

Tadej Pirc
**EKOSPEKTAKEL:
POSKUS
RAZŠIRITVE
TEORIJE
SPEKTAKLA NA
POLJE EKOLOŠKE
IDEOLOGIJE**

131-149

TADEJ PIRC
PANONSKA 3
SI-9250 GORNJA RADGONA

::POVZETEK

AVTOR V ČLANKU RAZVIJA TEZO, DA SODOBNEGA ČLOVEKA OB VSESPLOŠNEM SPEKTAKLU, KI GA JE TEMELJITO ANALIZIRAL GUY DEBORD IN SPECIFIČNIH MEDIJSKIH MEGASPEKTAKLIH, O KATERIH JE IZČRPNO PISAL DOUGLAS KELLNER, NEIZOGIBNO OBKROŽA TUDI VRSTA SPEKTAKLA, KI BI ŠE PETDESET LET NAZAJ BILA TEŽKO ZAMISLJIVA: EKOLOŠKI SPEKTAKEL. ZA NAMEN PRIKAZA IN ARGUMENTACIJE TEZE AVTOR NAJPREJ PREGLEDNO OPIŠE ANTIČNE SPEKTAKELSKÉ FORME, V NADALJEVANJU PA BRALCA SEZNANI Z BISTVENIMI POUČENJI ANALIZE SODOBNE DRUŽBE, KI JO OBVLADUJE SPEKTAKEL (GUY DEBORD), IN SPECIFIČNIMI MANIFESTACIJAMI MEDIJSKEGA SPEKTAKLA. NA TEJ PODLAGI IN APLIKACIJI AKTUALNIH DRUŽBENIH, POLITIČNIH TER GOSPODARSKIH TRENDOV NA TEORETSKO ZALEDJE AVTOR PRIKAŽE KONCEPT EKOSPEKTAKLA OZIROMA EKOLOŠKE IDEOLOGIJE, KI VSEBUJE VSE PRVINE SPEKTAKELSKEGA DISKURZA. TEMU SLEDI MEDITACIJA O SAMOOHRANITVI ČLOVEKA TER NAPADU POLITIKE NA BIOLOGIJO.

Ključne besede: Spektakel, ekologija, ekospektakel, ideologija, samoohranitev, politika, biologija.

ABSTRACT***EKOSPECTACLE: AN ATTEMPT AT BROADENING THE THEORY OF SPECTACLE TO THE FIELD OF ECOLOGICAL IDEOLOGY***

Author develops a thesis that besides the general spectacle, which was thoroughly analysed by Guy Debord, and specific media megaspectacles, which were extensively written about by Douglas Kellner, the contemporary man is inevitably surrounded by the kind of spectacle which was only fifty years ago unimaginable: the ecological spectacle. For the purpose of demonstration and argumentation of the thesis the author, firstly, broadly describes ancient forms of spectacle, and then familiarises the reader with crucial points of the analysis of the contemporary society controlled by the spectacle (Guy Debord), and particular manifestations of media spectacle. On this basis and with application of current social, political and economic trends on the theoretic background the author unfolds the concept of ecospectacle or ecological ideology, which contains all the elements of the spectacular discourse. This is followed by the meditation on self-preservation of man and the attack of politics on biology.

Key words: spectacle, ecology, ecospectacle, ideology, self-preservation, politics, biology.

::UVOD

Steven Bratman, zdravnik iz Kolorada, je leta 1997 prvi diagnosticiral bolezen *orthorexia nervosa*. Gre za motnjo hranjenja, pri kateri posameznik uživa izključno hrano, za katero meni, da je povsem zdrava, čista, organsko pridelana in ekološko neoporečna. Za razliko od denimo anoreksije (*anorexia nervosa*) pri tej obliki motnje hranjenja bolnik nima obsesivne želje postati suh, temveč gre za bolezen, ki bolnika navdaja z neizmerno željo po čistem, zdravem in naravnem. Zaradi pomanjkanja, nedostopnosti ali previsokih zahtev se v nekaterih primerih zgodi, da bolnik izstrada, saj ne zmore zadovoljevati telesnih, bioloških potreb; pri določenih bolnikih pa na točki podhranjenosti pride do obsesivnega hrepenenja po nedovoljeni hrani, kar posledično privede do izjemno oslabiljenega samospoštovanja in s tem do še hujših osebnostnih težav.¹

Pogoji možnosti tovrstne bolezni so bili izpolnjeni šele na prelomu tisočletij. Če je k epidemični ekspanziji virusa HIV (vsaj na Zahodu) izrazito prispevala seksualna liberalizacija v povezavi z učinki globalizacije, če je izjemen razmah anoreksičnega tipa motnje hranjenja povzročila vse močnejša prisotnost skonstruiranih podob popolnega telesa v množičnih medijih, je nujen pogoj možnosti bolezni *orthorexia nervosa* koncept, ki ga bomo raziskali v tem članku. Izvirna skovanka *ekospektakel² je termin, ki svojo teoretsko substanco bistveno dolguje klasičnemu besedilu generacije 68 - Družba spektakla* Guya Debordja, s predpono eko- pa nakazuje na kontekstualno osredinjenost termina na polje ekologije, ki jo je za potrebe nadaljnje eksplikacije potrebno razumeti v širšem smislu: kot skrb za naravo, okolje, človeka, torej kot skrb za živi svet, kvaliteto življenja (zrak, hrana, voda), naravne (obnovljive) vire, trajnostni razvoj in umetno podaljševanje tako partikularnega življenja kot življenjske dobe v občē. V domeno eko-logije zato spadajo klimatologija, medicina, biologija, inženirske vede, ekonomija, sociologija in filozofija.

Namen članka je razviti tezo, da nas ob vsesplošnem spektaklu, ki ga je temeljito preučil Debord in specifičnih medijskih megaspektaklih, o katerih je izčrpno pisal Douglas Kellner, neizogibno obkroža tudi vrsta spektakla, ki bi še petdeset let nazaj bila težko zamisljiva. Ekospektakel je zmes integralnega tipa spektakla in medijsko posredovanega megaspektakla. Ekospektakel navdaja po eni strani s potrebo po ohranitvi življenjskega prostora in pogojev, s tem

¹Za poglobljeno razpravo o bolezni ortorexia nervosa glej temeljno delo: Bratman, S. (2004): *Health Food Junkies*. New York: Broadway Books.

²Do trenutka priprave tega članka v teoretskih razpravah ni bilo zaslediti termina ekospektakel - niti v tem niti katerem drugem kontekstu.

pa po drugi strani tudi z narcisoidno željo lastne ohranitve in ohranitve vrste. Tovrstna *ahilovska* želja pa anticipira nesmrtnost; včasih željo ambicioznih, danes željo slehernika.

Za namen prikaza in argumentacije teze bo najprej potrebno pregledno razdelati antične spektakelske forme, ob tem pa izpostaviti ključne motive in posledice (zlasti rimskega) spektakla. V nadaljevanju sledi seznanitev z bistvenimi poudarki Debordjeve analize sodobne družbe, torej družbe 20. stoletja, ki jo obvladuje spektakel, vključujoč dva največja sovražnika svobodnega posameznika - blago in prosti čas. Na podlagi predhodne razprave in aplikacije aktualnih družbenih, političnih in gospodarskih trendov na teoretsko zaledje, bo prikazan koncept ekospektakla oziroma ekološke ideologije, ki vsebuje vse prvine spektakelskega diskurza. Temu sledi meditacija o samoohranitvi človeka ter napadu politike na biologijo.

::IZVORI SPEKTAKLA

Lahko bi predvidevali, da so Stari Rimljani prirejali gladiatorske boje, ker so uživali v nasilju, krvoločnosti in krutosti. A temu ni tako; razlogov tovrstnih dogodkov je bilo sicer več, osrednji namen pa ta, da je z njihovo pomočjo vladajoči strukturi uspelo družbo obdržati pod nadzorom, v vajejih. Neprimerno in nepošteno bi bilo Rimljanom pripisovati kakšno posebno nagnjenost k nasilju, prav tako bi bilo netočno pripisati gladiatorske boje zgolj namenu zadovoljitve ljudskih množic ali za zaslužek in status sponzorjev. Čeprav do neke mere to velja, so ti spektakli služili precej pomembnejšemu smotru.³ En namen je gotovo bil izobrazba oziroma kultivacija rimskih vrednot: moč/pogum (*fortitudo*), trening/disciplina (*disciplina*), čvrstost (*constantia*), vzdržljivost (*patientia*), preziranje smrti (*contempus mortis*), slavoželjnost (*amor laudis*) in sla po zmagi (*cupido victoriae*). Jasno, ko imperij ni bil vpleten v vojno, so vlogo te nadomestili gladiatorski boji ter ljudstvu prikazovali vojaške vrednote in ideje. Izkazovali in učili so prave rimljanske vrline (*virtus*). Tako lahko beremo v Plinijevem panegiriku Trajanu (*Panegyric xxxi.1*), kjer izreka hvalnico vladarju tako imenovane zlate dobe, saj je ta najprej poskrbel za praktične, materialne potrebe vseh državljanov in zaveznikov, nato pa jim ponudil še javno zabavo. Plinij je razumel gladiatorske boje kot poučne,

³Za natančno razlago namena gladiatorskih bojev glej predvsem str. 68-69 v: Wistrand, M. (1992): Entertainment and violence in Ancient Rome: the attitudes of Roman writers of the first century A.D. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

namenjene privzgoji morale in vrline plebsu. Tako piše tudi Cicero v spisih *Tusculanae Quaestiones*.⁴

Gladiatorski boji so služili cesarju in ostali aristokraciji bistveno kot distrakcija (odvrnitev, razvedrilo, vznemirjenost, motnja) ljudstva. Tovrstni spektakli, šovi, igre so predstavljali razvedrilo in ohranjali množico zadovoljno. Zadovoljno ljudstvo je vdano svojemu vladarju in ne dvomi v politične ali ekonomske odločitve vladarja. Juvenal je to prakso, v primežu katere se ljudje niso kaj dosti ukvarjali s problemom lastne svobode, družbeno ureditvijo, političnimi zadevami ipd., marveč so se zadovoljili že s hrano in občasnim razvedrilom, opisal z znanimi besedami "kruha in iger" (*panem et circences*, 10.81). Prav isti Juvenal je v deseti *Satiri* zapisal tudi to, kar danes poznamo kot "zdrav duh v zdravem telesu" (*mens sana in corpore sano*, 10.365).⁵ Javne igre (spektakli) so vizualno simbolizirali in javno oznanjali moč Rima, saj so se v areni bili primorani do smrti boriti močje iz različnih osvojenih ozemelj. Wiedemann prav tako trdi, da so spektakli nadomeščali triumfe in triumfalne procesije kot izkazovanje vojaške moči, ki je tradicionalno igrala ključno vlogo znotraj sistema politične tekme in za samopodobo rimske elite. Med spektakli so se odvijala tudi sojenja in izvršitve obsodb; vse z namenom izkazovanja zakona in reda, s čimer je spektakel služil tudi kot vizualni prikaz svarila pred kriminalnimi dejanji. Gre za izkazovanje pravne države, predvsem pa moči, ki jo ta ima. Ta sojenja so bila edina možnost za plebs, da je lahko sodeloval v javnem odločanju. To prakso je moč razumeti kot nek minimum, ki ga je cesar moral zagotavljati državljanom, da so ti imeli občutek možnosti vplivanja in soodločanja. Evidentno je, da gre zgolj za ustvarjanje iluzije generalnega vpliva in možnosti sodelovanja v politiki in širše-družbenih situacijah. Seveda jim je na drugi strani vladar dal jasno vedeti, kdo je prva violina imperija. Spektakli so namreč zelo izrazito simbolizirali vladarjevo moč; Wistrand tukaj navaja tudi primer, ko so v areni nastopile zveri, denimo levi, ki so se obnašali drugače, kot je v njihovi naravi. Levi so namreč zajcem dopustili, da so se igrali v njihovih gobcih, kar je očiten znak božanskosti vladarja/cesarja, saj je to skrajno nenavadno in proti-naravno ter nekaj, česar je ljudstvo bilo vajeno samo iz mitoloških pripovedi. Cesar se je s pomočjo tovrstnih spektaklov v očeh plebsa postavil nad naravo - bil je božanstvo, saj jim je lahko v živo predočil mit.⁶

⁴Za razlago Cicerovega spisa in navezavo le-tega na vlogo znotraj rimske družbe glej: Wiedmann, T. (1992): *Emperors and gladiators*. London: Routledge, str. 38.

⁵Juvenalis, D. I. (1994): *Satiren*. Stuttgart: Reclam.

⁶Prim.: Wiedemann, T. (1992): Str. 3-7.

Spektakel je služil tudi sproščanju odvečne energije ljudi. Dovoljeval jim je agresivnost v nadzorovanem okolju, brez skrbi, da bi se *poškodovalo* družbeno tkivo. Predvsem pa so zagotavljali razburljivost, razvedrilo. Logika antičnega spektakla je prisotna tudi danes in je često zlorabljena za namen obvladovanja ljudskih množic. Gre za obvladovanje in vcepljanje vrednot, stališč, pogledov, obenem pa so politični, športni in zabavljaki spektakli kot modusi družbe spektakla namenjeni prostočasni aktivnosti ljudstva in ohranjanju ljudskih množic pasivnih v svojem političnem delovanju - namenjen je manipulaciji in vsiljevanju *neke* ideologije; gre za to, da podobe ideologije nadomestijo realnost in zadovoljujejo človekove potrebe - seveda zgolj virtualno. Ljudstvo se tako ohranja zaposleno in zamoteno, s čimer se ga odvrne od potencialnega političnega delovanja. Ne nujno vstajniškega ali revolucionarnega, odvrne se ga že od najpreprostejše, a temeljne, aktivno-demokratske prakse. Gre za ohranjanje reda in miru na ulicah, še bolj pa za ohranjanje reda in miru v glavah ljudskih množic - vsak dvom je odpravljen, (ena in prava) resnica je evidentna.

Za nadaljnje izvajanje ima pomen tudi teza Jonathana Edmondsona,⁷ ki trdi, da so v Rimu prav spektakli bili tisti javni dogodki, kjer je do izraza prišla kompleksna hierarhija organizacije rimske družbe. Nikjer drugje to ni bilo tako očitno, kot v teatru, na športnih igrah in atletskih ter gimnastičnih tekmovanjih, dirkah z vozi in gladiatorskih bojih - skratka, javnih spektaklih. V času republike je vse do leta 194 pr. n. št. veljalo, da pripadniki elite in plebsa lahko sedijo skupaj in uživajo v spektaklu - *Ludi Romani*. Navkljub temu je bilo običajno, da je elita sedela bližje odru in s tem bližje središču dogajanja. Leta 194 pr. n. št. pa so senatorji sprejeli segregacijski sedežni red na igrah, kjer so izbrani bili privilegirani do *boljših* sedežev. Senat je leta 67 pr. n. št. to tudi uzakonil (lex Roscia) in namenil prvih 14 vrst v teatru zgolj članom *equester ordo*, redu t. i. vitezov, torej najodličnejšim članom rimske družbe. V času Avgustove vladavine je ta z zakonom določil celo primeren *dress-code*. Zakon je določal, kaj mora kdo, ustrezno svojemu položaju v družbeni hierarhiji, za udeležbo na javnem spektaklu obleči. Na tem mestu bi historični materialist potegnil evidentno vzporednico - včasih vladar-cesar, danes vladar-kapital: določen sedežni red in primeren *outfit* ohranjata jasne meje med družbenimi razredi. Če arhaični diskurz marksizma zamenjamo s kulturno-spektakelsko-ideološko analizo sedežnega reda na javnih spektaklih, postane jasno, da ne gre za razredni boj, temveč za jasen izkaz moči spektakla oziroma prevladujočega ideološkega diskurza. Na tribunah je bilo v času republike posebno mesto namenjeno vladajoči aristokraciji, po padcu režima pa cesarju. Ta je

⁷Edmondson, J. (2002): "Public spectacles and roman social relations." V: Nogales Basarrate, T. in Castellanos, A. (ur.): *Ludi Romani: Espectáculos en Hispania Romana*. Madrid: Editorial Cajasur, str. 21-43.

sedel na zelo vidnem, izstopajočem in prominentnem mestu. Omniprezentno je razkazoval svojo moč (mesto, s katerega si je ogledal spektakel, je bilo ključno za njegovo javno podobo), obenem pa s svojim mirnim in sproščenim spremljanjem v teatru, amfiteatru ali cirkusu ljudem, someščanom, dal vedeti, da je z imperijem, v katerem živijo, vse v redu. Dal jim je vedeti, da je pod njegovo oblastjo življenje v Rimu čudovito in sproščeno kot še nikoli poprej. Prav tako so na izstopajočih mestih sedeli sponzorji in financerji spektakla; premožni podjetneži, ki so si hoteli dvigniti družbeni ugled, izlobirati kakšno korist ali nabrati kakšne točke v politični tekmi. Edmondson sklene, da "ko se državljani Rima ali katere od provinc odloči uživati v teatru, gladiatorski areni ali na dirkah z vozi, vsakič znova ugotovi, kam spada v univerzumu rimske družbe."⁸

::DRUŽBA SPEKTAKLA

Guy Debord je bržkone bil prvi, ki je razkrinkal spektakel, njegove funkcije in moč. Spektakel je prepoznal kot bistveni (ideološki) element sodobne družbe, torej zahodne družbe po 2. svetovni vojni, po kulturnem obratu, seksualni revoluciji in vzponu individualiziranega načina življenja, ki zaradi novih tehnologij in presežka plačila za delo (mezde) dopušča tudi prosti čas, s čimer so šele izpolnjeni pogoji za koncept vsakdanjega življenja, ki ga je preučeval Raoul Vaneigem. Ta je bil skupaj z Debordjem vodilna figura leta 1957 ustanovljenega avantgardnega gibanja Situacionistična internacionala. Ustanovitvene konference v Italiji se je udeležilo več avantgardnih gibanj, denimo L'Internationale Lettriste, ki ga je pet let prej ustanovil prav Debord, Bauhaus Imaginiste in Psychogeographical Commitee. Zadali so si vodilo, da mora njihovo društvo biti prepoznano kot "združenje delavcev v naprednem kulturnem sektorju", oziroma združenje "poklicnih revolucionarjev v kulturi".⁹ Organizacijo so pretresali spori, izključitve, odhodi, srdita nesoglasja, pa vendar je člane povezoval prezir do kapitalizma in s tem pogojene kulturne industrije, odtujenosti ter spektakla, za katerega so menili, da napada svobodo posameznika in svobodo takratne družbe. Težnja po revoluciji in koreniti spremembi vsakdanjega življenja je leta 1968 Situacioniste približala množicam do te mere, da je njihova teorija postala vodilo, *Družba spektakla*, temeljna Debordjeva knjiga, pa osrednje delo študentskega in delavskega gibanja. Po burnem maju tistega leta, ko je francoski policiji uspelo obvladati razmere, je gibanje - tako študentsko/delavsko/revolucionarno kot tudi situacionistično - zamrlo. Situa-

⁸Prav tam, str. 26.

⁹McDonough, T. (ur.) (2002): Guy Debord and the Situationist International. Cambridge: MIT Press, str. 62.

cionisti so postali del spektakla, ki so ga najostreje kritizirali, s popularizacijo so prešli od avantgardnega združenja k vodilni ideološki organizaciji nekega gibanja, s tem pa postali del *mainstreama* - sovražnik jih je posrkal vase.¹⁰

Debord opredeli spektakel - zagotovo temeljni pojem programskega dela *Družba spektakla* - kot "Weltanschauung, ki dobi svoj prevod v materialnem svetu in se udejanji. Je popredmeteni pogled na svet,"¹¹ ki ga omogoča akumulacija podob kot bistvena značilnost spektakla - ta je "glavna produkcija sodobne družbe."¹² Podobe prevzemajo mesto realnosti; pogled, ki spoznava, opazuje, motri svet, absorbira izključno spektakelske podobe, podobe kot blago, (večinoma) generirane s strani države oziroma aparata oblasti, (večinoma) posredovane preko množičnih medijev in birokratskega sistema. Ta kvazi-realnost je zmeraj posredovana, omogoča jo šele spektakel. Na nek način gre v sodobni družbi torej za estetizacijo političnega oziroma socialnega življenja. Vpetost in ujetost v spektakelske/spektakularne podobe posameznike povezuje in jih osredini v okrožju primeža spektakelske ideologije, s čimer pa omogoči lastno reprodukcijo. Ujeti posamezniki in ujeta družba konzumirajo spektakel ter njegove podobe, s čimer ga krepijo - tudi kapitalsko - zlasti pa legitimirajo. Estetizacija vsega družbenega je ključen motor družbe spektakla, pa vendar je nujno poudariti, da spektakel ni preprosto skupek podob, "ampak je medosebni družbeni odnos, katerega posrednik so podobe."¹³ S participacijo, na videz prostovoljno (pravzaprav je v družbi spektakla vse le na videz in za videz), spektakel prevzame vlogo religije na Zemlji, je kot dedič religije. "Stara religija je projicirala človekovo lastno moč v nebesa, kjer je prevzela podobo boga, ki je nasproten človeku, je tuja entiteta. Spektakel opravlja isto operacijo na Zemlji."¹⁴ Debord je spektakel raziskoval iz boja zoper njega, zato končne definicije nikoli ni podal. Možno je strniti, da koncept spektakla izpričuje jedro in generator celotne organizacije družbe, iz Debordjeve pozicije pa je bistveno, da "združuje in razlaga pestro paleto navidez disponentnih 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."¹⁵

Debordjevo misel je kljub deklarirani samosvojesti Situacionistov povsem primerno umestiti v francosko neomarksistično šolo, ki se napaja tako pri

¹⁰S svojo uklonitvijo spektaklu so uprizorili najpomembnejši dokaz moči spektakla.

¹¹Debord, G. (1999): *Družba spektakla*. Ljubljana: Študentska založba, str. 30.

¹²Prav tam, str. 33.

¹³Prav tam, str. 30.

¹⁴Jappe, A. (1999): *Guy Debord*. Berkeley: University of California Press, str. 8.

¹⁵Debord, G. (1999): *Str.* 31.

izvirnem izviru - Marxu - kot pri nemških kolegih iz Frankfurta (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin), kar posledično pomeni tudi pri klasikih nemške filozofije (Kant, Hegel) in sociologije (Weber), deloma pri klasiku psihoanalize Freudu in tudi pri bolj ortodoksnih marksistih (komunistih) Gramsciju, Korschu in Lukácsu. Če se je slednji v precejšnji meri posvečal analizi reifikacije družbenih odnosov in preučevanju pogojev možnosti razredne zavesti, se je Debord osredotočil predvsem na blago, natančneje na blago kot spektakel, ki "sovпада s trenutkom, ko blago doseže totalno kolonizacijo družbenega življenja."¹⁶ Spektakel je rezultat odvečnega blaga oziroma presežne produkcije. Ko življenje ni več zgolj boj za preživetje, ko se pojavijo alternative, ko posameznik dobi možnost izbire, takrat se pojavi spektakel, s tem postane sam svet okoli nas blago. Delavec, ki se je pred industrijsko revolucijo boril za preživetje, je po industrijskem razcvetu postal potrošnik. Tukaj nastopi paradoks, saj mora potrošno preživetje "nenehno naraščati, ker vedno *vključuje pomanjkanje*." Delavec je postal potrošnik lastne produkcijske sile - najprej jo kot proletarec-delavec proda za namen produkcije potrošniških izdelkov, nato jih kot proletarec-potrošnik kupi za zasebno uporabo. "Vsota prodanega družbenega dela se zaokroži v *blagovno enoto*. Krog je sklenjen, poskrbeti je treba le še za nemoteno obratovanje: blagovna enota razpade in se v fragmentirani obliki vrača k fragmentiranemu posamezniku, ki je popolnoma odrezan od enotnega delovanja produkcijskih sil."¹⁷ Zviševanje prihodkov in krajšanje delovnika proletarcu omogočata odvečni čas v vsakdanjem življenju. Prosti čas si delavec zapolni (oziroma ga potroši) s spektakelskimi podobami, spektakelskim blagom in spektakelskimi fantazmami. Debord skuša prikazati, da se dohodek po industrijski revoluciji nominalno sicer stalno povečuje, a realno temu ni tako. Spektakel namreč proizvaja nove in nove iluzije ter potrebe, ki še zmeraj hromijo proletarski razred v krču razredne družbe. "Z ekonomsko blaginjo se zviša družbeni dohodek, rezultati dela postanejo vidni in sčasoma si videz podredi realnost do te mere, da jo začne kar sam proizvajati."¹⁸ Ta nova realnost pa nalaga zmeraj več in zmeraj boljše - boj za preživetje se umakne boju za udobje, ki je prav tako (ali še bolj) krut kot prvi. "Izboljšanje življenjskih razmer nikakor ne pomeni, da je enkrat za vselej konec stare bede in revščine", prav nasprotno, "težnja k neskončnim izboljšavam zahteva participacijo velike večine ljudi, ki se bodo kot mezdni delavci gnali za cilji sistema." Gre za izsiljevanje, ki "poteka na podlagi dejstva, da je tudi najskromnejša oblika uporabne vrednosti (hrana, streha nad glavo) ujeta v

¹⁶Prav tam, str. 43.

¹⁷Prav tam, str. 44.

¹⁸Prav tam, str. 47.

iluzorno bogastvo boljšega preživetja.”¹⁹ Prav slednje je ključna točka, ki bo v nadaljnji razpravi o ekospektaklu postala odločilna.

Spektakel je - kot vse družbeno - ideologija. Debord celo trdi, da “je ideologija par excellence, saj se v njegovi polnosti izpostavlja in manifestira bistvo vseh ideoloških sistemov: osiromašenje, zasužnjenje in zanikanje dejanskega življenja.”²⁰ Precej problematična teza, ki je zelo odvisna od interpretacije pojma ideologije. Tega Debord ne razvija obširneje, na le nekaj straneh *Družbe spektakla* pa je možno razbrati, da je spektakelska oziroma materializirana ideologija zadnji stadij zgodovine ideologij. Na točki, kjer je ideologija kot abstraktna volja in iluzija splošnega paradoksalno upravičena s splošno abstrakcijo in z dejansko diktaturo iluzije, “pridobi ideološka pretenzija nekakšno plitko pozitivistično eksaktnost: preneha biti zgodovinska izbira in postane zgodovinska evidenca.”²¹ Vse alternativne ideologije - s tem tudi (neo)marksistična - se stopijo v eno, totalno, absolutno in zadnjo, dokončno ideologijo - ideologijo spektakla, ki strukturira družbo spektakla. Tej Foucault sicer neposredno oporeka, ko pravi, da “naša družba ni družba spektakla, temveč družba nadzorovanja.”²² Ideološki aparati, kot denimo mediji ali spektakularni posredovalci kulturnih vsebin (gledališče, kino), niso ključni sodobni usmerjevalci ali regulatorji (nadzorovalci) vedenja, ampak so to določene zaprte ustanove (zapor, bolnišnica, azil) in odprti dispozitivi (šola, podjetje, mesto). *Videti in biti viden*, ki je značilen tako za rimske spektakle kot za sodobno estetizirano potrošništvo, je Foucault zamenjal z *videti, ne da bi bil viden*, kjer gre za neko voajersko pozicijo. Ta formula je “tehnični vidik vsakega nadzorovanja”²³ in s tem garant ideoloških praks. A tukaj bi Debordjevo in Foucaultjevo stališče vendarle lahko zblížali. Sama družba spektakla kot totalna ideologija že vključuje nadzorovanje - prvič subtilno, kot “ideologija par excellence”, ki posameznika nevede drži v primežu potrošniške ideologije, drugič pa bolj neposredno s pomočjo videza; estetizacija družbe in politike, državnega aparata in institucij - sistem nadzorovanja, ki ga izvaja represivni organ, je posamezniku evidenten na vsakem koraku. Formula estetizirane vednosti se tako glasi: *vedeti, da si na vsakem koraku viden* (videonadzor prometa, institucij, stanovanjskih zgradb, ulic, bank, trgovin, stalna prisotnost varnostnih služb, navsezadnje tudi Google Eye in podobni produkti, razkritja o prisluškovanjih in sledenju elektronske pošte ameriških varnostnih in obveščevalnih agencij...).

¹⁹Prav tam, str. 46.

²⁰Prav tam, str. 136.

²¹Prav tam, str. 135.

²²Foucault, M. (1984): Nadzorovanje in kaznovanje. Ljubljana: Delavska enotnost.

²³Razac, O. (2007): Ekran in živalski vrt. Ljubljana: Maska, str. 89.

::MEDIJSKI SPEKTAKEL

Biti viden ima tudi pozitivno konotacijo, zlasti v kontekstu, ko posameznika preveva želja po priznanju drugih. Želja, inherentna vsakemu človeku - biti sprejet, biti priznan in opažen kot nekdo in ne kot nihče, torej *biti*, ne *ničevati* - je tako močna, da zasenči vse zgoraj omenjene negativne vidike vidnosti. Vedoč biti viden je namreč pot k priznanju, na kateri so ključnega pomena mediji in medijska tehnologija. Namigujemo seveda na vse oblike resničnostnih vsebin, najsi bodo dostopne na televizijskih programih, internetnih portalih ali kar tako - v živo, ki pa vendarle niso edina modifikacija medijskega spektakla; so pa zagotovo zadnja in po eni strani najlažja (najbolj učinkovita) pot k veljavi/slavi, po drugi pa izjemno težka, saj je konkurenca postala izjemna. Nove tehnološke naprave, programska orodja in internetna spletišča nudijo zelo enostavno upravljanje in posredovanje s svojo (virtualno) podobo, ki jo zna uporabljati vsak povprečen posameznik na Zahodu, Kitajskem, Japonskem in Južni Koreji, vse bolj pa tudi v tako imenovanem drugem svetu, pospešeno pa tudi že v tretjem.

Včasih je posameznik potreboval celo vrsto profesionalcev - od raznih agentov in stilistov do osebnih (telesnih in psiholoških) trenerjev ter asistentov - da je uspel uresničiti svoj sen. Vznik enostavne multimedijske tehnologije pa omogoča vsakemu, prav vsakemu, da sebe oblikuje v prodajno blago. Novi mediji prinašajo nove medijske zvezde, v bistvu pa še zmeraj gre za isti derivat družbe spektakla - medijski spektakel. Tega najnatančneje in najbolj sežneje opisuje Douglas Kellner, sociolog, ki je izšel iz frankfurtske šole, se veliko ukvarjal z Marcusejem in tudi Debordjem, ključen prispevek pa je dal predvsem sociologiji medijev oziroma sami teoriji medijske kulture. Osnovo za svojo formulacijo medijskega spektakla ali megaspektakla črpa seveda pri Debordju, a se povsem sociološko loti študije primerov. Med odmevnejše analize spadajo zagotovo študije megaspektaklov kot so Michael Jordan, afera Lewinsky, O. J. Simpson, McDonald's, Al Kajda oziroma globalni terorizem in predsedniške volitve v ZDA (Barack Obama).

“Nova multimedijskost, ki združuje oblike radia, filma, televizijskih poročil in zabave, ter kiberprostor, ki se naglo razširja, postajata spektakla tehnokulture, ki ustvarjata vse bolj obsežno prizorišče informacij in zabave, hkrati pa krepiata spektakelsko obliko medijske kulture.”²⁴ Zlasti kiberprostor omogoča vedno nove in lažje oblike produkcije in manifestacije spektakla - biti on-line je zato zadobilo tudi nesluteno plat stalne povezanosti s spektaklom; in ne le

²⁴Kellner, D. (2006): “Medijska kultura in zmagoslavje spektakla.” V: Časopis za kritiko znanosti, 34/ 223, str. 133-149.

s potrošniškim ter medijskim spektaklom vobče, torej tistim, o katerem je govoril Debord, temveč s konkretnim spektaklom, z dejanskimi medijskimi konstrukcijami, ki jih analizira in problematizira Kellner. Globalizacija in nova tehnologija razširjata medijsko razvedrilo po optičnih linijah z izjemnimi zmogljivosti prenosa slike in zvoka, obenem pa omogočata participacijo potrošnika medijske vsebine, ki ima možnost sooblikovanja zgodbe. Izpolnitev želje tako imenovanemu malemu človeku omogočajo predvsem resničnostne oddaje in oddaje z aktivnim sodelovanjem, kjer lahko prav vsak stopi pod soj žarometov in udejanji svojih pet minut slave. Kellner opisuje velike zgodbe, megaspektakle, ki v globaliziranem svetu zadevajo prav vsakogar - na tak ali drugačen način na prav vsakega izmed nas vplivajo predsedniške volitve v ZDA, vojna proti terorizmu, navsezadnje tudi McDonald's kot reprezentativni primer liberalno-kapitalistične potrošniške družbe spektakla - a dandanes je lahko prav vsak izmed nas tudi sam v čistem jedru spektakla. Vsak lahko iz sebe naredi zgodbo, vsak se lahko proda, vse je namreč blago.

Iz slednjega izhaja, da medijski spektakel ne zahteva nujno in le osebe (Kennedy, Clinton, Jordan, bin Laden, Obama...) ali produkta oziroma znamke (McDonald's, Apple...), okoli katerih vzpostavi magnetno polje pozornosti. Medijski spektakel je lahko vse, saj je tudi produkt lahko prav vse, tudi ideje, odnosi ali način življenja. Prav to je bistvo Kellnerjevega izvajanja nekaj desetletij po Debordju - gre za dokaz veljavnosti tez iz *Družbe spektakla* in gre za potrditev špekulacije, da bo spektakel pronical v prav vse pore življenja. Spektakel se reproducira sam v sebi, tehnologija pa mu pri tem pomaga. Spektakel je vse in nič mu ne more uiti. To se je zgodilo že Debordju in zgoditi se mora vsakemu današnjemu avtorju, če se želi opredeliti kot uspešen - medijska prisotnost je namreč tista, ki meri uspešnost in veljavo, zato je smiselno zatrditi, da je tudi medijska prisotnost neke ideje ali diskurza tisto, kar ji daje kredibilnost in veljavnost. Prav to se je zgodilo z veliko zgodbo 21. stoletja, s ključnim medijskim/političnim/oglaševalskim diskurzivnim geslom: ekologija.

::EKOSPEKTAKEL IN SAMOOHRANITEV ČLOVEKA

V univerzumu sodobne potrošniške družbe smo soočeni z mnogimi alternativami. Izbira se je iz privilegija prelevila v povsem običajno komponento vsakdanjega življenja, obenem pa postala problem.²⁵ Vse, kar ima več dimenzij oziroma vse, kar terja premislek, je problematično. Enoumje tega ne pozna, determiniranost in omejenost tudi ne. Vse večja izbira neizbežno s seboj prinaša tudi vse večji problem izbiranja. A (zahodni) človek ne bi bil vreden

²⁵O problemu in problemih izbire glej dobro znano delo Salecl, R. (2012): Izbira. Ljubljana: Cankarjeva založba.

svoje slave, če ne bi izumljal novih in zmeraj boljših mehanizmov (tehnik), s katerimi se prebija skozi življenje.²⁶ Nelagodje ob pestrosti izbire skušajo omiliti - in s tem pomagati potrošniku - kulturne predispozicije, ideološki aparati in propagandni ter promocijski materiali. Kljub množičnosti izbire, ki je na voljo posamezniku, se lahko predvideva, kakšna bo njegova izbira.

Prastara igra, ki jo spretno narekuje ideološko ozadje, izvršuje pa politično-propagandni aparat, obvladuje samo polje življenja. Življenja v najobičajnejšem smislu - ne kot filozofski, ontološki, metafizičen, medicinski ali biološki koncept, temveč kot to in tisto, kar je tukaj med nami, kar je okoli nas in v kar smo vpeti na prav vsaki točki eksistence. Življenje torej, o katerem poročajo mediji, katerega vodijo vlade in politiki ter življenje, ki ga preživljamo iz dneva v dan naše posvetne prisotnosti. V tem življenju so nam ponujene alternative, med katerimi se trudimo izbirati v skladu s pojmovanjem dobrega načina življenja (*ethos*), v katerega verjamemo. Ničesar ne vemo o tem pojmovanju, ničesar dokončnega, zadnjega ali absolutnega - torej resničnega - ne moremo o tem trditi, le verjamemo lahko. In verjamemo, ker nam je bilo ponujeno v verjetje. Podobno kot so Rimljani verjeli, da je njihov cesar božanstvo, ko jim je s pomočjo dresiranih tigrov predočal mitične situacije.

Danes, v 21. stoletju, pa je ena od izbir, ki se goreče ponuja kot edina smiselna, edina prava in celo kot edina možna izbira - navsezadnje se vsaka izbira prodaja kot prav takšna - tako imenovana zelena izbira. Zelena je barva narave, okolja, zdrave prehrane, zelena je barva ekologije. Ekologija je skozi potek razvoja tehnologije 20. stoletja, ki je omogočila skokovit razrast industrije, s tem pa izjemno pospešeno naraščanje števila Zemljanov, kar je seveda posledično spodbudilo potrošništvo oziroma razširilo sam krog potrošnikov (The Worldwatch Institute poroča, da je po nekaterih izračunih na svetu 1,7 milijarde pripadnikov *potrošniškega razreda*), pridobivala vse večjo pozornost tako medijev kot politike in znanstvene sfere ter je ob prelomu tisočletij postala prevladujoči diskurz javnega življenja. Ta ne poteka le na zavedni ravni, ampak kot vsak pravi ideološki ali spektakelski diskurz tudi v globinah nezavednega. Ekološki diskurz je s svojo spektakelsko močjo uspel omajati trdne temelje evropskega in severnoameriškega industrializma ter se naselil v sam kulturni id mnogih regij, zlasti razvitejših oziroma bogatejših, denimo v Skandinaviji in zahodnih (protestantskih) državah Evrope. Medijski aparat je namreč ustvaril zgodbo, ki je že po svoji naravi (ker zaobjema prav vso naravo) globalna in se iz tega zornega kota brez težav suvereno kosa z ostalimi medijskimi megaspektakli globalnih razsežnosti oziroma pred njimi celo prednjači.

²⁶K tehniki življenja oziroma preživetja glej koncizno in domiselno delo Spengler, O. (2013): Človek in tehnika. Gornja Radgona: A priori.

Bistvena karakteristika spektakelskega diskurza ekologije je njegova moč argumenta, ki se zanaša na temeljno premiso: (človeško) življenje je neodtujljiva pravica ali (človeško) življenje je potrebno za vsako ceno ohraniti. Vzpon moderne znanosti in razsvetljskega patosa po napredku - torej goreče faustovske želje po večjem, hitrejšem, močnejšem - je človeku racionalne Evrope, ki se je skozi stoletja razselil (koloniziral/globaliziral) po vsem svetu, vtetoviral narcisoidno idejo lastne neminljivosti. Življenje je postalo predmet medicinske prakse, ki s pomočjo tehnologije in tehnike umetno podaljšuje življenjsko dobo. Zdravljenje tako ni več praksa pomoči in lajšanja bolečin pri procesu umiranja, temveč se je s pomočjo sistemske formacije (javni zdravstveni sistem) prelevilo v biotehnoško znanost ohranjanja življenja. Zanimivo je, da se evtanazija onemoglih, poškodovanih ali preprosto ostarelih domačih živali in hišnih ljubljencev smatra kot humano dejanje, medtem ko je kljub naporom liberalnejših zagovornikov evtanazija človeških bitij še zmeraj tabu in bolj ali manj nesprejemljiva. Humano dejanje seveda implicira človeka, torej humano bitje, ki izvršuje to dejanje po lastnih merilih, katerih sestavni del je tudi specizem - bolj so živali podobne ljudem (fiziološko ali značajske), torej više na lestvici kraljestva živali se nahajajo, več tako imenovane humanosti jim namenjamo. Ko dosežemo vrh, ko smo soočeni s človekom kot vrsto, pa taista humanost odpove.

Zahodni človek razume življenje zelo segmentirano, zlasti svojega pa vrednoti kot neodtujljivo, nenadomestljivo in ohranjanja vredno dobrino/pravico - svetost (vsakega) življenja, ki jo morda najbolj prepričljivo zagovarja Albert Schweitzer,²⁷ je pogosto razumljena kot svetost živetega življenja, ki nima nič skupnega s smrtjo, smrtnost pa je tretirana kot največji sovražnik in kruti plenilec življenja samega. S Heideggerjem rečeno je vsako življenje, vsaka tubit bistveno bit-k-smrti.²⁸ Iz tega dejstva pa vodita dve poti: pot sprijaznjenja in pomiritve ali pot boja za ohranitev. Narobe bi bilo evolucijski preživitveni gon razumeti kot narcisoidno in egomansko hrepenenje ali prepričanje o lastni nenadomestljivosti, saj je samoohranitev oziroma ohranitev vrste nekaj najbolj običajnega, nekaj povsem biološkega, skratka temeljni in najosnovnejši gon vsakega živega bitja. A sodobni diskurz ohranjanja življenjskih pogojev in zdravega načina življenja anticipira nekaj povsem drugačnega: odličnost vsakega partikularnega človeškega življenja, ki je v vseh parametrih doseglo popolnost in ga je nujno potrebno ter vredno ohraniti.

Reprezentativni primer ali kar zastopnik tovrstnega mišljenja oziroma stanja duha tretjega tisočletja je ekologija, ki si je polagoma izborila mesto

²⁷Schweitzer, A. (1991): "Etika spoštovanja do življenja." V: Nova revija, 10/113-114, str. 1202-1205.

²⁸Heidegger, M. (2005): Bit in čas. Ljubljana: Slovenska matica.

najmočnejšega modusa družbe spektakla - tukaj lahko pričnemo govoriti o pojmu, konceptu, terminu in fenomenu ekospektakla. Ta ima dve bistveni funkciji: politično in ekonomsko.

Prva se zelo jasno in odločno manifestira skozi zelene, ekološke in trajnostne politike. Vse več vlad zlasti zahodnih držav v svoje programe in pogosto tudi zakone vključuje ukrepe ter reforme s tako imenovanim zelenim pečatom. Najbolj goreče so temu naklonjene seveda zelene stranke, ki v nekaterih ekonomsko stabilnejših državah dosegajo vse višjo podporo ali so celo zmagovalke v nekaterih okrajih, okrožjih ali regijah, kot se je leta 2011 dogodilo v nemški zvezni deželi Baden-Württemberg. Ekospektakelski diskurz v medijih in izobraževalnih institucijah je povzročil eko-mobilizacijo, ki poteka vzdolž politične akcije za zelen, ekološki, organski in trajnostni razvoj. Zelene ideje imajo vse večjo moč in posegajo tudi v programe in politike socialistov, vse pogosteje pa svoje mesto najdejo tudi v idejah liberalcev. Motivov je seveda mnogo, tudi obseg in način izvajanja zelenih politik se razlikuje od politične stranke do stranke, od države do države. Najpogostejši razlog, seveda pridušen, pa je nabiranje volilnih glasov. Zeleno in eko se namreč prodajata - vse kar je eko, je ultimativno dobro, vse kar ni eko, je slabo. To je nova etika tretjega tisočletja. Kaj takšnega lahko razumejo vse stranke političnega spektra.

Pa vendar moramo iz te točke nadaljevati. Zgodovina je bila priča že mnogim ideologijam, nazorom in posledičnim vrednostnim sistemom. Če so prejšnja stoletja bila izrazita *stoletja bio-politike*, kjer so določene rase postale *upravičeno* privilegirane in druge z istim razlogom močno nepriviligirane (denimo, 'živalskost in nekultiviranost je značilnost črnske rase, kar upravičuje privilegiranost belcev' ali 'Judi so krivi vseh tegob in krize začetka 20. stoletja, kar upravičuje privilegiranost arijske rase'), se vse bolj jasno kaže inklinacija, da bo enaindvajseto stoletje izrazito *stoletje eko-politike*. Prvi znaki tega so se že pričeli kazati. Kakorkoli se zdi upravičeno, je jasen pokazatelj eko-politične segregacije davčna politika (ali napovedi teh) nekaterih držav, ki uzakonjajo višje obdavčitve in dajatve za avtomobile z višjo porabo pogonskih goriv ali večjo količino izpušnih plinov, višji davki ponekod doletijo tudi lastnike nepremičnin s slabo izoliranimi zunanji stenami ali okni, ki prepuščajo veliko toplotne energije. V nekaterih državah so kaznovani tudi uživalci sladkih pijač (ponovno, eko- je potrebno razumeti široko, zlasti pa kot tako imenovan zdrav način življenja). Prav tako se k temu priključujejo zdravstvene zavarovalne sheme, ki uvajajo dodatna plačila ali kazni oziroma le delno kritje stroškov bolnikom, ki so morebiti uživalci tobaka, nezdrave (hitre) prehrane, alkoholiki in drugi odvisniki ali pa ljudje, ki živijo *vegano* življenje, v kolikor se ukvarjajo z določenimi adrenalinskimi ali ekstremnimi

športi. Bio-politika in eko-politika imata različne temelje in izhodišča, prav tako izključujeta, marginalizirata in kaznujeta z drugačnimi prijemi, a nikakor ne moremo spregledati dejstva, da se ena skupina ljudi pod pretvezo *pravega* načina življenja postavlja nad drugo skupino ljudi, ki je vse bolj prepričana, da je razmerje, v katerega so oboji ujeti, vendarle upravičeno, saj priznavajo normativno vrednost eko-moralizma, ki se širi in napaja zlasti skozi medijsko posredovane informacije oziroma medijski spektakel.

Druga, torej ekonomska funkcija, pa se v mnogih točkah zelo naslanja na politično eko-mobilizacijo. Zelene politike namreč vse več proračunskih sredstev namenjajo za subvencije in investicije v zelene industrije, obenem pa jim v nekaterih primerih odrejajo občutno nižje davčne stopnje in dajatve kot ostalim industrijam. Situacija je sicer zelo jasna in ni je težko razumeti ali pojasniti. Ekološko ali zeleno ali trajnostno je dobro, zato je vredno spodbud in olajšav. Vse, kar ni ekološko ali zeleno ali trajnostno, ni dobro oziroma je slabo, zato ni vredno spodbud in olajšav, ampak mora biti obremenjeno, kar deluje kot neka vrsta kazni, ki jo po drugi strani seveda lahko razumemo kot motivacijo. Eko-politika tako zahteva eko-ekonomijo, saj je ekospektakel prevzel celotni etični sistem Zahoda oziroma njegov *ethos*, ki vključuje tudi gospodarsko dejavnost in kroženje kapitala. Trajnost je namreč najtesneje povezana s samim jedrom ekološkega moralizma: gre za trajnost človeka samega kot vrste, torej ohranjanje nečesa, čemur narava ni nujno podelila možnosti ohranitve v neskončnost.

Ob tem se kot ekonomska funkcija ekospektakla kaže tudi potrošnja ekoloških, bioloških, organskih in trajnostnih izdelkov, ki sovpadajo z novim, zelenim ali ekološkim načinom življenja. To je tako imenovani *lifestyle*, ki zahteva varčen in okolju prijazen avtomobil, pasivno hišo iz trajnostnih materialov, ekološko pridelano hrano, oblačila, katerih proizvodnja ne zahteva okolju škodljivih kemikalij, rekreacijo oziroma skrb za telo in fizično vitalnost ipd. Tukaj lahko ponovno potegnemo jasno vzporednico z rimskim spektaklom, saj nas v univerzumu sodobne potrošniške družbe vsakič znova na to, v kateri družbeni razred spadamo, opominja nedostopnost (ali dostopnost) eko-bлага oglaševanega v medijskem prostoru oziroma propagiranega in promoviranega skozi medijski ekospektakel.

V imenu ekologije, v imenu narave, v imenu prihodnjih generacij sta eko-politika in zelena ekonomija dobili orodje z absolutno močjo upravljanja. Ohranitev človeka, skrb za potomce, prihodnje generacije, ohranitev vrste - vse zelo biološko, vse zelo prepričljivo. Človek je žival in kot takšnega ga žene goli egoističen motiv po preživetju, torej pristen in primaren biološki motiv, ki se je tesno prepletel s skorajda povsem političnim oziroma družbenim, torej narcisoidnim motivom. Prehod človeka iz sfere biološkega v sfero političnega

ne pomeni tudi pozabe vsega biološkega. Človek je v prvi in zadnji instanci žival, zver in plenilec.

Človek povsem dosledno upošteva darvinizem - do določene točke. To je točka paradoksa, kjer se človek kot politično bitje opolnomoči z mislijo, da je nad naravo; da se ji lahko (ponovno) približa in jo nadvlada. Skratka, z izrazito političnimi prijemi želi učinkovati na biološko substanco, ki obenem omogoča (in določa!) njegov obstoj. Človek želi paradoksalno ohraniti naravo in naravne cikle skozi totalno obvladovanje in manipulacijo. Človek kot politično bitje si prizadeva ustaviti ali preoblikovati nekatere naravne procese, ki jih narekuje biologija kot predstavnica vsega naravnega - kozmologije, teleologije, narave. Vse to pa ne bi bilo mogoče brez ključnega elementa oziroma medija, v katerem poteka ideološka interakcija človeka s samim seboj. Ekospektakel je skozi tezo ohranitve človeka (kot *najboljši možni argument* z vsemi potrebnimi prvinami: logično, teleološko in etično) spektakel *par excellence*. Kot spektakel ima absolutno moč nad človekom politične sfere, a je v biološki povsem nemočen, saj ne izpolnjuje pogojev za lastno veljavnost; ujema se v protislovja in paradokse. Človek s svojim ekološkim delovanjem ne namerava rešiti narave, ampak jo dokončno premagati - s prizadevanjem za nesmrtnost stremi k odpravi biologije in s tem nečesa tako naravnega in običajnega kot je smrt, ki ni nič drugega kot hrbtna stran rojstva. Obenem pa je jasno, da človeka žene povsem biološki in živalski samoohranitveni gon (tako na partikularni kot generalni (rodovni) ravni), a si ekospektakelski diskurz s svojo moralizirajočo in mesijansko držo tega ne upa niti ne zmore priznati.

::SKLEP

Življenje, še zlasti človekovo življenje, je prešlo v novo obliko, ki jo lahko umestimo v okrožje sodobne antropotehnike - pojmovanje človeka tretjega tisočletja je bistveno post-humanistično. Določene vsakdanje prakse, ki jih propagirajo mediji, subvencionirajo pa vlade in politike, so izrazito v skladu z ekospektakularnimi tezami o nujnosti trajnostnega razvoja, varovanjem narave v njeni kvazi-primordialni obliki in boju za ohranitev primernih življenjskih pogojev prihodnjih generacij. Situacija je paradoksalna - faustovskega človeka industrije, rasti in tehnološkega napredka, ki ga je slavil zahodni človek od srede devetnajstega stoletja pa vse do poznega dvajsetega stoletja, želi izpodrinuti novi človek; ta, ki s svojim pristopom *nazaj-k-naravi* dela prav obratno: novodobni človek tretjega tisočletja si prizadeva povsem premagati vse, kar je biološko in to nadomestiti s političnim.

Zelo prikladno orodje za tovrstno početje je v tem članku izpostavljen ekospektakel, ki svojo ideološko in mobilizacijsko moč črpa iz *najboljšega*

možnega argumenta - to je argument o ohranitvi človeka oziroma, rečeno obče, argument o ohranitvi vrste, ki pa je v svoji osnovi povsem biološke narave oziroma najbolj primordialen od vseh možnih argumentov. Skratka, človek se je namenil vrniti v *biološkost* na način, ki je temu seveda najbolj prikladen, a paradoksalno v ekospektakelskem diskurzu ni biološko nič drugega kot le ta osnovni argument; vse ostalo zapada politiki in političnemu.

V članku je bilo omenjenih nekaj primerov politične zlorabe in uzurpacije biologije, od medicinske prakse do davčnih mehanizmov. Predvsem pa si besedilo prizadeva odpreti novo polje, na katerem se lahko misli tudi ekološka praksa kot znanilka družbe spektakla. Pojem ekospektakel je nov, zato je bilo potrebno nakazati bistvene koordinate, v katerih se je spektakel kot termin in koncept pojavljal do sedaj - od historičnih spektakelskih form rimskih aren, do medijskega megaspektakla, ki nas povsem v skladu s temeljno teorijo spektakla Guya Debordja zasleduje na vsakem koraku potrošniškega življenja, bodisi v obliki blaga ali katerikoli drugi, ki anticipira problem izbire.

Človek je živi organizem, ki ne more uiti biološkim, fizikalnim, kemijskim, kozmološkim in še katerim drugim zakonom. Človek je biološko bitje, ki si zaradi svoje zaslepljenosti z lastno narcisoidnostjo tega ne zmore in ne sme priznati. Tukaj je bistvo pojma političnega, ki je bil uporabljan skozi pričujoče besedilo. Tudi post-barbarski, pacifističen, post-humani (ali celo trans-humani), totalno političen in ekološko ozaveščeni človek se bo moral soočiti s kruto (a povsem običajno in naravno!) realnostjo, ki ji ekospektakel skuša ubežati: biologija ne pozna nesmrtnosti.

::LITERATURA

- Bratman, S. (2004): *Health Food Junkies*. New York: Broadway Books.
- Debord, G. (1999): *Družba spektakla*. Ljubljana: Študentska založba.
- Edmondson, J. (2002): "Public spectacles and roman social relations." V: **Nogales Basarrate, T.** in **Castellanos, A. (ur.):** *Ludi Romani: Espectáculos en Hispania Romana*. Madrid: Editorial Cajasur, str. 21-43.
- Foucault, M. (1984): *Nadzorovanje in kaznovanje*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Heidegger, M. (2005): *Bit in čas*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Iuvenalis, D. I. (1994): *Satiren*. Stuttgart: Reclam.
- Jappe, A. (1999): *Guy Debord*. Berkeley: University of California Press.
- Kellner, D. (2006): "Medijska kultura in zmagoslavje spektakla." V: *Časopis za kritiko znanosti*, 34/223, str. 133-149.
- McDonough, T. (ur.) (2002): *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge: MIT Press.
- Razac, O. (2007): *Ekran in živalski vrt*. Ljubljana: Maska.
- Salecl, R. (2012): *Izbira*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Schweitzer, A. (1991): "Etika spoštovanja do življenja." V: *Nova revija*, 10/113-114, str. 1202-1205.
- Spengler, O. (2013): *Človek in tehnika*. Gornja Radgona: A priori.
- Wiedmann, T. (1992): *Emperors and gladiators*. London: Routledge.
- Wistrand, M. (1992): *Entertainment and violence in Ancient Rome: the attitudes of Roman writers of the first century A.D.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

