkové a ideologické koncepty, které stály za realizací pavilonu Philips i za samotnou Výstavou, můžeme ztotožnit se sociálnědemokratickou ideologií (především na poli kultury). Světová výstava 1958 byla první Světovou výstavou po 2. světové válce, zároveň se konala uprostřed zcela nového geopolitického konfliktu: studené války. Výstava se tak stala výjimečným místem setkání národů. Nepřekvapí proto, že motta výstavy byla *Spojení pro nový humanismus* nebo *Setkání světla*

---

radio-3-late-junction-carries-john-peel-spirit-into-digital-age. V České republice v roce 2018 kontroverzně odvolán šéf stanice ČRo Vltava Petr Fischer pod záminkou nízké poslechovosti, viz https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/cesky-rozhlas-vltava-petr-fischer-ivana-halkova_1812191800_haf

*a míru.* Informační leták firmy Philips k vlastnímu pavilonu byl spíše programovým prohlášením: *„Toto spojení humanity a tvořivosti je vyústěním měsíce trvající spolupráce mezi umělci a vědci. Philips usiluje o to, být předním představitelem manifestace Moderního člověka.“*[95] Snaha o vymanění se z minulosti, poznamenaná bezprecedentní zkušeností druhé světové války, a víra v novou a lepší budoucnost determinovanou technologickým pokrokem je vyjádřena již v dopise, kterým firma Philips oslovila Le Corbusiera s prosbou o vytvoření návrhu pavilonu na Světovou výstavu, který by byl: *„odvážnou demonstrací účinků zvuků a světla, kde by nás technický pokrok vedl do budoucnosti.“*[96]

Pokud se budeme ptát, co spojuje BBC Radiophonic Workshop a Poème électronique, jako první se nabízí odpověď, že se jedná o umělecké projekty, které propojovaly vědu a umění. Umělci v nich pracovali s nejmodernějšími technologiemi a postupy. Oba projekty také spojuje široká přístupnost. U radiofonické dílny jako součást veřejnoprávního média tomu ani nemohlo být jinak. Skupinu umělců podepsaných pod Poème électronique pojí dohromady intence k přístupnosti vlastních děl masám.

Le Corbusier je mimo jiné autorem domů určených ke kolektivnímu bydlení, které projektoval na základě proporčního systému vycházejícího z rozměrů lidského těla. Varèse často řešil přístupnost svého díla masám. Snil o díle, které prostřednictvím rozhlasu propojí světové metropole, kde každý soubor bude ve svém městě zpívat ve svém mateřském jazyce a celá kompozice bude synchronizována a vysílána do celého světa. Oba projekty spojuje také důvěra jejich zadavatelů ve vize umělců. Jak BBC, tak Philips jim nechali zcela volné pole působnosti. A přestože zástupci firmy chtěli původně oslovit někoho z komerčně úspěšnějších skladatelů (např. Aarona Coplanda), nechali se přesvědčit Le Corbusierem, a zvolili v té době v Evropě neznámého Edgarda Varèse.

Tyto tendence, tedy pronikání avantgardního umění k masám, mísení nízkého a vysokého, můžeme pozorovat stopovat v celém výše vymezeném období 1958 – 1978. Dalšími příklady z oblasti hudby, které by podpořily toto tvrzení, mohou být opět The

---

[95] FLAŠAR, Martin. Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis: Poème électronique (1958). Fakta, kontexty, interpretace [online]. Brno, 2010, str. 121. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/hgzvu/. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Miloš Štědroň.

[96] Tamtéž, str. 127.

Beatles: skladba A Day in the Life (1967) obsahuje dvě pasáže, kde hraje orchestr dvě dlouhá glissanda (24 taktů), včetně hry ad libitium: *„z nichž ta druhá vyústí do překrásně podivuhodného akordu E dur hraného třemi klavíry a harmoniem. Partitura, kterou hráči dostali, udává, do jaké polohy mají v kterém taktu dospět. Závěrečný akord je pojatý ve stylu musique concrète, útok je přerušen a po dlouhou dobu je slyšet zesílené doznívání.“*[97] Album obsahuje i další experimentální techniky, jako studiové manipulace s magnetofonovými páskami, což je rovněž technika, kterou kapela převzala od avantgardních skladatelů. Olivier Julien odkazuje přímo na skladbu Poème électronique Edgarda Varèse[98] jako na inspiraci. Ostatně jednou z postav, kterým The Beatles vzdávají hold na známém přebalu alba Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, je i Karlheinz Stockhausen.

*„Derridovy pojmy je často snazší různě interpretovat než jasně definovat“*[99] vtipně glosuje ve svém blogovém příspěvku o hauntologii britský akademik a hudební kritik Adam Harper. Původní Derridův pojem interpretuje jako koncept, který dekonstruuje základní binární opozice jako živý / mrtvý, přítomný / nepřítomný, minulost / budoucnost. V Derridově klasickém výkladu se zjevuje duch něčeho (vytěsněného), který nás straší (haunting). Harper analyzuje hauntologii hodně formálním způsobem. Tvrdí, že hauntologie není umělecký nebo hudební žánr, ale umělecký efekt nebo způsob, jak lze číst umělecké dílo. Umělecké dílo (které má hauntologický efekt, nebo dílo, které lze ho číst hauntologickým způsobem) má dvě vrstvy. První vrstva reprezentuje něco idealizovaného, většinou (ne vždy) minulost. Druhá vrstva deformuje první vrstvu. Tato deformace je formálně vyjádřena např. pomocí distorze, šumu, hluku, lo-fi efektu, rozmazání, rozostření, fragmentace, technologické nedokonalosti nebo různé formy neprofesionality atp. Tato druhá, hauntologická vrstva je poté to, co hauntologii odlišuje od toho, co nazýváme jako kýč nebo retro. Harper dále pokračuje v derridovském duchu, když tvrdí, že druhá, hauntologická rovina dekonstruuje první rovinu a celé dílo tak dekonstruuje samo sebe. Není možné od sebe

---

[97] ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán), str. 428. ISBN 978-80-257-0558-2.

[98] JULIEN, Olivier. Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today. Burlington, VT: Ashgate, 2008, str. 39. ISBN 978-0-7546-6708-7.

[99] HARPER, Adam. Hauntology: The Past Inside The Present [online]. Tuesday, 27 October 2009. Dostupné z: http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html

obě vrstvy oddělit. První vrstva, která reprezentuje minulost, je uvnitř druhé vrstvy, která reprezentuje přítomnost. První vrstva může být viděna pouze skrze druhou vrstvu. Deformace první vrstvy druhou vrstvou by podle Harpera mohla být metaforou pro lidskou paměť: obraz minulosti je nedokonalý, zkreslený. Nedokážeme vidět minulost jinak než skrze naši přítomnost. Není překvapivé, že téma lidské paměti a zapomínání je častým námětem hauntologických děl (viz dále). Způsob, jak číst umělecká díla, se podle Harpera nevztahuje jen na hudbu, a tak své analýze podrobuje i díla několika současných malířů, např. figurativní malby Petera Doiga.

Série obrazů, která vznikla na námět Unité d'habitation – projekt domu architekta Le Corbusiera, který byl realizován na několika místech Evropy. Obrazy zobrazují hustý lesní porost, ze kterého občas lehce prosvítají barevné prvky fasády právě Le Corbusierovy stavby. Monumentální stavba byla navržená pro kolektivní bydlení. Dům obsahuje několik stovek bytů různých typů od garsonek po byty pro několikačlenné rodiny. Součástí jsou i prostory pro obchody a tělocvičnu nebo pro veřejné instituce, jako jsou knihovna a školka. Celá stavba byla koncipována podle Le Corbusierova proporčního systému Modulor, který vycházel z poměrů rozměrů lidského těla. Jinými slovy: Le Corbusier postupoval při návrhu stavby od vnitřku směrem ven a základní mírou všeho mu byl člověk.

Není těžké rozeznat ony dvě vrstvy, které umožní hauntologické čtení obrazu. První vrstvou je Unité d'habitation. Druhou vrstvou je hustý lesní porost. Fragmenty budovy lze vidět pouze skrze tuto druhou vrstvu. V hauntologickém čtení reprezentuje první vrstva minulost, humanistické ideály, utopistickou vizi kolektivního bydlení. Druhá vrstva v tomto díle překrývá první vrstvu. Pokud je druhá vrstva naše přítomnost (anebo dokonce post-humanistická budoucnost, jak podle Harpera indikuje absence lidských postav), můžeme celý obraz (přesněji sérii obrazů) interpretovat jako zánik oněch utopistických vizí a humanistických ideálů.

### c) Burial

Mezi další zásadní jméno hauntologie, kterému se podrobně věnují ve svých textech Mark Fisher, Adam Harper i Simon Reynolds, je Burial. Všechny faktické informace o tomto elektronickém projektu je nutné brát s rezervou, jelikož jeho tvůrce je jedním z těch, kteří

se snaží zůstat v anonymitě. Neobjevuje se na veřejnosti, nikdy nevystupoval živě, za svou kariéru poskytl jen několik málo interview. Pod tíhou spekulací hudebního tisku o jeho identitě (populární konspirační teorie: Burial je Banksy, Aphex Twin, Kode9, Four Tet…), zveřejnil v roce 2008 (na dnes neexistující sociální síti MySpace) své jméno a fotografii s popiskem *„I'm a lowkey person and I just want to make a some tunes".* V rozhovoru s Markem Fisherem pro magazín Wire potom svou anonymitu vztahuje k době před internetem, kdy se undergroundové nahrávky šířily prostřednictvím magnetofonových kazet a na radiových vlnách pirátských stanic: *„Nikdy jsem neviděl, jak vypadají lidé, kteří udělali písně, které se mi líbí. Vtáhne tě to dovnitř. Můžeš tomu věřit víc."*[100]

Jméno Burial je od prvopočátku spojeno s hudebním vydavatelstvím Hyperdub, které založil v roce 2004 Steve Goodman. Goodman, který je taktéž producentem elektronické hudby, vystupuje pod pseudonymem Kode9, pro úplnost je nutné doplnit, že Goodman byl spolužákem Marka Fishera na univerzitě ve Warwicku a oba byly členy neformálního interdisciplinárního kolektivu Cybernetic Culture Research Unit, který vedl anglický filozof Nick Land. Hyperdub si za patnáct let existence vybudoval status jednoho z nejrespektovanějších vydavatelství na poli elektronické hudby. V jeho katalogu najdeme kritiky vysoce ceněná alba, která svým zvukem definovala moderní subžánry elektronické hudby jako dubstep (producenti Burial a Zomby) a footwork (DJ Rashad), nebo alba se silným politickým podtextem, jmenovitě album Brute producentky Fatimy Al Qadiry, které otevírá nahrávka policejního zásahu proti demonstrantům za použití sonických zbraní, které vytvářejí extrémní hluk s intenzitou až 150 decibelů a mohou trvale poškodit lidský sluch. Nejrespektovanější alba z vydavatelství Hyperdub jsou však podepsaná jménem Burial. První eponymní deska byla vyhlášena časopisem Wire jako deskou roku 2006, druhé album Untrue z roku 2007 skončilo ve stejném žebříčku na druhém místě. Untrue si také vysloužilo nominaci na zřejmě nejprestižnější (lépe řečeno nejznámější, nebo komerčně nejvděčnější) britskou hudební cenu Mercury Music Prize (v roce 2008 Burial „soupeřil" se jmény jako Radiohead, Adele nebo Robert Plant).

Mark Fisher ve své recenzi na Burialovu první eponymní desku aplikuje Derridův hauntologický koncept, když Burialovu hudbu identifikuje jako ono strašidlo minulosti

[100] FISHER, Mark. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Alresford: Zero Books, 2014, str. 102. ISBN: 978-1780992266.

zjevující se v naší přítomnosti. Návratem potlačeného jsou zde ideály raveové subkultury, která vznikla v Británii na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Hudba, která se hrála na těchto parties, nebo se šířila na vlnách pirátských radiových stanic, jako jungle nebo drum'n'bass, jsou podle Marka Fishera poslední žánrové mutace elektronické hudby, které zní radikálně odlišně od všeho ostatního, co vzniklo v minulosti.

Burial navazuje na raveovou subkulturu jednak hudebně, když své skladby staví na velmi podobných rytmech jako producenti z devadesátých let a používá pouze samplované vokály, reference lze ale najít i v názvech jednotlivých skladeb (*Raver, UK, Pirates*). Jak poukazuje Simon Reynolds ve svém článku pro magazín Pitchfork, jméno Burial může odkazovat i na jednu z tzv. *„rave anthems"* skladbu *Burial* producenta Leviticuse.[101] *„Burial sní o minulosti a kondenzuje pozůstatky opuštěných žánrů v jednu snovou koláž. Burialova hudba je smutná spíše než melancholická, protože stále touží po ztracených cílech, stále odmítá opustit naději, že se jednou vrátí"* píše Mark Fisher v Ghosts of my Life.

Subkultura se organizovala kolem často pololegální tanečních parties v rozsahu od domácích večírků až po několikadenní venkovní festivaly. Obliba pořádání parties na opuštěných místech a vysoká koncentrace drog vedla až k zákonným opatřením z pera kabinetu ministerského předsedy Johna Majora.[102] Burial popsal euforickou atmosféru přelomu osmdesátých a devadesátých let v prostředí tanečních klubů a následnou medializaci, obrušování hran následnou inkorporaci v podobě komerčních žánrů jako trance: *„Kdokoli mohl jít v noci ven a hledat. Mohl si to vidět v lidech, mohl si to vidět v jejich očích. Tihle ravers žili na hraně, nebyli ani napřed ani pozadu, byli právě tady a tyhle melodie pro ně byly vším. V devadesátkách už jsi mohl cítit, jak jim to berou. Z klubů se staly superkluby, magazíny, trance, zkomercializovalo se to. Všechny ty designové bary se snažily být jako kluby. Ta éra je pryč. Už se není kam schovat. Média vyhrabou všechno."*[103]

---

[101] REYNOLDS, Simon. Why Burial's Untrue Is the Most Important Electronic Album of the Century So Far. [online]. Pitchfork. October 26, 2017. Dostupné z: https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/

[102] Criminal Justice and Public Order Act 1994 [online], Wikipedie. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Criminal_Justice_and_Public_Order_Act_1994

[103] FISHER, Mark. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Alresford: Zero Books, 2014, str. 103. ISBN: 978-1780992266.

Burial často odkazuje k městskému prostředí, konkrétně k jižnímu Londýnu (fotografie na přebalu prvního alba zobrazuje jižní Londýn, South London Burroughs je název prvního Burialova EP) a po přečtení výše citovaného rozhovoru lze najít i další reference, konkrétně názvy skladeb jako *Homeless* nebo *In McDonalds* lze číst jako lament nad postupující gentrifikací a komercionalizací veřejného prostoru. Burial v interview s Fisherem popisuje první zmíněnou skladbu jako pokus o zachycení pocitu *„když nemáš kam jít a jediný, co můžeš dělat je sedět do rána v McDonalds a neodpovídat na zprávy na telefonu."* Reynolds tuto skladbu asociuje se slavným obrazem *Noční ptáci* (*Nighthawks*) Edwarda Hoppera. Burialův fastfood i Hopperova kavárna jsou ne-místa, poslední útočiště, která nabízejí ochranu před nočním chladem a jsou dostupná i s malým finančním obnosem.

Podobnou zkušeností, jako noční McDonalds, je i jízda nočním autobusem. Skladbu *Night Bus* tak lze jednoduše interpretovat jako zachycení pocitu z noční jízdy abstraktním jazykem hudby. Reynolds si ve svém článku všímá toho, že *Night Bus* opět odkazuje k určité zkušenosti osamění (podobně jako skladby *In McDonalds*, nebo *Loner*) a opět odkazuje ke zkušenosti nočního života v pozdním kapitalismu, když po noční party lidé odjíždějí do svých domovů do vzdálenějších částí města s nižšími nájmy nejlevnějším možným způsobem.

Obě skladby, *In McDonalds* a *Night Bus,* spojuje i jejich atypičnost. Obě skladby jsou pouze atmosférické ambientní mezihry, bez beatů se samply orchestrálních smyčců. Díky tomu lze dobře rozpoznat na první poslech možná nepatrné detaily v Burialově hudbě, a to práci s různými druhy šumů a ruchů (zvuk deště v *Night Bus* je zde tou nejslyšitelnější zvukovou stopu). Velmi podobný formální postup propojuje Buriala s dalšími interprety, jejichž tvorba je považovaná jako hauntologická (Belbury Poly a skupina interpretů vydávající na vydavatelství Ghost Box, L. Pierre), i když na rozdíl od nich nepracuje s *library music* a odkazuje k jinému období, přesto lze na Burialovu hudbu snadno aplikovat analýzu Adama Harpera. První vrstvou je *rave,* taneční horečka přelomu osmdesátých a devadesátých let, subkultura formující se kolem vysílání pirátských radiových stanic a tanečních parties, často organizovaných na odlehlých, opuštěných místech, veřejně nepřístupných místech, kolektivní euforie spojená s užíváním drog. Druhá vrstva jsou zvukové nedokonalosti, šum, zvuk praskání vinylové desky. Druhá

vrstva deformuje první vrstvu. Obě vrstvy od sebe není možné oddělit. První vrstvu lze slyšet pouze skrz druhou vrstvu.

Reynolds ve svém článku k Burialově druhé desce Untrue nabízí taktéž hauntologický způsob čtení, když si všímá konotací odkazujících k raveové subkultuře i prožívaným smutkem a zklamáním z jejího zániku: *„Během raveové horečky na začátku 90. let obsahovala množství skladeb slovo sen, často se skrytým náznakem toho, že všichni účastníci v hloubi duše věděli, že je to jen sen, že utopie vznikající z umělého chemického opojení je pouze dočasná iluze. Toto nabízí jinou interpretaci názvu Untrue: rave jako sen, který umřel, nebo ještě hůř, sen, který lhal. A opravdu, vokál ve skladbě Raver opakuje frázi dream life, ale může znít také jako dream-lie.“*[104]

Vyvstává zde otázka, do jaké míry je vhodné řídit se při interpretaci díla i sekundárními texty, jako je např. rozhovor s umělcem, v tomto konkrétním případě, kdy existují pochyby o umělcově skutečné identitě a autenticitě zmíněného rozhovoru (je to skutečně rozhovor, nebo je to v podstatě fikční text?) a možná i otázka, kde přesně udělat dělící čáru mezi primárním a sekundárním u tak svébytného uměleckého artefaktu, jakým je hudební album (jsou názvy skladeb nebo artwork primární nebo sekundární text?). Teoretik populární kultury John Fiske přikládá stejnou váhu primárním i sekundárním textům: *„Když si fanoušci kupují sekundární texty a vedlejší produkty, které se vážou k obdivované hvězdě, nenaplňují pouze roli konzumentů dalších komodit, ale přispívají také aktivně ke společenské cirkulaci významů primárního textu. (…) Některé sekundární texty tak mohou být stejně důležitým kulturním zdrojem jako texty primární.“*[105] Fiske tak vlastně říká, že sekundární texty (v tomto případě rozhovor nebo recenze) pouze vybírají a zvýrazňují významy, které generuje primární text (tedy Burial nebo Burialova hudba). Fiskeho přístup tak dovoluje všechny výše nastíněné otázky jednoduše smést se stolu. Sekundární text je jedním z více možných způsobů čtení. Texty Marka Fishera o Burialovi jsou návody, jak číst primární text hauntologickým způsobem.

---

[104] REYNOLDS, Simon. Why Burial's Untrue Is the Most Important Electronic Album of the Century So Far. [online]. Pitchfork. October 26, 2017. Dostupné z: https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/

[105] FISKE, John. Jak rozumět populární kultuře. Praha: Akropolis, 2017. POPs, str. 263. ISBN 978-80-7470-190-0.

Burialovu hudbu lze ovšem interpretovat i jiným způsobem. Simon Reynolds v již výše citovaném textu např. hledá průsečíky mezi Burialovým albem *Untrue* a albem Joy Divsion *Unknown Pleasures.* Adam Harper ve svém článku věnovaném Burialovi přiznává naprostou legitimitu hauntologickému výkladu, sám ovšem nabízí pět jiných směrů, kterými lze vést potenciální interpretaci, a které vyzdvihují jiné kvality autorovy tvorby, např. naprosto originální (a bytostně postmoderní) způsob práce s vokály: Burial používá v podstatě dadaistickou cut-up metodu, když ústřižky vokálů lepí za sebe tak, aby dobře zněly, i když celková výpověď postrádá smysl. Mužské hlasy ohýbá směrem nahoru, ženské hlasy zase dolů tak, aby dosáhl androgynního výsledku, Harper tento fakt interpretuje jako utopickou snahu o překonání rozdílů pohlaví nebo rasy.[106] Další zvláštností, která zasluhuje pozornost, je nesamplování originální nahrávky, ale jejich přezpívané verze, které nahrávají na YouTube obyčejní lidé. Ve skladbě *Raver* tak ve skutečnosti nezní hlas Beyonce, jak zpívá píseň *Resentmentne*, ale hlas neznámé dívky, která se rozhodla nahrát na YouTube sebe, jak zpívá píseň *Resentmentne* od Beyonce. Primárním důvodem, proč nepoužívat originální verzi od slavné zpěvačky, bylo zřejmě vyhnout se poplatkům za autorská práva. Výčet těchto několika málo aspektů (mnoho dalších lze najít u autorů u výše citovaných autorů) zde slouží spíše jako upozornění, že hauntologický způsob čtení může být selektivní.

*„Burial je nejpřesvědčivějším příklad toho, že náš zeitgeist je esenciálně hauntologický. Síla Derridova konceptu je v myšlence být pronásledovaný (haunted) událostmi, které se nestaly, budoucností, která se neuskutečnila a zůstala spektrální. Burial se dožaduje něčeho, co nikdy neměl možnost prožít přímo.“*[107]

[106] HARPER, Adam. The Premature Burial: Burial the Pallbearer vs Burial the Innovator [online]. Thursday, 3 December 2009. Dostupné z: http://rougesfoam.blogspot.com/2009/12/premature-burial-burial-pallbearer-vs.html

[107] FISHER, Mark. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Alresford: Zero Books, 2014, str. 107. ISBN: 978-1780992266

# 4. ZÁVĚR

Předkládaná diplomová práce je rozdělena do tří kapitol. První kapitola s názvem Kapitalismus (základna) stručně shrnuje fungování kapitalismu v jeho rané fázi zvané fordismus a následně identifikuje změny, které proběhly v sedmdesátých let dvacátého století a následně se snaží popsat důsledky těchto změn, které lze souhrnně označit jako nástup neoliberalismu.

Druhá kapitola s názvem Postmodernismus (nadstavba) popisuje kulturní nadstavbu neoliberálního kapitalismu. Součástí kapitoly je vymezení základních pojmů, které jsou nutné pro teoretizaci postmoderny jako jsou pastiš nebo nostalgický mód a jejich demonstrace na příkladu uměleckých děl, a to zejména s pomocí zásadního teoretika postmoderny Fredrica Jamesona.

Třetí kapitola práce s názvem Hauntologie (návrat potlačeného) představuje originální koncepci francouzského filozofa Jacquese Derridy tak, jak ji popsal ve své publikaci Spectres de Marx. Termín hauntologie si později vypůjčil britský kulturní teoretik Mark Fisher a použil jej při interpretaci hudebních děl. Práce dále představuje hauntologická díla (přesněji díla, která umožňují hauntologické čtení) jako např. nahrávky z vydavatelství Ghost Box nebo skladby britského elektronického producenta Buriala.

Jedním z potenciálních problémů, se kterým je nutné se v závěru práce vypořádat, je problematika vybraných zdrojů. Ústředním bodem celé práce je jméno Marka Fishera, autora (pro tuto práci) zásadních publikací *Kapitalistický realismus* a *Ghosts Of My Life.* Základy obou publikací lze dobře vystopovat již na autorově internetové blogu k-punk. Potenciálně problematické se může jevit i čerpání příspěvků z blogu Adama Harpera. Mohou být blogové zápisky legitimním zdrojem pro diplomovou práci? Ano. To, že tyto myšlenky nebyly publikovány v žádném akademické práci ani odborném či jiném časopise nebo monografii (a neprošly tak žádným kontrolním či recenzním řízením) neznamená, že by měly být méněcenné. S přihlédnutím k tomu, že oba autoři disponují akademickými tituly (Fisher má doktorát z filozofie z University of Warwick, Harper má doktorát z muzikologie z University of Oxford), mají za sebou bohatou publikační činnost

a několik samostatných monografií,[108] Fisherovy blogové zápisky se dočkaly dokonce knižního vydání, lze považovat oba autory za natolik zkušené, že není důvod jejich netradiční publikační platformě nevěřit.

Jak ve svém blogovém velmi osobním vzpomínkovém textu[109] věnovanému Marku Fisherovi píše Jeremy Gilbert (Profesor Cultural and Political Theory na University of East London), Fisherova kniha *Kapitalistický realismus,* nepřichází s něčím výrazně novým, když většinou objevuje to, co již před ním napsali autoři z marxistického pantheonu, jako Antonio Gramisci, Herbert Marcuse nebo Luis Althusser.

To, co je z jednoho úhlu na Fisherově psaní problematické, je z jiného úhlu jeho největší předností. Jeho publikace možná objevují již objevené a možná nesplňují nejpřísnější kritéria hodnocení odborného textu, jejich největší síla ovšem spočívá ve srozumitelnosti a široké přístupnosti. Fisher nepíše své texty z poza katedry jako zaměstnanec univerzity chráněný hranicí své akademické bubliny, ale z pozice obyčejného (a poučeného) člověka, který čelí problémům způsobených socio-ekonomicko-politickým systémem dneška. Tento (potenciálně) rozdílný pohled na Fisherovo dílo kopíruje (potenciální) odtrženost akademického světa od světa reálného. Tuto odtrženost lze pozorovat na více úrovních. Jednou z nich může být elitářské postavení akademiků. Příznakem tohoto elitářského postavení pak může být právě používání těžko srozumitelného *„odborného"* jazyka a psaní textů, jejichž pochopení není možné bez předchozí znalosti celého spektra autorů a textů. Tento pohyb, kde je obyčejný člověk mimo akademické prostředí v postavení stále se odstředivě vzdalujícího se vnějšku, svým tvarem může připomínat spirálu. Problémem je to, že to, co se děje v ohnisku spirály, prakticky nemá žádný dopad na to, co se děje na jejím konci. Levicová teorie se tak postupně vzdálila svým adresátům a lidem mimo její prostředí se stala nesrozumitelnou. A tak, i když Fisher čerpá z textů *„těžkých"* autorů, jako jsou Deleuze a Guttari a kontroverzního Derridy, kterého část akademiků považuje spíše za šarlatána než filozofa, jeho texty jsou snadno srozumitelné, čitelné. Na první pohled složité filozofické koncepty vysvětluje třeba na příkladech nejsoučasnějších popových hvězd nebo hollywoodské produkce. V nadsázce lze říct, že zatímco se Derrida

---

[108] HARPER, Adam. Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music-Making. Alresford: Zero Books. 2011. ISBN: 9781846949241

[109] Viz https://jeremygilbertwriting.files.wordpress.com/2017/03/my-friend-mark40.pdf

a Deleuze s Guttarim trumfují v tom, kdo vymyslí složitější větnou konstrukci za použití co nejvíce termínů a vlastních neologismů, tak Fisher píše doslova o tom, jak přijde ráno do práce a kapitalismus mu komplikuje život. Ať již to jsou studenti, kteří tráví nepovinné přednášky se sluchátky na hlavě, nebo absurdní byrokratická nařízení, která nutí vytvářet dokonalé obrazy o vyučovaných předmětech a grantových projektech na úkor skutečné práce. I v těchto skutečnostech dokáže Fisher vidět důsledky logiky pozdního kapitalismu a dokáže je také jednoduše popsat.

Další úrovní odtrženosti akademického světa je jeho uzavřenost. Značná část akademických textů vzniká pro recenzované odborné časopisy, které jsou placené. Otevírá to několik nepříjemných otázek, jako např.: proč platit za práci akademiků dvakrát? Akademici jsou placeni z peněz daňových poplatníků, proč tedy nemohou být výsledky jejich práce veřejně přístupné? Analogicky podobná situace by nastala, pokud by např. veřejnoprávní média nabízela placený obsah. Tento stav, kdy jsou výsledky odborného bádání akademiků zveřejňovány v odborných časopisech, které se nacházejí za paywallem vědeckých databází, v kombinaci s hodnocením akademiků na základě jejich publikační činnosti nahrává tomu, aby se, jednoduše řečeno, dělala věda pro vědu. Publikační činnost Marka Fishera je přímo v protikladu k tomuto procesu uzavírání se.

Na otázku proč se neuzavírat ve vlastní odbornosti, stejně tak jako proč spolu dávat do souvislosti na první pohled tak vzdálené, někdy velmi konkrétní, jindy velmi abstraktní jevy, jako jsou ztráta budoucnosti a nárůst byrokratizace již odpověděl Félix Guattari, když v roce 1972 u příležitosti vydání knihy Anti-Oidipus (spolu s Gillesem Deleuzem) vysvětloval, co znamená podtitul Kapitalismus a schizofrenie: *„Po Máji 1968 zní otázka takto: buď se budeme snažit sjednotit porozumění fenoménům, jako je, řekněme, byrokratizace v politických organizacích, byrokratizace v rámci státního kapitalismu, s porozuměním tak disparátním a vzdáleným fenoménům, jako je například obsese či popisy, jak je poskytuje automatismus opakování, anebo – pokud budeme vycházet z toho, že věci jsou oddělené, že každý je specialista a musí se starat, aby rozvíjel svůj obor – se ve světě budou ukazovat exploze, které se zcela vymykají naší schopnosti porozumět a popisovat, a to jak na straně politiky, tak i antropologie.“* [110]

[110] DELEUZE, Gilles. Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974). Praha: Herrmann, 2010, str. 266. ISBN 978-80-87054

# 5. Seznam Literatury

BIFO BERARDI, Franco. *After the future*. AK press, 2011. ISBN 978-1849350594.

DERRIDA, Jacques. *Strašidlá Marxa*. Bratislava: Európa, 2011. ISBN 9788089111442.

DELEUZE, Gilles. *Postskriptum ke společnostem kontroly* [online]. 1990. Dostupné z: http://www.fysis.cz/filosofiecz/texty/jarda/deleuze.htm

DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054

DOLEJŠÍ, Karel. *Stiglitz o tom, v čem se Piketty mýlí*. In: Britské listy [online]. 5. 1. 2015. Dostupné z: https://legacy.blisty.cz/art/76030.html

EAGLETON, Terry. Marxism without Marxism. Radical Philosophy. Radical Philosophy Group (United Kingdom), 1995, (Sept/Oct). ISSN 0300-211X.

FISHER, Mark. *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books, 2014. ISBN: 978-1780992266.

FISHER, Mark. *Kapitalistický realismus*. Praha: Rybka Publishers, 2010. ISBN 978-80-87067-69-7.

FISHER, Mark. *The weird and the eerie*. London: Repeater Books, 2016. ISBN 9781910924389.

FISHER, Mark. *What Is Hauntology?*. Film Quarterly. 2012, 66(1), str. 16. DOI: 10.1525/fq.2012.66.1.16. ISSN 00151386. Dostupné také z: http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/fq.2012.66.1.16

FISHER, Mark, Darren AMBROSE a Simon REYNOLDS. *K-punk: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016)*. London: Repeater Books, 2018. ISBN 191224828X.

FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017. POPs. ISBN 978-80-7470-190-0.

FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Praha: Rybka Publishers, 2002. ISBN 80-86182-27-4.

GOODWIN, Michael. *Ekonomix: jak funguje (a nefunguje) ekonomika*. Ilustroval Dan BURR. Praha: Paseka, 2014. ISBN 978-80-7432-492-5.

HARPER, Adam. *Hauntology: The Past Inside The Present* [online]. Tuesday, 27 October 2009. Dostupné z: http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html

HARPER, Adam. *The Premature Burial: Burial the Pallbearer vs Burial the Innovator* [online]. Thursday, 3 December 2009. Dostupné z: http://rougesfoam.blogspot.com/2009/12/premature-burial-burial-pallbearer-vs.html

JAMESON, Fredric. *Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii). ISBN 978-80-87950-27-2.

JUST, Daniel. *Historizovat metahistorii – dialektický kriticismus Fredrica Jamesona.* Sociologický časopis / Czech Sociological Review 40 (1), str. 158. Dostupné z: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/68c9ad00e8602587da8be0cfcb08406e7984147d_520_193just27.pdf

KEYNES, John Maynard. *Obecná teorie zaměstnanosti, úroku a peněz*. Praha: Československá akademie věd, 1963.

KLEIN, Naomi. *Šoková doktrína: vzestup kalamitního kapitalismu*. Praha: Argo, 2010. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-7363-264-9.

KLVAČOVÁ, Eva. *Státní pomoc, nebo dobývání renty?* Praha: Professional publishing, 2005. ISBN 80-86946-06-1.

KOVANDA, Lukáš. *Řekové ukazují, že euro pořád nefunguje*. In: IROZHLAS [online]. Praha. 7. prosince 2018. Dostupné z: http://irozhl.as/4dE

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace.* Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. Základní filosofické texty. ISBN 80-7007-047-1.

MAREŠ, Kamil. *Od fordismu k postfordismu: Osudy jednoho projektu člověka a města*. Brno, 2003. Magisterská práce. Masarykova Univerzia, Fakulta sociálních studii. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, str. 148. ISBN 80-7294-170-4.

PIKETTY, Thomas. *Kapitál v 21. století*. Praha: Knižní klub, 2015. Universum. ISBN 978-80-242-4870-7.

REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber and Faber, 2011. ISBN 978-0-86547-994-4.

REYNOLDS, Simon. *Why Burial's Untrue Is the Most Important Electronic Album of the Century So Far.* [online]. Pitchfork. October 26, 2017. Dostupné z: https://pitchfork.com/features/article/why-burials-untrue-is-the-most-important-electronic-album-of-the-century-so-far/

STANDING, Guy. *Prekariát*.. V Praze: Rubato, 2018. Eseje (Rubato). ISBN 978-80-87705-64-3.

ŠVIHLÍKOVÁ, Ilona a Miroslav TEJKL. *Kapitalismus, socialismus a budoucnost, aneb, Mikeš už přišel*. Praha: Rybka Publishers, 2017. ISBN 978-80-87950-44-9.

ŽIŽEK, Slavoj. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, aneb, Proč musela utopie liberalismu zemřít dvakrát*. Praha: Rybka, 2011. ISBN 978-80-87067-25-3.

# 6. Anotace

Předkládaná práce analyzuje přechod k nové formě globálního kapitalismu na poli ekonomie a nástup postmodernismu na poli kultury, aby následně mohl být představen koncept hauntologie francouzského filozofa Jacquese Derridy. Derrida tento pojem zavádí, aby jím vymezil prostor pro existenci strašidel, tedy entit, které dekonstruují základní binární opozice jako živý / mrtvý nebo přítomný / nepřítomný. Strašidla z minulosti se navrací do naší přítomnosti. Derridu zajímají konkrétně strašidla marxismu. Termín hauntologie si později vypůjčil britský kulturní teoretik Mark Fisher a použil ho při interpretaci uměleckých, zejména hudebních děl. Podle Fishera nás v současné popkultuře pronásledují strašidla nenaplněných utopických vizí, které reprezentoval modernismus.

Anotation

This thesis analyzes the transition to a new form of global capitalism in the field of economics and the emergence of postmodernism in the field of culture. It introduces the concept of the hauntology by the French philosopher Jacques Derrida as a term to define the scope for an existence of "ghosts" - entities that deconstruct basic binary oppositions as alive / dead or present / absent. Ghosts of the past are returning to our presence. Derrida is particularly interested in the specters of Marxism. The term hauntology was later used by British cultural theorist Mark Fisher to interpret works of art, especially music. According to Fisher, we are haunted by the ghosts of unfulfilled utopian visions represented by modernism in contemporary pop culture.