



Mark Fisher

Autor: Mark Fisher

Ve svém bezpochyby nejpůsobivějším výkladu fungování kapitalismu od Marxových časů popisují Deleuze a Guatarri kapitalismus jako jistý druh virtuální možnosti, která pronásledovala všechny dosavadní sociální systémy jako strašák. Kapitál je v jejich pojetí „nepojmenovatelná Věc“, skandál, který primitivní a feudální společnosti „preventivně vymítaly“. Když pak kapitalismus konečně dorazil, přinesl sebou masivní desakralizaci kultury. Je to systém, který již nepodléhá vládě žádného transcendentálního Zákona; právě naopak, eliminuje všechny takovéto kódy, aby je opětovně zaváděl *ad hoc*. Podoba a limity kapitalismu nejsou předem dané, tento systém je definován (a redefinován) pragmatickými potřebami a improvizovanými řešeními. Kapitalismus tak v mnoha ohledech připomíná Věc ze stejnojmenného filmu Johna Carpentera: monstrózní, nekonečně tvárnou materii schopnou vstřebat a metabolicky přeměnit všechno, s čím přijde do styku. Kapitál, tvrdí Deleuze a Guatarri, je „pestrobarevnou směsicí všeho, co kdy existovalo“, kuriózním hybridem ultramoderního a archaického. V době, kdy Deleuze a Guatarri pracovali na dvou svazcích *Kapitalismu a schizofrenie* (česky vyšel jen druhý svazek – *Tisíc plošin* v nakladatelství Herrmann a synové, 2019, pozn. DP), se ještě mohlo zdát, že se tendence kapitalismu k deterritorializaci* omezují především na finančnictví a že kultuře naopak dominují tendence k reterritorializaci.

Tato úzkost, tento pocit, že se nic nového nemůže stát, není sama o sobě ničím novým. Nacházíme se na onom slavném „konci dějin“, vyhlášeném Francisem Fukuyamou po pádu Berlínské zdi. Fukuyamova teze, že dějiny kulminovaly liberálním kapitalismem, se možná u

mnohých setkala s posměchem, je však široce akceptována v rovině kulturního nevědomí. ** Neměli bychom však ztrácet ze zřetele, že dokonce když Fukuyama přišel s touto tezí, jeho idea, že historie dospěla ke svému naplnění, nebyla výlučně triumfalistická. Fukuyama varoval, že jeho ideální svět bude pronásledován přízraky minulosti, ale předpokládal, že tito duchové budou spíše nietzscheovské nežli marxistické provenience. Mezi Nietzscheovy nejproročtější texty patří ty, ve kterých popisuje „přesycenost [přítomného] věku historií“. „Ta vede k nebezpečnému ironickému odstupu vůči sobě samému,“ uvádí v *Nečasových úvahách*, „a následně ještě k nebezpečnějšímu cynismu“, v němž „kosmopolitní manýry“ a blazeovaný divácký odstup zaujmou místo angažovanosti a spoluzodpovědnosti. Taková je situace Nietzscheova „posledního člověka“, který již viděl všechno, ale je ve své dekadenci paralyzován právě touto přemírou (sebe)uvědomění.

Fukuyamova pozice je v jistém ohledu zrcadlovým obrazem pozice Fredrica Jamesona. Jameson je znám svou tezí, že postmodernismus je „kulturní logikou pozdního kapitalismu“. Argumentoval, že destrukce budoucnosti je integrální součástí postmoderní scény, které, jak správně předpovídal, bude dominovat pastiš a kultura revivalů. Když vezmeme v úvahu Jamesonovu přesvědčivou demonstraci vazby mezi postmoderní kulturou a určitými tendencemi konzumního (či postfordistického) kapitalismu, mohlo by se zdát, že koncept kapitalistického realismu vlastně nemá žádné odůvodnění. V jistém ohledu je to pravda. To, čemu říkám kapitalistický realismus, lze podřadit pod kategorii postmodernismu, jak ji teoreticky rozpracoval Jameson. Navzdory Jamesonovu heroickému heuristickému počínu zůstává však postmodernismus i nadále sporným termínem, jeho významy jsou žel poněkud neustálené a mnohočetné. Ještě důležitější podle mého soudu je však okolnost, že se procesy popisované a analyzované Jamesonem staly natolik markantními a chronickými, že se jejich charakter do jisté míry proměnil.

Existují primárně tři důvody, proč před termínem postmodernismus dávám přednost termínu kapitalistický realismus. V 80. letech, když Jameson zformuloval svou tezi o postmodernismu, stále ještě existovaly vůči kapitalismu alespoň nominální politické alternativy. **Dnes jsme však konfrontováni s mnohem hlubším, mnohem chroničtějším pocitem vyčerpání a kulturní a politické sterility.** V 80. letech ještě existoval takzvaný „reálný socialismus“, i když v poslední fázi svého rozkladu. V Británii se tektonické zlomy třídního antagonismu naplno projevíly v událostech, jako byla stávková hrozba horníků v letech 1984 a 1985, a porážka horníků byla rozhodujícím momentem ve vývoji kapitalistického realismu, přinejmenším právě tak závažným ve své symbolické dimenzi jako ve svých praktických důsledcích. Uzavření dolů bylo obhajováno tím, že jejich zachování není „ekonomicky reálné“, a horníci tak hráli roli posledních aktérů v doznívající epoše proletářského romantismu. Osmdesátá léta byla obdobím, kdy se kapitalistický realismus definitivně prosadil, kdy se doktrína Margaret Thatcherové, že „neexistuje žádná alternativa“ – což je snad nejpregnantnější shrnutí logiky kapitalistického realismu, jaké si lze představit – stala brutálním, sebenaplňujícím se proroctvím.

Za druhé, postmodernismus jistým způsobem navazoval na modernismus. Jamesonovy úvahy o postmodernismu se odvíjejí z kritické reakce na tezi, kterou razil Adorno a jemu podobní, že modernismus disponuje revolučním potenciálem zásluhou svých formálních inovací

samotných. Jameson si naproti tomu povšiml, že dochází k postupnému vstřebávání modernistických motivů populární kulturou (v reklamě se kupříkladu začaly objevovat surrealistické prvky). Ve stejné době, kdy byly určité modernistické přístupy vstřebávány do obecné kultury a komodifikovány, byly nicméně ideály modernismu – jeho údajné elitářství a jeho monologický, hierarchický model kultury – kritizovány a zavrhovány ve jménu „odlišnosti“, „rozmanitosti“, „plurality“ a „mnohočetnosti“. Kapitalistický realismus již nemá potřebu se takto konfrontovat s modernismem. Právě naopak, bere krach modernismu za hotovou věc: modernismus je nyní čímsi, co se periodicky může vracet, ale už jen jako neživý estetický styl, nikdy jako ideál, podle něhož by měl člověk žít.

Za třetí, od pádu Berlínské zdi vyrostla celá nová generace. V 60. a 70. letech musel kapitalismus čelit problému, jak zadržovat a absorbovat vnější tlaky. Nyní se systém potýká s opačným problémem; poté co se mu tak úspěšně podařilo do sebe absorbovat vnějšek, musí řešit otázku, jak fungovat bez vnějšku, který by si mohl podrobit a kolonizovat. **V Evropě a Severní Americe většina lidí mladších dvaceti let dnes už dokonce ani nepocituje absenci alternativ vůči kapitalismu jako nějaký problém. Kapitalismus s přehledem okupuje veškerý horizont myslitelného. Jameson 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 pokládána za něco tak triviálního, že už nestojí ani za zmínku.** Bylo by nebezpečné a zavádějící namlouvat si, že nedávná minulost byla jakousi zlatou érou bohatou na politické alternativy, a není tedy od věci připomínat si rozhodující úlohu, kterou komodifikace v kulturní produkci v průběhu dvacátého století sehrála. Nicméně donedávna ještě bylo podle všeho možné hrát starou osvědčenou hru mezi alternativou a mainstreamem, mezi subverzí a následnou reintegrací subverzivních prvků do středního proudu. Dnes však k 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 formovány kapitalistickou kulturou.** Dokladem této situace jsou etablované „alternativní“ či „nezávislé“ kulturní zóny, které do omrzení opakují důvěrně známá gesta nonkonformního vzdoru, jako by se jednalo o něco radikálně nového. Přídomky „alternativní“ a „nezávislý“ již ovšem neodkazují k něčemu, co by stálo *mimo* kulturní mainstream; jsou to spíše jen styly, a dlužno dodat, že dokonce *dominantní* styly mainstreamové kultury. Snad nikdo neztělesňoval tento pat (a nevedl s ním marnější zápas) více než Nirvana a 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 spektaklu, že na MTV se nic neseťká s větším úspěchem než právě protest proti MTV; věděl, že každý jeho krok je předem naaranžované klišé, že *dokonce sám fakt, že si toho je plně vědom, je klišé.* Patová situace, jež paralyzovala Cobaina, je přesně tím, o čem mluví Jameson ve své práci *Postmodernism and Consumer Society* (Postmodernismus a konzumní společnost): stejně jako postmoderní kultura samotná se i Cobain ocitl „ve světě, kde již stylistická inovace není možná, kde nám zbývá už jen imitace mrtvých stylů, komunikace skrze masky a hlasy vypůjčenými z lapidária zašlých kultur“. Tady se dokonce i úspěch rovná porážce: pokud se vám totiž náhodou podaří

uspět, jste jen nové sousto, do něhož se systém může zakousnout. Hluboká existenciální úzkost typická pro Nirvanu a Cobaina nicméně nenávratně patří minulosti; na jejich místo nastoupil rockový pastiš, který je jen nezávaznou reprodukcí oprášených stylů prostou veškeré úzkosti.

Cobainova smrt byla potvrzením porážky a kulturní asimilace utopických a prométheovských aspirací hudebního rocku. V okamžiku jeho smrti už rock živořil ve stínu hip hopu, jehož globální úspěch předpokládal výše zmíněnou pre-asimilaci kapitálem. U většiny hip hopové produkce byla „naivní“ víra, že mladá kultura mohla cokoliv změnit, vystřídána drsnějším přitakáním brutálně reduktivní verzi „reality“. „V hip hopu,“ konstatoval Simon Reynolds v roce 1996 v eseji pro časopis *The Wire*,

„má slovo ‚reálný‘ dva významy. V první řadě se tím myslí autentická, nekompromisní hudba, která se odmítá prodávat hudebnímu průmyslu a zmírnit radikálnost svého sdělení, aby mohla splynout se středním proudem. ‚Reálný‘ ale také znamená, že hudba odráží ‚realitu‘ představovanou pozdně kapitalistickou ekonomickou nestabilitou, institucionalizovaným rasismem a zintenzivněným policejním dozorem a zastrašováním mládeže. Slovo ‚reálný‘ odkazuje ke smrti sociální: skrývají se za ním korporace, které na růst zisků nereagují zvyšováním platů nebo zaměstnaneckých benefitů, ale... zeštíhlováním (propouštěním zaměstnanců v trvalém poměru a jejich nahrazováním pružnou pracovní silou složenou z pracovníků na částečný úvazek a externích zaměstnanců bez nároku na zaměstnanecké benefity nebo jakoukoliv pracovní právní ochranu).“

Jak se ukázalo, nakonec to byl právě onen první význam reálna, ono „nekompromisní“ reálno, co umožnilo jeho snadnou asimilaci do onoho druhého významu – do reality pozdně kapitalistické ekonomické nestability, kde se tato autenticita stala tržně vysoce žádanou. Gangsterský rap neodráží pre-existující sociální poměry, jak tvrdí jeho zastánci, ani tyto poměry negeneruje, jak tvrdí jeho kritici; hip hop a pozdně kapitalistický sociální prostor vytvářejí spíše uzavřený kruh, v němž se kapitalistický realismus mění v jakýsi druh antimytického mýtu. Spřízněnost mezi hip hopem a gangsterskými filmy, jako jsou *Zjizvená tvář*, *Kmotr*, *Gauneři*, *Mafiáni* nebo *Pulp Fiction*, vychází z téhož implicitního přesvědčení, že svět zbavily sentimentálních iluzí a ukazují takový, „jaký skutečně je“: jako hobbesovskou válku všech proti všem, jako systém permanentního vykořisťování a všudypřítomné kriminality. „V hip hopu,“ píše Reynolds, „se kult reality mění v přitakání surovému naturalismu, ve kterém je člověk člověku vlkem, kde existují pouze vítězové nebo poražení a kde většina skončí mezi poraženými“.

Tento pochmurný svět ve stylu *neo-noir* lze rovněž nalézt v komiksech Franka Millera a v detektivních románech Jamese Ellroye. U obou autorů se setkáváme s jakýmsi kultem brutální demytologizace. Staví se do role chladných pozorovatelů, kteří odmítají přikrášlovat svět, aby se mohl vejít do černobílých etických protikladů superhrdinského komiksu a tradičního kriminálního románu. „Realismus“ je zde v důsledku jejich fascinace bezpáteří

prodejností spíše akcentován než tlumen, a to i navzdory tomu, že přemrštěné zdůrazňování krutosti, zrady a brutality u obou autorů nabývá burleskního charakteru. „V jeho černočerném světě,“ napsal v roce 1990 o Ellroyovi a jeho románu *Los Angeles Quartet* Mike Davis, „nezbývá už žádné světlo, které by mohlo vrhat stíny, a ze zla se stává pouhá soudně patologická banalita. Výsledek se přibližuje skutečnému morálnímu ovzduší reaganovsko-bushovské éry: ovzduší chronické zkaženosti, která už nevzbuzuje pohoršení ani pozornost.“ Nicméně tato anestetizace je plně ve službách kapitalistického realismu: Davis dokonce tvrdí, že „žánr L. A. *noir* měl možná posvětit zrod nového typu člověka, jemuž můžeme říkat *homo reaganus*“.³

Poznámka autora:

³ Davis M., *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, London, Verso 1990, s. 45.

Poznámky překladatele a vydavatele českého vydání:

* Deteritorializace je tendence kapitalismu a globalizace rozkládat veškeré stabilní, etablované identity, kategorie a entity, aby je mohl podřídit zákonitostem tržní směny. Tento proces vyvolává zpětnou reakci v podobě reteritorializace, kdy jsou již jednou dobytá teritoria částečně opanována tradičními modlami, z nichž se pak stávají vyprázdňené emblémy zašlé slávy. Příkladem je návrat religiozity v postsekulární západní společnosti, který není ani tak výrazem autentických duchovních potřeb jako spíše projevem paranoidního strachu z destruktivní moci kapitálu. (Pozn. překl.)

** Jak se nedávno vyjádřil v jednom rozhovoru pro francouzskou rozhlasovou stanici *France Culture* Slavoj Žižek: „Nous sommes tous fukuyamistes“ - „Všichni jsme vlastně fukuyamisté“. (Pozn. vyd.)

Závěrečná část první kapitoly knihy Marka Fishera *Kapitalistický realismus* byla převzata z českého vydání Rybka Publishers, 2010. Překlad Radovan Baroš.

Tučné zvýraznění textu - redakce DP.