

# Družba spektakla<sup>1</sup>

## DOVRŠENA LOČITEV

“In nedvomno velja za naš čas, da mu je podoba ljubša od stvari same, da je kopija pred originalom, predstava pred realnostjo, videz pred bistvom... Iluzija je sveta, resnica je profana. Drugače rečeno, v isti meri, kot upada moč resnice in narašča moč iluzije, se dviga svetost, do točke, kjer najvišja stopnja iluzije sovpade z najvišjo stopnjo svetosti.”

Feuerbach (Predgovor k drugi izdaji *Bistva krščanstva*)

1.

V družbah, kjer vladajo moderne produkcijske razmere, se celotno življenje kaže kot neizmerno kopičenje spektaklov. Vse kar je bilo neposredno doživeto, se je oddaljilo v predstavo.

2.

Podobe, ki so se odtrgale od vseh vidikov življenja, se stekajo v skupni tok, v katerem ne moremo več vzpostaviti enotnosti

---

<sup>1</sup> Prevedeno besedilo obsega 1. in 8. poglavje knjige *La Société du Spectacle*, ki je prvič izšla leta 1967. Podnaslovi so naslovi teh poglavji in ohranili smo originalno – Debordovo – številčenje paragrafov. Besedilo je prevedeno po Gallimardovi izdaji (Paris, 1992). (Op. ur.)

prejšnjega stanja. Realnost se razprostire kot fragment v svoji lastni splošni enotnosti, je lažni svet zase, ki ločeno od življenja obstaja zgolj kot objekt kontemplacije. Podobe o svetu se dokončno izpopolnijo v svetu osamosvojene podobe, kjer je lažnivec nalagal samega sebe. Spektakel je na splošno, kot konkretno sprevrčanje življenja, avtonomno gibanje neživega.

3.

Spektakel se istočasno kaže kot družba sama, kot del družbe in kot orodje poenotenja. Kot del ima izrecni pomen družbenega področja, ki zahteva popolno osredotočenje pogleda in zavesti. Glede na dejstvo, da je to področje ločeno, lahko govorimo o prostoru zlorabljenega pogleda in lažne zavesti, zato je poenotenje, ki se dovrši skozi spektakel, zgolj uradni jezik posplošene ločitve.

4.

Spektakel ni skupek podob, ampak je medosebni družbeni odnos, katerega posrednik so podobe.

5.

Spektakla ne smemo razumeti kot zlorabo vizualnega sveta, kot produkt tehnik, ki se ukvarjajo z masovnim razpečevanjem podob. Prej kot to zadnje je spektakel Weltanschauung, ki dobi svoj prevod v materialnem svetu in se udejanji. Je popredmeteni pogled na svet.

6.

Razumljen kot celota, je spektakel hkrati rezultat in projekt načina obstoječe produkcije. Ni privesek realnega sveta, dodatna dekoracija. Je srce irealizma realne družbe. V vseh svojih specifičnih oblikah, naj bo informacija ali propaganda, reklama ali neposredna potrošnja razvedrilnih proizvodov, je spektakel pričujoči model prevladujočega družbenega življenja. Je vseprisotna potrditev že izbrane izbire v produkciji in posledično tudi njena potrošnja.

7.

Zanimivo je, da ravno ločitev pripomore k enotnosti sveta, k enotnosti globalne družbene prakse, ki se je razcepila v realnost in v podobo. Družbena praksa, pred katero se vzpostavlja avtonomija spektakla, je hkrati celovita realnost, ki vsebuje spektakel. Toda razcep v tej celovitosti povzroči takšno deformacijo realnosti, da se spektakel navsezadnje predstavi kot cilj vsakršnega delovanja. Jezik spektakla tvorijo znaki vladajoče produkcije, ki so istočasno njeno orodje in njen edini smoter.

8.

Abstrakten kontrast med spektaklom in dejanskim družbenim delovanjem je preveč poenostavljena skica, da bi lahko opisali razkol v razkolu. Spektakel, ki povzroči prevrat v stvarnem svetu in prevzame vlogo stvarnosti, je izvorno zgolj produkt stvarnega sveta. Istočasno z menjavo vlog se dogaja tudi razkol v živi stvarnosti. V invaziji produktov spektakla postaja stvarnost vedno bolj kontemplacija in vedno manj živa, navsezadnje ponotranji zakone spektakla in mu da prosto pot. Objektivna stvarnost obstaja na obeh straneh. Tako določeni pojmi se lahko utemeljijo samo s prehodom v lastno nasprotje: stvarnost vznikne iz spektakla in spektakel je stvaren. Ta vzajemna odtujitev je bistvo in nosilni temelj obstoječe družbe.

9.

V resničnem narobe svetu je resnično trenutek v neresničnem.

10.

Koncept spektakla združuje in razlaga barvito množstvo vidnih pojavov. Na pogled so polni kontrastov in raznolikosti, toda njihov videz je zgolj učinek družbe, ki se organizira na podlagi tega videza, ki noče več biti navidezen in zahteva, da ga priznamo v njegovi lastni splošni resnici. Kolikor uporabimo njegove lastne izraze, je spektakel afirmacija videza in afirmacija vsega človeškega življenja, to je družbenega življenja v luči videza. Kolikor pa se poskušamo kritično dotakniti njegove resnice, razkrijemo resnico o spektaklu; slednji se nam pokaže kot vidna negacija življenja, kot negacija življenja, ki je postala vidna.

11.

Da bi opisali spektakel, njegovo strukturo, način delovanja in sile, ki težijo k njegovemu razkroju, moramo umetno razločiti neločljive elemente. Ko ga analiziramo, v določeni meri uporabljamo prav jezik spektakla, vtem ko prečimo metodološki teren družbe, ki se izraža v spektaklu. Toda kjer je spektakel glavni smisel celotnega delovanja družbeno-ekonomske ureditve, je obenem tudi urnik, ki narekuje, kje in kdaj se bo kaj zgodilo. Spektakel je zgodovinski moment, v katerega smo ujeti.

12.

Spektakel se predstavi kot nekaj neizmerno pozitivnega in je kot takšen nesporen in nedosegljiv. "Kar se vidi, je dobro, kar je dobro, se vidi," to je vse, kar reče. Od drugega pričakuje držo pasivnega sprejemanja. To načelno zahtevo dejansko doseže že s svojo suvereno pojavu, s svojim monopolom v svetu videza.

13.

Temeljna tavnološka značilnost spektakla izhaja iz preprostega dejstva, da so sredstva, s katerimi dosega svoje cilje, hkrati cilj, ki ga hoče doseči. Spektakel je sonce, ki v imperiju moderne pasivnosti nikoli ne zaide. Prekriva celo zemeljsko oblo in brezmejno uživa v blišču lastne slave.

14.

Družba, ki sloni na moderni industriji, s spektaklom ni povezana slučajno ali površinsko, spektakel je njena osnovna vez. Spektaklu, ki je podoba vladajoče ekonomije, cilj ni pomemben, kar šteje, je razvoj. V tem razvoju hoče priti samo do samega sebe in do ničesar drugega.

15.

V pomenu nepogrešljivega dizajna v industrijski proizvodnji, v pomenu splošnega pregleda racionalnosti sistema, v pomenu naprednega ekonomskega sektorja, ki neposredno oblikuje rastočo množico podob-predmetov, je spektakel glavna produkcija sodobne družbe.

16.

Spektakel si podreja žive ljudi sorazmerno z njihovo podrejenostjo ekonomiji. Spektakel je ekonomija zaradi ekonomije. Je dosledna podoba proizvodnje stvari in nedosledno popredmetenje proizvajalcev.

17.

Prva faza ekonomske prevlade nad družbenim življenjem je v definicijo vsakršne človeške realizacije vnesla očitno degradacijo biti v imeti. Sedanja faza se kaže v preokupiranosti družbenega življenja s kopičenjem ekonomskih uspehov in vodi k splošnemu prehodu od imeti k dajati videz (da imaš), pri čemer se mora vsak dejanski "imeti" takoj videti v prestižu, ki postane glavni smoter. Hkrati je vsaka individualna realnost sprejela družbeno realnost za svojo, in s tem ko je dopustila, da jo oblikuje, je padla v neposredno odvisnost od družbene moči.

18.

Kjer se stvarni svet spremeni v preproste podobe, se preproste podobe spremenijo v stvarna bitja in s svojim hipnotičnim učinkom vplivajo na tiste, ki jih gledajo. Spektakel teži k temu, da nam pokaže svet, do katerega več nimamo neposrednega dostopa, skozi različne specializirane posrednike. Zato je razumljivo, da tip, ki so mu prejšnja obdobja dajala prednost pred vsemi drugimi čuti, izgubi privilegij in da vid s svojim načinom percepcije dobi v spektaklu izjemen pomen. Kot čut, ki ga odlikuje največja zmož-

nost abstrakcije in ga je hkrati tudi najlaže prevarati, povsem ustreza posplošeni abstraktnosti današnje družbe. Čeprav se v vidnem svetu navadno orientiramo s pomočjo souporabe vida in sluha, si v navideznem svetu spektakla ne moremo pomagati ne z vidom ne s sluhom kot njegovo komponento; s prostim očesom ne moremo določiti spektakla. Je tisto, kar uhaja človeški aktivnosti, kar človeku ne pusti časa za ponovni premislek in popravek lastnega dela. Je nasprotje dialoga. Spektakel se vzpostavlja povsod, kjer se v svoji neodvisnosti predstavlja predstava.

19.

Spektakel je dedič konceptualne šibkosti zahodne filozofije, ki zadeva razumevanje človeškega delovanja na osnovi kategorij videnja. Opira se na neprestano razširjanje precizne tehnične racionalnosti, ki izhaja iz te misli. Spektakel se ne ukvarja s filozofskimi problemi, ampak problematizira realnost. Konkretno življenje vsakega posameznika se je degradiralo v spekulativni univerzum.

20.

Kot moč ločene misli in misel ločene moči ni filozofija nikoli upela preseči teologije. Spektakel je materialna rekonstrukcija religiozne iluzije. Tehnika spektakla ni razgnala religioznih oblakov, v katere so ljudje umestili svoje lastne odtujene moči; samo ozemljila jih je. Tako se konkretno tuzemsko življenje znajde v gostem zadušljivem ozračju. Zdaj več ne projicira v nebo, ampak pod lastno streho vzdržuje svoje absolutno zanikanje, svoj umetni paradiz. Spektakel je tehnična realizacija eksila človeških moči v onostranstvo; dokončen razpol v človeku.

21.

Bolj kot potreba postaja družbeni sen, večja je potreba po sanjah. Spektakel so grde sanje moderne družbe, ki v svoji odvisnosti izraža samo še željo po spanju. Spektakel je čuvaj tega spanca.

22.

Dejstvo, da se je praktična moč v moderni družbi odcepila in si zgradila neodvisni imperij v spektaklu, lahko pojasnimo samo iz dejstva, da ta silno močna praksa še vedno ni našla primernege veziva in je zato obtičala v lastnem protislovju.

23.

Specializacija moči je najstarejša družbena specializacija in v njej korenini spektakel. To pove, da je spektakel specializirana dejavnost, ki govori za množico drugih. Je diplomatska predstavitev hierarhične družbe, ki sama sebi prireja sprejem in za mesto v hierarhiji prepusti pravico govora spektaklu. Kar je videti najmodernejša pogruntavščina, je v resnici prežvečen arhaizem.

24.

Spektakel je neprekinjen diskurz, v katerem pričujoči red razglablja o sebi, je samohvalni monolog in avtoportret oblasti v obdobju totalitarnega upravljanja bivanjskih pogojev. Fetišistični videz čiste objektivnosti odnosov, ki se vzpostavljajo v spektaklu, skriva njihov značaj medčloveških in medrazrednih odnosov; videti je, kot da neka drugotna narava obvladuje naše okolje s svojimi vnaprej določenimi zakoni. Toda spektakel ni nujni produkt tehničnega razvoja v smislu naravnega razvoja. Nasprotno, družba-spektakel je oblika, ki izbere tehnično vsebino. Če pomen spektakla zožimo na "sredstva množične komunikacije", ki so njegova najbolj udarna površinska manifestacija, dobimo vtis, da ima spektakel v družbi funkcijo navadne armaturne plošče. Le-ta pa nikakor ni nevtralna, ampak natanko ustreza njegovi totalni samogibnosti. Če družbene potrebe epohe, v kateri se razvijajo takšne tehnike, lahko najdejo zadovoljitev izključno preko posredništva tehnologije, če se brez posredovanja te instantne komunikacijske sile ustavi ne le administracijski aparat družbe, temveč se prekine tudi celokupnost medčloveških stikov, potem lahko trdimo, da je v igri bistveno enosmerna komunikacija. Tako koncentracija komunikacije ostaja pri tem, da administracijo obstoječega sistema zalaga s sredstvi, ki so potrebna za delovanje te določene administracije. Spektakel je s svojim posplošenim razkolom neločljiv od moderne države, se pravi, od splošne oblike razkola v družbi, je produkt družbene delitve dela in organ razrednega gospodstva.

25.

Ločitev je alfa in omega spektakla. Institucionalizacija družbene delitve dela in formiranje razredov izdela izvorno posvečeno kontemplacijo, mitični red, s katerega strukturo oblast že od vseh začetkov utemeljuje svoje mesto. Svetost je upravičila ontološki in vesoljni red, ki je ustrezal interesom gospodarjev, s svetostjo je bilo pojasnjeno in olepšano tisto, česar družba ni smela početi. Vsaka ločena oblast je bila torej povezana s spektaklom, toda splošno odobravanje takšne negibne podobe je pomenilo samo skupno hvaležnost za imaginarni podaljšek v pomanjkanju dejanske družbene dinamike, ki je v glavnem še vedno nosila pomen združevalnih okoliščin. Moderni spektakel nasprotno izraža to, kar družba lahko počne, toda v tem izrazu dovoljenje absolutno izključuje možno. Spektakel v toku praktičnih sprememb bivanjskih pogojev ohranja nezavedno. Je sam svoj produkt in sam sebi zakonodajalec, s svojo lažno svetostjo posvečuje lastno posvečenje. Spektakel pokaže to, kar je: ločena moč, ki se razvija sama v sebi. Naraščanje produktivnosti si zagotavlja s pomočjo nenehnega detajliranja delitve dela, ki privede do te skrajnosti, da posameznika razparcelira na kretnje, te kretnje še dodatno speciali-

zira, tako da so navsezadnje popolnoma podrejene gibanju stroja in naraščajočim potrebam vse večjega trga. Tempo tega gibanja docela onespособi kritični čut in onemogoča tvorbo kakršne koli sposobnosti, sile, ki so izšle in zrasle iz ločitve, se še niso sešle.

26.

Ker je delavec nasplošno ločen od končnega produkta, dokončano delo izgubi svoj združevalni vidik, komunikacija med proizvajalci se omeji na formalno, brezosebno dogovarjanje. Z nenehnim kopičenjem ločenih produktov in vse večjo razdrobljenostjo delovnega procesa dobi vodstvo sistema izključno pravico do enotnosti in komunikacije. Uspeh na ločitvi temelječega ekonomskega sistema je proletarizacija sveta.

27.

Z uspehom ločene produkcije kot produkcije ločenega začne temeljna izkušnja dela, ki je bila v primitivnih družbah povezana z neko primarno zadolžitvijo, privzemati za svojo glavno nalogo razvoj sistema, kar jo pripelje do občutka ne-dela in nedejavnosti. To občutje nedejavnosti je gonilo produktivnosti. Družba išče v pretirani produktivnosti izhod iz nelagodja in zdrsne v oboževalni odnos do produkcije, glavna skrb so ji potrebe in rezultati, ki jim je podrejena vsakršna dejavnost. Še več, dejavnost postane produkt racionalne produkcije. Zdaj se lahko svoboda udejanja samo skozi dejavnost, in ker je v okviru spektakla zanikana vsaka dejavnost, je svobodo očitno doletelo isto, v kar se je popolnoma ujela že realna dejavnost; globalna gradnja rezultata, ki je spektakel. To, da se rešimo dela in imamo vse več prostega časa, nikakor ne pomeni, da se z delom osvobajamo, še manj pa osvobajamo svet, ki ga z delom oblikujemo. Dejavnost se je izgubila v delu in s plodovi tega dela je ne moremo dobiti nazaj.

28.

Na osamitvi utemeljen ekonomski sistem je krožna produkcija osame. Osamitev upravičuje tehniko in tehnični proces nas vrne v osamo. Od avtomobila do televizije, vse izbrane dobrine, ki nam jih ponuja spektakel, so obenem orodje, s katerim sistem neprestano dograjuje osamitvene komore za "osamljene množice". Predpostavke spektakla se kažejo v vse konkretnjših oblikah.

29.

Izvor spektakla se vrača v trenutek, ko se začne izgubljeni enotnost sveta. Megalomanske razsežnosti modernega spektakla pričajo o totalnosti te izgube. Specifične oblike dela in tudi celovita produkcija nasploh zapadejo v abstrakcijo, kar se najbolje izraža v spektaklu, kjer je edini način konkretizacije ravno abstrakcija. V spektaklu se del sveta predstavlja pred svetom in ima v tem svetu

superioren pomen. Spektakel je skupen jezik, ki povezuje okrnjeno celoto sveta in njen izgubljeni del. Edino kar v spektaklu povezuje gledalce, je v isti center fiksiran pogled, ki se vrača v osamo, ker ga nihče ne vrača. Spektakel združuje ločeno do mere, kjer ločeno še vedno ostaja ločeno.

30.

Odtujenost gledalca v korist objekta kontemplacije (ki je rezultat gledalčeve nezavedne dejavnosti) se kaže takole: bolj kot se predaja kontemplaciji, manj se predaja življenju; bolj kot se hoče poistovetiti s podobami, ki usmerjajo njegove potrebe, manj ima vpogleda v lastno bivanje in lastno željo. Zunanost spektakla se pri dejanskem človeku kaže v tem, da v svoji dejavnosti ne dela lastnih kretenj, ampak ponavlja vzorec, ki ga je prevzel iz spektakla. Ker je z očmi vedno pri spektaklu, se gledalec nikoli ne uvidi pri sebi.

31.

Delavec ne producira samega sebe, producira silo, nad katero nima vpliva. Izobilje, ki je kazalec uspešnosti produkcije, se vrne k producentu v obliki izobilja nelastnine. Z nenehnim kopičenjem odtujenih produktov se spremeni percepcija časa in prostora, ki ju človek občuti kot vdor nekih tujih razsežnosti v svoj svet. Spektakel je zemljevid novega sveta, zemljevid, ki natančno prekriva svoj teritorij. Te iste sile, ki so nam ušle iz rok, nam zdaj kažejo svojo silovitost.

32.

Družbena vloga spektakla je konkretna odtujevalna industrija. Ekonomska ekspanzija je v glavnem širjenje te specifične industrijske produkcije. Kar napreduje z ekonomijo, ki se giblje samo v smeri lastnega razvoja, je zgolj proces alienacije, ki je bistveno vpet med počela tehnološkega napredka.

33.

Ločen od svojega izdelka, hoče človek na vso silo izdelati vse detajle svojega sveta, kar pa ga samo še bolj ločuje od tega sveta. Toliko bolj kot se posveča izdelavi svojega življenja, toliko bolj pogloblja ločnico med sabo in svojim življenjem.

34.

Spektakel je kapital, ki se akumulira do takšne mere, da postane podoba.



## NEGACIJA IN POTROŠNJA V KULTURI

“Bomo sploh kdaj doživeli politično revolucijo? Mi da smo sodobniki teh Nemcev? Prijatelj moj, vi verjamete tisto, kar hočete... Ko obsojam Nemčijo v smislu njene pričajuče zgodovine, mi ne morete oporekati, češ da je vsa nemška zgodovina potrjena in da obstoječe javno življenje v ničemer ne odseva dejanskega stanja med ljudstvom. Berite katere koli časopise, prepričajte se, da se ne ustavljam – in strinjali se boste, da cenzura ni pravi razlog za to, da se ustaviš – da še naprej slavimo svobodo in narodno blaginjo, ki ju uživamo...”  
Ruge (Pismo Marxu, marec 1843)

180.

V zgodovinski razredni družbi je kultura glavno področje vedenja in reprezentacij doživetega. To pomeni, da je kultura posploševalna sila, ki s svoje posebne pozicije govori o družbi, da gre v kulturi za delitev intelektualnega dela in intelektualno delo, ki izhaja iz te delitve. Kultura se je odtrgala od enotne mitične družbe “v času, ko iz človeškega življenja izgine zedinjevalna sila, ko nasprotja izgubijo žive medsebojne povezave in pridobijo avtonomijo...” (Heglov *Traktat o razliki med Fichtejevim in Schellingovim sistemom*). S tem ko dobi neodvisnost, začne kultura imperialistični pohod v smeri vedno novih virov bogastva, ki pa hkrati pohodi tudi njeno neodvisnost. Zgodovina, ki ustvarja relativno avtonomijo kulture in ideološke iluzije o tej avtonomiji, se izraža tudi kot zgodovina kulture. In vso osvojevalno zgodovino kulture se da razumeti kot zgodovino odkritij o njeni nezadostnosti, kot korak proti samoukinitvi kulture. Kultura je prostor, ki se razprostira v iskanju izgubljene enotnosti. Ker pa je kultura ločeno področje, in zato negacija enotnosti, je v svojem iskanju prisiljena zanikati samo sebe.

181.

Boj med tradicijo in inovacijo, ki je notranji princip kulturnega razvoja v zgodovinskih družbah, se lahko nadaljuje, samo če stalno zmaguje inovacija. Inovacijo v kulturi pa prinese samo totalni zgodovinski premik, ki, zavedajoč se svoje totalnosti, teži k temu, da bi prerasel svoje lastne kulturološke predpostavke in ukinil vsakršno ločevanje.

182.

Napredek vedenja v družbi, katerega sestavni del je pojmovanje zgodovine kot srca kulture, pripelje do vedenja o samem sebi, ki se izraža z destrukcijo Boga. Toda ta “prvi pogoj vsakršne kritike” je obenem glavna obveza neskončne kritike. Kjer ni več možnosti, da bi se obdržalo kakšno pravilo obnašanja, vsak rezultat kulturne kritike pospeši njegov razpad. V trenutku, ko doseže popolno avtonomijo, se, tako kot se je filozofija, tudi vsaka druga disciplina nujno zruši sama vase, najprej kot zahteva po koherentni razlagi družbene totalitete in končno tudi v smislu specifičnih sredstev razlage, ki so uporabna zgolj

v mejah neke specifične discipline. Manko racionalnosti ločene kulture je tisti element, ki jo obsoja na izginotje, saj je v kulturi zmaga racionalnega že vnaprej prisotna zahteva.

183.

Kultura je vzniknila iz zgodovine, ki je porušila življenjske vzorce starega sveta. Kot ločeno področje še vedno ostaja v mejah pozorne inteligence in komunikacije, ki ohranjata svojo delnotvorno funkcijo v neki delno zgodovinski družbi. Kultura je smisel onesmišljenega sveta.

184.

Konec kulturne zgodovine se kaže v dveh različnih pogledih: eden je projekt preraščanja kulturne zgodovine v totalno zgodovino, torej njeno samouničenje, drugi je naravnian v smer umetnega ohranjanja življenjskih funkcij, ohranjanja mrtvega objekta za kontemplacijo. Usoda enega od gibanj se navezuje na socialno kritiko, usoda drugega se veže na prepoved razredne oblasti.

185.

Celostni princip, na katerem je včasih temeljila predvsem umetnost, se kaže tudi v obeh vidikih konca kulture. Tako v primeru vedenja, ki hoče v vseh pogledih obdržati svojo celovitost, kot tudi v zaznavnih reprezentacijah, ki se hočejo s celostno sliko tega vedenja predočiti kot vedenje samo. V prvem primeru pride do kopičenja fragmentiranega vedenja, ki kot takšno postane neuporabno, saj s tem ko pristaja na obstoječe pogoje vedenja, nujno izgubi pristojnosti nad lastnim vedenjem. To pripelje do nasprotja med vedenjem kot prakso fragmentiranja in teorijo prakse, ki dobi pozicijo tistega, ki ve povezati vse fragmente, ker pozna skrivnost njihove uporabe. V drugem primeru se zgodi to, da skupni družbeni jezik izgubi zedinjevalno funkcijo, pridobi pri samokritičnosti, ki sproži samodestruktivnost in obenem razpad na posebne jezike. Spektakel na svojem tržišču ponudi ustrezno zamenjavo, umetno rekonstrukcijo skupnega jezika, iluzorno reprezentacijo nedoživetega.

186.

Ko skupnost, ki izhaja iz mitične družbe, razpade, družba izgubi tudi vse reference dejanskega skupnega jezika. Nedejavna skupnost razpada, dokler se ne pojavi možnost, da se ponovno poveže, tokrat v dejansko zgodovinsko skupnost. Umetnost se je sprva res pojavila kot skupni jezik pasivne družbe. Toda v trenutku, ko izstopi iz svojega prvotnega religioznega univerzuma in postane individualna produkcija ločenih umetniških del, se tudi sama, kot poseben primer, pridruži gibanju, ki usmerja zgodovino celotne ločene kulture. Njena samozadostna potrditev je začetek njenega razkroja.

187.

Moderno gibanje za dekompozicijo vse umetnosti pozitivno izraža dejstvo, da se je izgubil jezik komunikacije in je zato formalno izničenje umetnosti. Kar pa to gibanje izraža negativno, je dejstvo, da moramo ponovno najti kak skupen jezik – nič več v smislu enostranskega zaključka, ki je za umetnost zgodovinske družbe vedno prihajal prepozno, medtem ko je drugim že vnaprej govoril, kako in kaj je bilo sklenjeno, sicer brez pravega dialoga, ampak to zadnje je pač slaba stran življenja... – temveč ga moramo znova poiskati v praksi, ki v sebi združuje neposredno dejavnost in njen jezik. Gre za to, da bi dejansko imeli skupnost dialoga in igro s časom, ki sta bili predstavljeni v pesniško-umetniških delih.

188.

Ko umetnost postane samozadostna, v kričecih barvah predstavlja svoj svet, trenutek ostarelega življenja, ki se ga ne da pomladiti s kričecimi barvami. Njegova mladost je stvar spomina. Veličina umetnosti se začne kazati šele ob zatonu življenja.

189.

Zgodovinski čas, ki vdira v umetnost, se je najprej začel izražati na samem področju umetnosti, začeni z barokom. Barok je umetnost sveta, ki je izgubil svoje središče: zadnji mitični red, ki ga je srednji vek pripoznaval v vesolju in v zemeljskih oblasteh, je padel in s seboj potegnil enotnost krščanstva in privid imperija. Načelo minljivosti in kratkotrajnosti, ki je v času teh sprememb obvladovalo svet, se kaže tudi v umetnosti. "Med življenjem in večnostjo je umetnost izbrala življenje," pravi Eugenio d'Ors. Barok se najbolj očitno udejanja v teatru in v slovesnostih, v teatralnih slovesnostih. Vsak specifični umetniški izraz dobi svoj polni pomen šele v referenčni povezavi z dekorjem skonstruiranega prostora, konstrukcije, ki je sama sebi središče in izhodišče enotnosti. To središče je prehod, ki je v smislu ogroženega ravnovesja vrisan v vsesplošen dinamični nered. V sodobni diskusiji o estetiki včasih pripisujemo preveliko pomembnost baročnemu konceptu, kar kaže na dejstvo, da smo se ovedeli neizvedljivosti umetniškega klasicizma. Tri stoletja poskusov, da bi vzpostavili normativni klasicizem ali neoklasicizem, so dala samo neobstoje izumetničene konstrukcije, ki so uporabljale zunanji jezik države, jezik absolutne monarhije in revolucionarnega meščanstva z rimskim stilom oblačenja.

Od romantike do kubizma končno doživimo razmah vse bolj individualizirane umetnosti negacije, ki se neprestano obnavlja, dokler povsem ne razdrobi in izniči umetniškega področja, ki je sledilo splošnemu toku baroka. Izginotje zgodovinske umetnosti, ki se je navezovala na notranjo komunikacijo elite, katere družbeni temelj je bila nekakšna polodvisnost v družbenih pogojih, ki so jih še vedno vzdrževali zadnji preostali aristokrati, je povezano

tudi z dejstvom, da s kapitalizmom družbena moč prvič pristane v rokah razreda, ki se zaveda, da ga ne plemeniti nikakršna ontološka kvaliteta. Njegova moč raste iz preprostih korenin, ki izhajajo iz ekonomskega poslovanja in hkrati označujejo mesto, kjer se izgubijo temelji človeškega gospostva. Strukturo baročne celokupnosti, ki že sama po sebi izraža pomanjkanje načela enotnosti v umetniškem ustvarjanju, ponovno srečamo v sodobni potrošnji totalitete umetniške preteklosti. Poznavanje in zgodovinsko priznanje vse umetnosti preteklih obdobij, ki je retrospektivno sestavljena v svetovno umetnost, lansirata umetnost v relativni prostor globalnega nereda, ki na višji ravni tvori drugačno baročne zgradbe, strukture, ki mora združiti izvorno produkcijo baročne umetnosti s pisano raznovrstnostjo njenih pritokov. Umetnosti vseh civilizacij in vseh obdobij se lahko prvič pokažejo vse na enem mestu. Zgodovina umetnosti omogoča "zbirko spominkov" in povzroči konec sveta umetnosti. Ta doba muzejev ukinja vsako umetniško komunikacijo, obenem pa brez razlike sprejema vse stare trenutke umetnosti, saj danes, ko je izguba komunikacijskih pogojev na splošno pogoj komunikacije, nobeden od njih ne pogošča svojih posebnih pogojev komunikacije.

190.

Umetnost je v obdobju svojega razkroja, v smislu negativnega gibanja, katerega vodilo je preraščanje umetnosti v neki zgodovinski družbi, ki še ni doživela zgodovine, obenem produkt sprememb in čisti izraz neizvedljivosti sprememb. Bolj kot je veličastna njena zahteva, bolj neizvedljiva je resnična realizacija te zahteve. Umetnost spremembe je nujno avantgardna in nujno nerealizirana. Njena avantgarda je njeno izginotje.

191.

Dadaizem in nadrealizem sta tokova, ki označujeta konec moderne umetnosti. Časovno in idejno sta sodobnika zadnjega velikega juriša revolucionarnega proletarskega gibanja. Čeravno povezava ni eksplicitno poudarjena, je neuspeh tega gibanja glavni razlog njune imobilizacije, saj sta obtičala v umetniškem polju, ki sta ga pred tem proglasila za zastarelo. Dadaizem in nadrealizem sta zgodovinsko povezana, kar pa ne velja tudi za njuna stališča. V teh si celo nasprotujeta in jih vsak zase brani kot svojo najvažnejšo in najradikalnejšo potezo. Neomajnost ju postopoma pripelje do notranje nezadostnosti njune kritike, ki je tako pri enem kot pri drugem preveč enostranska, da bi lahko bila uspešna. Dadaizem je hotel ukiniti umetnost, ne da bi jo realiziral, nadrealizem je hotel realizirati umetnost, ne da bi jo ukinil. Kritična pozicija, ki so jo pozneje izdelali situacionisti, je pokazala, da sta ukinitelj in realizacija umetnosti neločljiva vidika istega preraščanja umetnosti.

192.

Potrošnja v spektaklu, ki ohranja zamrznjeno stanje stare kulture, vključuje in rehabilitira ponavljanje negativnih manifestacij ter v svojem kulturnem področju odkrito pokaže to, kar je implicitno v svoji totaliteti: komunikacija nekomunikativnega. Čezmerna destrukcija jezika je banalno priznana za pozitivno uradno vrednoto, pri čemer gre za javno razglašanje sprave z vladajočim stanjem stvari, v katerem se slovesno oznanja odsotnost vsakršne komunikacije. Kritična resnica te destrukcije (moderne poezije in umetnosti) je očitno skrita, saj spektakel, katerega funkcija je, da iz kulture briše sledi zgodovine, v tako imenovanih novitetah svojih modernističnih sredstev uporablja prav strategijo, iz katere zgodovinsko izhaja. Tako se lahko kaka neo-literarna šola predoči kot nekaj povsem novega, ker preprosto prizna, da se s pisano besedo ukvarja zaradi pisane besede same. Lepota dobi status zadostnega pogoja za obstoj umetniškega dela, pri čemer je sporočilna funkcija povsem zanemarjena. Najmodernejša tendenca kulture v spektaklu, ki je tudi najtesneje povezana z represivno prakso splošne organizacije družbe, poskuša s "skupinskimi projekti" iz posameznih razčlenjenih elementov ponovno sestaviti kompleksno neo-artistično atmosfero, kar se najbolj izrazito kaže v urbanizmu, ki poskuša integrirati umetniške črepinje in estetsko-tehnične hibride v okolje. Kar se dogaja na ravni tako imenovane kulture spektakla, je prirejena oblika splošnega projekta razvitega kapitalizma, ki si hoče ponovno prisvojiti delavca-fragment, tako da iz njega napravi "osebnost, ki je popolnoma integrirana v skupino" (tendenca, ki so jo opisali že ameriški sociologi – Reisman, Whyte itd.). Glavni namen tega projekta, ki prekriva vsa družbena področja, je restrukturiranje družbe brez skupnosti.

193.

Ko se kultura v celoti spremeni v tržno blago, mora postati tudi glavna dobrina družbe spektakla. Clark Kerr, eden najnaprednejših ideologov te tendence, je prišel do izračunov, da kompleksni proces produkcije, distribucije in potrošnje znanj v ZDA letno doseže 29 % celotnega narodnega prihodka. Predvideva, da bo v drugi polovici tega stoletja kultura postala gonilna sila ekonomskega razvoja, to kar je bila v prvi polovici stoletja avtomobilska industrija in kar je bila gradnja železnic v drugi polovici prejšnjega stoletja.

194.

Celota znanj, ki se odtlej razvija po zamisli spektakla, mora v smislu spektakla utemeljevati breztemeljno družbo in se izgrajevati kot splošna znanost lažne zavesti. Takšno mišljenje je popolnoma pogojeno z dejstvom, da v sistemu spektakla vedenje ne more in noče razmišljati o lastnih materialnih temeljih.

195.

Misel, ki se giblje v sistemu družbene organizacije videza, zagovarja ne-komunikacijo in postane sama sebi nerazumljiva. Ne ve, da je izvor konflikta v vseh stvareh, ki sestavljajo njen svet. Specialisti v oblasti spektakla govorijo v absolutno oblastniškem jeziku, katerega sistem apriorno zavrača vsak ugovor. Odnos s svetom, ki se dogaja izven določil njihovega specifičnega sistema, se skrči na prezir do tistih, ki ne razumejo.

196.

V specializirani misli, ki izhaja iz sistema spektakla, prihaja do nove delitve nalog, ki se izpopolnjuje do točke, ko se hoče lotiti izpopolnjevanja samega sistema in naleti na nepričakovane probleme. Na eni strani se pojavi kritika spektakla iz spektakla, z njo se ukvarja moderna sociologija, ki ločitev preučuje s pomočjo konceptualnih in materialnih orodij, ki si jih sposodi pri ločitvi. Na drugi strani se vzpostavi apologija spektakla, kot misel o nemisli, kot uradna pozaba zgodovinske prakse, in uspeva na območju različnih disciplin, kjer se je ukoreninil strukturalizem. Lažni obup nedialektične kritike in lažni optimizem disciplin, ki delujejo v prid sistema, sta identična, saj je mišljenje obeh podrejeno sistemu.

197.

Sociologija je v ZDA prva sprožila diskusijo o bivanjskih pogojih, ki jih prinaša sodobni razvoj. Čeprav je v diskusijo vnesla veliko empiričnih danosti, še vedno ni uspela ugotoviti, kaj je njena resnična vsebina, ker je spregledala kritiko, ki je imanentna tej vsebini. Iz tega razloga se sicer iskreno reformistične težnje omenjene sociologije zatekajo k morali, k zdravi pameti, sklicujejo se na določila, ki so popolnoma izven konteksta in nimajo nikakršne povezave s predmetom sociološke kritike, itd. Takšna vrsta kritike se ne zaveda, da se negativno skriva v srcu njenega sveta, zato vztraja pri opisovanju nekakšnega negativnega presežka, ki ga dojema kot zoprno površinsko navlako, kot trdoživost iracionalnega parazita, ki se razrašča čez njeno površino. Kljub trdni odločenosti, da bo prišla problemu do dna, se dobra volja v ogorčenosti spozabi do te mere, da za vse krivi zunanje učinke sistema. Trdno prepričana o svoji kritičnosti sociologija pozablja na bistveno apologetični značaj svojih predpostavk in svoje metode.

198.

Tisti ki mislijo, da v družbi ekonomskega obilja spodbujanje k razsipnosti ne prinaša nikakršne nevarnosti, in zanikajo nesmiselnost takšnega početja, ne vedo, čemu služi razsipnost. V imenu ekonomske racionalnosti nehvaležno obsojajo dobre iracionalne čuvaje, brez katerih bi se sesula moč ekonomske racionalnosti. Boorstin, na primer, ki v *Podobi* opisuje tržno potrošnjo ameriškega

spektakla, ne konceptualizira spektakla, ker meni, da je iz te katastrofalne nezmernosti možno izločiti zasebno življenje in pojem "nujno potrebne dobrine". Ne razume, da ravno dobrine urejajo zakone trga in da "nujno potrebno" aplicirajo te zakone na specifično dejanskost zasebnega življenja, ki jo pozneje zasede družbena potrošnja podob.

199.

Boorstin opisuje nezmernost sveta, ki se nam je odtujil, kot nezmernost, ki je tuja našemu svetu. Toda "normalni" temelj družbenega življenja, na katerega se Boorstin implicitno opira, ko v smislu psihološke in moralne sodbe označi površinsko vladavino podob za produkt naših "ekstravagantnih pretenzij", nima nobene resnične podlage – niti v njegovi knjigi niti v času njenega nastanka. Ker je v tem kontekstu dejansko človeško življenje nekje v preteklosti, vključno z njim pa tudi preteklost religiozne resignacije, Boorstin ne more globalno uvideti vseh razsežnosti družbe, ki temelji na podobi. Resnica o tej družbi ni nič drugega kot negacija te družbe.

200.

Sociologija, ki si domišlja, da je ločeno delovanje industrijske racionalnosti možno preučevati izven konteksta družbenega življenja, lahko zaide tako daleč, da od globalnega idustrijskega gibanja izolira tehnike, ki skrbijo za neprekinjeno produkcijo in širjenje blaga. Na ta način tudi Boorstin učinke zamenja za vzrok, ki ga opiše kot skorajda slučajno nesrečno srečanje preobsežnega tehničnega aparata za širjenje podob z dejstvom, da ljudje našega časa čutijo posebno nagnjenje do izdelanih približkov zaznavnega sveta. Tako naj bi spektakel izhajal iz gledalske narave modernega človeka. Boorstin ne razume, da pomembnost montažnih "izmišljenih dogodkov", ki jo zanika, narašča zato, ker se ljudje v okorni stvarnosti sodobnega družbenega življenja niso sposobni vživeti v dejanske dogodke. Ker sama zgodovina v moderni družbi straši kot nekakšna prikazen, najdemo na vseh ravneh potrošniškega življenja konstrukte izmišljene zgodovine, ki hočejo ohraniti ogroženo ravnovesje v sodobnem zamrznjenem času.

201.

Potrditvev dokončne stabilnosti nekega kratkega obdobja zamrznjenega zgodovinskega časa je nedvomni temelj dejanske težnje k strukturalistični sistematizaciji. Stališče, ki ga je zavzela protizgodovinska misel strukturalizma, je večna prisotnost nekega sistema, ki ni bil nikoli ustvarjen in se ne bo nikoli končal. Sanje o diktaturi nekakšne predhodne nezavedne strukture nad vsako družbeno prakso bi lahko nastale zaradi nepravilne rabe modelnih struktur, ki so nastale na lingvističnem in etnološkem področju (tako se je razvila tudi analiza funkcioniranja kapitalizma). Ti modeli so v danih okoliščinah že sami napačno razumljeni preprosto zato,

ker je akademska misel popolnoma zatopljena v občudujoče hvalospeve obstoječega sistema in v svojih hitro prenatrpanih povprečnih okvirih vsako dejanskost banalno zreducira na model obstoječega sistema.

202.

Kot pri vsaki družbeno-zgodovinski znanosti je tudi pri razumevanju "strukturalističnih" kategorij pomembno, da ne pozabimo, da kategorije izražajo oblike bivanja in pogoje bivanja. Tako kot človeka ne moremo vrednotiti po tem, kaj si on misli o samem sebi, tako ne moremo ceniti niti občudovati specifične družbe spektakla, če se zanašamo na neovrgljivo verodostojnost jezika, v katerem ta družba govori sama sebi. "Takšnih prehodnih obdobj ne moremo ceniti po njihovih lastnih prepričanjih, nasprotno, družbeno zavest nekega obdobja moramo razlagati s pomočjo kontradikcij iz materialnega sveta..." Struktura je hči sodobne oblasti. Strukturalizem je miselnost pod okriljem države, ki ji pričujoči pogoji "komunikacije" v spektaklu pomenijo absolut. Metoda strukturalizma, ki poskuša s pomočjo lastnega sistema razvozlati kode sporočil, ni več kot produkt, priznavanje družbe, kjer komunikacija pada z višine kot slap hierarhičnih signalov. Strukturalizem torej ne služi za dokazovanje nadzgodovinske veljavnosti družbe spektakla, prej obratno; družba spektakla se uveljavi kot nepremična stvarnost, ki dokazuje, da so ledene sanje strukturalizma resnične.

203.

Kritičnega koncepta spektakla ni težko trivialno predelati v kakršno koli prazno formulo sociološko-politične retorike in ga na ravni abstraktnih razlag in razjasnitev uporabiti za obrambo sistema spektakla. Povsem očitno je, da nobena ideja ne more preseči obstoječega spektakla, ampak zgolj obstoječe ideje o spektaklu. Za resnično uničenje družbe spektakla so potrebni ljudje, ki praktično moč vnašajo v aktivno delovanje. Kritična teorija spektakla se lahko uresniči samo, če se združi s praktičnim tokom zanikanja družbe. To zanikanje, ki je oživitev revolucionarnega razrednega boja, se bo ovedelo samega sebe v tem, ko bo razvijalo kritiko spektakla, ki je teorija o dejanskih okoliščinah v spektaklu (o praktičnih pogojih sodobnega zatiranja) in recipročno odkriva skrivnost o resničnem vzroku zanikanja družbe.

Ta teorija od delavskega razreda ne pričakuje čudežev. V mislih ima novo formulacijo in udejanjenje proletarskih zahtev v smislu dolgoročnega načrta. Če umetno razločimo teoretski boj in praktični boj – že iz zgoraj določenega koncepta teorije je razvidno, da izgradnje in komunikacije takšne teorije ne moremo udejanjiti brez rigorozne prakse – je gotovo, da je temačna in težavna pot teorije usojena tudi praktičnemu gibanju, ki se skuša prebiti brez zemljevida družbenih meril.



204.

Komunikacijski jezik kritične teorije mora biti njen lastni jezik. To je kontradiktoren jezik, ki mora biti dialektičen po obliki, tako kot je dialektičen v svoji vsebini. Je kritika totalitete in zgodovinska kritika. Ni "nulta stopnja pisave", ampak sprevrnjena pisava. Ni negacija stila, negacija je njegov stil.

205.

Poročilo dialektične teorije je že zaradi svojega stila škandal in grozota za pravila vladajočega jezika in za okus ki, so ga ta pravila privzgojila. Simultano s pozitivno rabo obstoječih konceptov vključuje zavest o njihovi ponovno najdeni fluidnosti in o nujnosti njihove destrukcije.

206.

Ta stil, ki vsebuje svojo lastno kritiko, mora izražati nadvlado pričujoče kritike nad vso svojo preteklostjo. Dialektično kritiko osvetli tako, da izpostavi negativnega duha njene vsebine. "Resnica ni kot produkt, v katerem ni več najti sledi orodja" (Hegel). Teoretska zavest o gibanju, v kateri mora biti prisotna sama sled gibanja, se manifestira s prevračanjem ustaljenih odnosov med koncepti in skozi odklon od vseh dosežkov predhodne kritike. Inverzija roditelja je ta izraz zgodovinskih revolucij, zapisan v obliki mišljenja, ki so jo imeli za Heglov epigramski stil. Mladi Marx, ki je po vzoru Feuerbachove sistematične uporabe inverzije roditelja priporočal zamenjavo subjekta s predikatoma, je bil najbolj dosleden v rabi tega uporniškega stila, ki iz filozofije bede izvleče bedo filozofije. Odklon vodi k subverziji kritičnih zaključkov iz preteklosti, ki so se utrdili v spoštovanja vredne resnice in so se torej spremenili v laži. Že Kierkegaard je načrtno uporabljal tehniko odklona in obenem svojo tehniko tudi sam razkrival: "Tako kot marmelada vedno pride v shrambo, tudi ti, kljub temu da tavaš sem ter tja, slednjič vedno prideš do tega, da zdrzneš v besedico, ki ni tvoja in moti s spominom, ki ga obuja." (*Filozofske drobtinice*). Distanca do tistega, kar je bilo ponarejeno v splošno resnico, je dolžnost, ki narekuje rabo odklona in jo je Kierkegaard v isti knjigi izpovedal takole: "Samo še ena pripomba na tvoje številne aluzije, v katerih mi vedno očitaš, da svojim besedam pritikam sposojene izjave. Tega ne zanikam, niti ne bom skrival, da sem to hotel in da nameravam v nadaljevanju te brošure, če ga kdaj napišem, imenovati predmet z njegovim pravim imenom in zamaskirati problem v zgodovinski kostum."

207.

Ideje se izboljšujejo. Smisel besed prav tako. Plagiat je nujen. Je del napredka. Dobesedno prebere avtorski stavek, uporabi njegove izraze, odstrani lažno idejo, jo nadomesti s pravo idejo.

208.

Odklon od ustaljenega smisla ideje je nasprotno od citata, teoretske avtoritete, ki je vedno falsificirana že iz samega dejstva, da je postala citat; fragment, iztrgan iz svojega konteksta, iz svojega gibanja in končno iz svojega časa kot globalne reference in s tem iz natančno določene izbire, ki je bila v tesni povezavi s svojim referenčnim okvirjem, ne glede na to, ali je bila pravilno ali zmotno orientirana. Oklon je fluidni jezik anti-ideologije. Pojavlja se v komunikaciji, ki ve, da se ne more pretvarjati, da lahko kar koli dokončno zagotavlja ali da je popolnoma gotova o sebi. Na najvišji točki je jezik, ki ga ne more potrditi nobena stara in nadkritična referenca. Nasprotno, njegova koherenca, ki je v njem samem in v načinu uporabe dejstev, lahko potrdi stari vozeli resnice, h kateremu napeljuje. Proces odklona ni utemeljen z ničimer, kar bi bilo zunanje njegovi resnici kot pričujoči kritiki.

209.

Kar se v teoretskih formulacijah odprto kaže kot odklon od teorije, kar zavrača vsakršno trajno avtonomijo na ravni teoretično izraženega, kamor se z nasilnostjo svoje tehnike vmeša z delovanjem, ki moti in prevrača vsak obstoječi red, nas spomni, da bivanje teoretičnega v samem sebi ni nič in da se teorija lahko v sebi spozna samo skozi zgodovinsko delovanje in zgodovinsko korekturo, ki je njena resnična dvojnica.

210.

Samo dejanska negacija kulture lahko ohrani smisel kulture. Ne more več biti kulturna. Tako je na neki način tisto, kar ostane na ravni kulture, toda v povsem drugačnem pomenu.

211.

V jeziku kontradikcije se kritika kulture pokaže kot zedinjena kritika: kolikor zaobjema celotno kulturo, tako vedenje kot tudi poezijo in kolikor se več ne ločuje od kritike družbene totalitete. To je zedinjena teoretična kritika, ki se je sama odločila iti nasproti zedinjeni družbeni praksi.

*Prevedla Meta Štular*

**Guy Debord** (1931–1994) je bil urednik revije *Internationale Situationniste*, ki jo je izdajala SI. Posnel je tudi več filmov. Njegovi najpomembnejši knjižni deli sta *La Société du Spectacle* (1967) in *Commentaires sur la Société du spectacle* (1988).