

ЂОРЂЕ СТОЈАНОВИЋ*
ЉУБИША ДЕСПОТОВИЋ**
Институт за политичке студије
Београд

УДК 316.7:316.752
Оригиналан научни рад
Примљен: 21.03.2020
Одобрен: 22.04.2020
Страна: 53-66

ДЕСПЕКТАКУЛАРИЗАЦИЈА ДРУШТВА СПЕКТАКЛА: ПОЛИТИКЕ ЗАДОБИЈАЊА ИЗГУБЉЕНЕ ИСТОРИЈЕ***

Сажетак: За спектакл можемо рећи да је више него присутан у нашим свакидашњим животима. Он није само медијски, културни или естетски феномен, већ начело/форма/модел систематизовања или организовања економије, политике и друштва, који је масовна културна производња дисперговала у различите просторе и на сасвим нова места. Овај рад ће понудити теоретску диспутацију као основу за његову ширу и дубљу академску перцепцију. Ово разматрање ће се, дакле, више бавити Временом и Историјом, то јест алијенацијом, него медијским и културним димензијама које су превалентни и помало истрошени лајт-мотив његовог разумевања и аналитичког ситуирања.

Кључне речи: друштво спектакла, Ги Дебор, ситуационисти, комодификација, алијенација, историја

Увод

Кренимо са констатацијом да политикологија, као и филозофија, не мора по некој „вишој“ инерцији да буде искључиво изједначавана са про-мајеутичком поставком која је одређује као одговарање на постављена питања, као експлицитну епистемолошко-методолошко-логичку запитаност. Она може и да се у једном фукоовско-слотердијковском маниру поистовети са обелодањивањем обелодањеног, чињењем видљивим онога што се већ види, са типологијом моћи таквих разоткривања, са политиком Ствари. На нашој научној сцени се, доста анахроно, уобичајило веровање како наука „извлачи ствари из мрака“. Заправо, ствар је у илуминацији осветљеног, у сенчењу, у одређивању перспективе, врсте и интензитета извора светлости, па тако и светлости саме.

* djordje.stojanovic@ips.ac.rs

** despotlj@stcable.net

*** Овај рад је настао у оквиру пројекта “Демократски и национални капацитети политичких институција Србије у процесу међународних интеграција”, бр. 179009, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Имајући претходно на уму, за спектакл можемо рећи да је више него присутан феномен у нашим свакидашњим животима. Он је начело/форма/модел систематизовања или организовања економије, политике и друштва, који је масовна културна производња дисперговала у различите просторе и на сасвим нова места. Међутим, ми ни дан данас нисмо потпуно начисто шта тај концепт заправо јесте или није, шта заправо манифестује и колико је важан. У том смислу, овај рад ће понудити теоретску диспутацију као основу за његову ширу и дубљу академску перцепцију. Ово разматрање ће се, дакле, више бавити Временом и Историјом, то јест алијенацијом, него медијским и културним димензијама које су превалентни и помало истрошени лајт-мотив његовог разумевања и аналитичког ситуирања.

Зарад тога, рад ће се претежно бавити идејама Ситуационистичке интернационале (СИ), то јест са концептима Гиа Дебора (Guy Debord) и, донекле, Раула Венегема (Raoul Vaneigem). СИ је основана 1957. године спајањем париске Летристичке интернационале (*L'Internationale lettriste*), под вођство Гиа Дебора, и Интернационалног Покрета за Имагинистички Баухаус (*Le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste*), вођеним од стране данског сликара Асгера Јорна (Asger Jorn). Расформирана је 1972. године. По Гиу Дебору, аутору *Друштва Спектакла* (2005 [1967]), програмског дела за функционисање и опстанак СИ, она је попут радиоактивности. Наиме, често је прећуткивна, једва се спомиње, а њени трагови су свуда и имају пролонгирано, дуго трајање и дејство (Debord: 45-46 цитирано у Bunyard 2018: 1).

Њена теорија се, са једне стране значајно ослањала на марксистичку и хегелијанску мисао, те наслеђе авангардне уметности дадаистичке и надреалистичке провенијенције (Plant 1992: 1). Са друге стране, у игри је либертаријанизам истраживања и откривања задовољства, општи, широки постављени отпор и аутономна борба. Њена револуционарност је, заправо, пуно дугovala овом нестандартном побуњеничком миксу. Поникла у уметничком окружењу, СИ је стекла статус политичког промишљања утемељеног на тоталној одбојности према капиталистичком друштву и следственој култури.

Данас ствари стоје поприлично другачије. СИ је постала, такорећи, неизбежни део различитих академских курикулима. Ги Дебор се третира као велики француски интелектуалац/мислилац, па је његова целокупна дела 2009 откупила француска Влада (Bunyard 2018: 2). Оно што је некад провоцирало и иритирало превалентну културну матрицу супсумирано је истом, оно што је било екстремна, ултимативна претња сада је постало „интериоризована“, „припитомљена“ аналитичка вредност, више или мање, „неспорни“ културни стандард.

Друштво спектакла- интелектуално позиционирање

Миленијум у који смо ушли ће, ван сваке сумње, значајно више него претходни бити обележен амалгамација омнипрезентне и омнипотентне технологије и свакидашњег живота (Kellner 2003: 2). Под интензивним утицајем

мултимедијске културе, спектакл ће бити један од главних семиотичких инструмената новог (хипер-потрошачког) света са релевантним и неизбежним консеквенцијама на начин мишљења и делања. Стварни свет ће метаморфозирати у редуковане представе/слике, које ће постати стварни ентитети и делотворна мотивација хипнотичког понашања (Debord 2005 [1967]: 11). Свет се, заправо, више не може схватити непосредно, већ преко различитих специјализованих медијација/медија и њима следствених визија. Спектакл је постао оруђе пацификације и деполитизације друштва, константни „опијумски рат“ (Debord 2005 [1967]: 22).

Таква констелација друштвене субјекте доводи у стање конфузије и удаљује их од најпресуднијег задатка стварног живота: реафирмације пуног спектра људских моћи лоцираних у сепаратисаним протоколима њихових креативних пракси. Деборов (СИ) пројект је оријентисан на превазилажење свих модалитета сепарације и алијенације, на начина да појединци директно генеришу властити живот, облике самоделања и колективну праксу. Друштво спектакла, контролишући рекламирање и комерцијализацију медијске културе, распростире своје производе користећи углавном механизме доколице и потрошње, то јест услуга и забаве. Тај структурални заокрет инволвира комодификацију неколонизованих сектора друштвеног живота и екстензију бирократског мониторинга на подручје жеља, слободног времена и свакодневног живота.

За Дебора, време постоји независно од људи, док је историја аутентична посебност освешћеног постојања човечанства у времену. Људи, дакле, располажу са капацитетима свесног дефинисања и обликовања живота и околности које их карактеришу. Историја се ствара. Она није ретроспективни инвентар/регистар дешавања, нити је дисциплина која се бави изучавањем тих дешавања, већ процес путем кога се агенти упознају, те (ре)формулишу себе и свет (Bunyard 2018: 4). Модерно друштво је тако постављено да сви сегменти живота, као и социјалне и политичке институције, функционишу у оквиру једног биополитичког поретка. Инертизовани људски субјекти субординирани су властитој креацији, друштвеном поретку који су сами створили, а који са њима безусловно господари. Консеквентно, капиталистичко друштво је ампутирано/„изузето“ од властите историје.

Разумевање спектакла код Дебора се може приказати преко трипартидне шеме (Bunyard 2018: 22-24). То подразумева његову симултану оперативност на више различитих нивоа. Први од њих се може означити као пука техничко-идеолошка појавност/спољашност. Из овог угла, спектакл је идеолошки и медијски управљан/вођен сектор друштва у коме пажња и свест конвергирају (телевизија, рекламе, државни мета-наратив итд.). Гледаоци су овде „лежерно“ и „плитко“ окренути ка разматрању прохтева, реклама, моде и осталих „тричарија“ које славе друштвени поредак. Ово је и академски и колоквијално најпопуларније/најфреквентније разумевање Деборовог дискурса.

Други план је у позадини претходне перцепције и реферира се на општу реланост спектакла *per se*, схваћене попут момента у начину производње. Овде

спектатори, због тога што је њихов друштвени ангажман руковођен и обликован првим нивоом, „дубински“ и „вертикално“ контемплирају властите животе. Субалтернација живљене стварности капиталистичким командама, који се одвија на другом нивоу, уводи и трећи истовремени фактор у игру. Наиме, спектакл је и однос према историјском времену, према историјској реалности, који резултује алијенацијом субјекта од живљених активности. Историјски момент губи историјску агенцију, модерни капитализам генерише контрадикторност која доводи до тога да историјско друштво, као што је горе констатовано, сасвим одбија/одбацује историју.

Пет носећих димензија спектакла, по Тому Банјарду (Tom Bunyard), могу бити инферирани из Деборове интерпретације односа историје и спектакла (Bunyard 2018: 49). Ради се о: (1) имплицитној политичкој антропологији заснованој на размишљањима о времену и историји; (2) историјском наративу који подржава политичке тезе/теореме; (3) ширим етичким тематима имплицираним идејом спектакла; (4) естетским квалитетима Деборовог политичког мишљења; и (5) идентификацији дијалектике са стратегијским праксисом.

Време и временитост су круцијално место Деборове мисли (Bunyard 2018: 49-53). Концепт спектакла се бави негацијом самоодрђујуће, аутономне временитости субјекта, то јест заменом властитог, непосредно живљеног времена са отуђеном репрезентацијом истог. Друштво спектакла је погођено торпидном/паралисаном историјом и отклоном према историји фундираној у историјском времену. Револуционарна стратегија се базира на преузимању команди историјског времена, на његовом слободном и саосвећеном дефинисању. Историјско време је и контекст и циљ пролетерске револуције. Таква поставка сугерише субјект који је варијабилно, процесуално биће, ентитет који се моделује преко моселовања света. Због тога што је субјект хегелијански негативан и генерисан временом, јединство субјекта и објекта не може имати форму неког фиксираног, имобилног или есенцијализованог стања. То јединство не означава крај историје, већ пре-историје.

Став према историји код Дебора се може разматрати преко увида у (Bunyard 2018: 53-64): (1) наратив историјског развоја; (2) идеју да је модерно друштво спектакла настало из ранијих друштвених формација; (3) меру до које је претходно имплицира одређену телеологију; и (4) експлицитну испреплетаност Деборовог резоновања са „младо-хегелијанским“ марксизмом.

Дебор, пре појаве буржоазије разликује, два типа времена „циклично време“ раних аграрних друштава, повезано са сменом/ритмом годишњих доба, те линеарно, иререверзибилно време, обухвата Египат, Кину, грчке полисе, Средњи век и Ренесансу, до појаве радничке класе, буржоазије и капиталистичког друштва (2005 [1967]: 74). Капитализам је донео третирање времена као мере, то јест као начина доминације. Оно је продрло у живот и подразумева контролу, регулацију и доминацију. Историја је постала екстремно блиска и присутна у свакодневници, али та близина није пропорционално донела и директно повећање управљања и усмеравања исте. Експанзија људске агенције, је, апсурдно, довела до алијенације те агенције. За пролетеријат, живљење историјског

времена које ствара представља незаобилазиви супстрат револуционарних стратегија, операција и тактика (Debord 2005 [1967]: 71).

Постојеће друштва спектакла инкорпорира проблематику која је инхерентна свим ранијим социјалним формацијама и конфротацијама. Међутим, бунтовничка стања прошлости су углавном била неосвешћена. Данас револуционарне активности откривају своју агенду преко универзалног и непосредног остварења тоталитета историјског живота. Притом, спектакл, који се јавља у првим декадама 20. века, не може бити редуccionистички идентификован са капитализмом. Чак и да капитализам, који је тренутно много већи/шири од културе, буде превазиђен, појавиће се неки нови модалитети спекакла. Историју покрећу интереси и борба људских агената.

Људи теже преласку из царства нужности у царство слободе, што подразумева досезање услова потпуне експресије и остварења историјске и самодређујуће природе деборовски схваћеног људског субјекта. Додајмо, спектакл фузионише различите идеологије у нехармоничну хомогеност друштва спектакла. Као што Лудвига Фојербаха (Ludwig Feuerbach) сматра да религија представља пројекцију људских способности на измаштани рај, тако и Дебор Хегелову филозофији држи за пројекцију људских квалитета на исто тако имагинарни и „божански“ апсолут (Bunyard 2018: 63). Марксистичко ишчитавање Хегела подразумева „приземљење“ тих квалитета на колективну агенцију људских субјеката, то јест докидање отуђења те агенције преко спектакла.

Већ смо апострофирали да крај капиталистичког друштва не значи да ће социјалне јединке по аутоматизму бити „извучене“ из одељености/дистанцираности према колективно постављеној формативној моћи. Гаранције не постоје, јер кад год реперезантација постане независна, отвара се простор за регенерацију/репродукцију спектакла (Debord 2005 [1967]: 11). Спектакл не може бити карактеристика револуционарног покрета који би требало да оконча друштво спектакла, процес ослобађања је преоцес перманентног самоодређивања и самоконституисања.

За Дебора, традиционална уметност и култура су спектакуларизоване (Debord 2005 [1967]: 103; Bunyard 2018: 67-72). Оне су сепаратисане, инертне и фетишизоване. Услед тога, Дебор и СИ теже ка креирању новог разумевања лепоте, лепоте живљеног времена. Преко дизајнирања ситуације, тендециозно „хипостазираног“ живљеног искуства и деловања, кретаивност страст и машта, раније ситуирани као уметничка реперезантација, могу бити трансформисани, витализовани или остварени у самом животу/живљењу. Нова лепота може бити само лепота ситуације. Рективиран је стари надреалистички идеал конфлуенције уметности и живота, под диригентском палицом колективног историјског праксиса.

Деборов став према стратегији се не може интерпретирати као апстрактација његовог хегелијанизма, зато што је била модалитет екстрахован из марксистичке инверзије и реализације преко историјског праксиса (Bunyard 2018: 72-76). Наиме, он Марксово прилагођавање Хегела не види као тривијану супституцију, као замену Хегелових категорија са развијањем друштвених односа.

Уместо тога, Марксова критичка интерпретација Хегела се доживљава као промена перспективе. Док Хегел дефинише садашњост као исход прошлости, Маркс је третира као постамент отворене будућности. Крај историје тако постаје крај пре-историје. Ако је људски субјект иманентно негативно биће, оно које се налази у сталној колизији са садашњости, ако је и коначно биће, ограничено са контекстуалним знањем, онда такав субјект делује, преговара и осмишљава властите околности преко непотпуног знања. Само живљење онда задобија стратешку природу. Перманентно присуство случаја, по Дебору, трансформише живот у смеру игре, игре која, попут стратегије, тражи да се зна како би се требало понашати у за то право време.

Дебор разликује три врсте спектакла: (1) дифузни спектакл; (2) бирократски/концентровани спектакл; и (3) интегрисани спектакл (2005 [1967]: 34; Bunyard 2018: 25-26). Дифузни спектакл обухвата плетору представа субјективног задовољства презентованих путем робом засићеног друштва. Услед чињенице да је сваки вид друштвеног делања колонизиран императивима робне производње и потрошње, живљење је моделовано саобразно захтевима капитала. Живот као целина је регулисан и диктиран потребама владајућег економског система, свака његова инстанца је постаје елемент унификоване целине.

Бирократски или концентровани спектакл регулише начин живота који се базира на субалтерацији аутономном друштвеном систему. Добробит таквог система се повезује са владајућим телом или појединцем- партијом или диктатором. Друштвено делање је доста уско дефинисано и усклађено са полицијским агендама доброг живота. Та агенда не подразумева дисеминацију/екстензију преко мноштва комодификованих објеката-представа, већ се промовише преко пропаганде и показивања моћи. Све што се налази ван те агенде се не може толерисати, све релевантне одлуке су бирократски донете и покривене.

Интегрисани спектакл је, опет, обележен са пет начелних атрибута који се међусобно комбинују: (1) непрестаном технолошким обнављањем и перфектуирањем; (2) интегрисањем државе и економије; (3) поопштеном криптичношћу; (4) апструзном и неприхватљивим лажима; и (5) „вечним“ пролонгирањем садашњости (Debord 1990: 11-12; Bunyard 2018: 374-376). Прва карактеристика интензификује надмоћ спектакла преко усавршавања кибернетских облика контроле и увећања специјализације. Друга, опет, потпомаже начин живота дефинисан робном производњом и потрошњом. Трећи сигнум интегрисаног спектакла у смислу успостављања нове врсте друштвеног поретка се тиче сталне пролиферације непотврђеним причама, непроверљивим статистикама, мало вероватним објашњењима и неодрживим образложењима.

Четврто обележје је, такође, упућено на способност спектакла да управља знањем. Контрола и мониторингу постали дифузни. Друштво се преобразило у тајанствени мозаик састављен од свеprisутних конкурентских политичких, финансијских, економских и криминалних интереса, где је тешко знати ко кога и у чије име надгледа. Коначно, пета карактеристика је обез-

вређивање/деградирање инструмената за реаговање на чињенице представљене интегрисаним спектаклом. То је појачано чињеницима да је његово приказивање како прошлости тако и будућности зависно од потреба његове садашњости. Уколико спектакл неку тему изузме из сфере свога интересовања, она као да никад није ни постојала (Debord 1990: 20).

Друштво спектакла- опште интелектуално (ре)позиционирање

Започнимо са једним куриозитетом. Наиме, заједнички биографски, али и интелектуални, именитиљ Жана-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard)¹ и Жана Бодријара (Jean Baudrillard) је чињеница да су једно време припадали културно-теоријско-политичко-естетско-филозофском пољу (*Socialisme ou Barbarie* и *mouvement du 22 mars*) блиском ситуационизму (Plant 1992: 5). То се препознаје и по јачим или слабијим ситуационистичким акцентима, алузијма и асоцијацијама у њиховим каснијим, условно речено, постмодернистичким дискурсима (Стојановић 2013, 2016).

Ги Дебора је свој *magnit opus*, *Друштво спектакла*, написао као дијалектички „густ“, компактан, конзистентан и компримован текст (Turner 1996: 35). Намера је била да концизност/бrevилоквентност покрије широк обим дисонантних феномена „под капом“ једног „мета-концепта“, способног да „захвати“ широки спектар квалитета, те потенцијалних противречности и негација, специфичног историјског тренутка у коме је дело настало. Дебор није чинио уступке својој публици. Та контроверзна и компликована књига је често изазивало опречне реакције.

Тако, Жан-Пјер Воаје (Jean-Pierre Voyer) тврди да не постоји друштво спектакла већ спектакл друштва (Voyer 1998). Деборове перифразе/циркумлокуције² нису успеле да прибаве смисао и значење појму „спектакл“. По њему, наше друштво је спектакуларизовано зато што је сваки хиперсервилни/хипер-ропски појединац у њему изолован, сепратисан или атомизован на начин да је одвојен од других појединаца и од друштва као целине. Тако устројени сервилни појединци не владају, не комуницирају и, што је најважније, не чине/не делују. Притом, модерно друштво се превасходно тиче комуникације. Деловати значи комуницирати. Субалтернизовани појединци су пасивизовани, инертизовани и имобилисани.

Опресивност модерног друштва генерише спектакл као свој споредни/супсидијарни ефекат. Ерго, Воаје модерна друштво, пре свега, дефинише као друштво изолације/кохибентности у коме су политичке слободе минима-

¹ Напоменимо, информације ради, да се прошле године навршило 40 година од објављивања изузетно утицајног, епохалног дела Жана-Франсоа Лиотара *Постмодерно стање: извештај о знању* [1979] 1984).

² Вишечлани израз који стоји уместо једне речи или израза (перифраза) или спој речи или реченица који замењује синтагму или кратку реченицу (циркумлокуција). Оно што је перифраза за реч, то је циркумлокуција за реченицу. Перифразом се обично улепшава дискурс, док се циркумлокуцијом поправља или прикрива мисао, то јест амортизује „ниска“ реторика.

лизоване и сведене на пуко гласање. Једина илузија/опсена капиталистичког друштва је привидна слобода његових реактивних чланова, бескрајно лутање усамљеног мноштва. Једина солидарност коју реализује капиталистичко друштво је потпуно јединство субјеката у свој њиховој одвојености.

Било како било, због чињенице да је перцепција СИ била обично повезана са културним и уметничким амбијентом, њено ишчитавање се доминантно видело као инстанца области историје уметности и визуелне културе, то јест, културних студија и студија медија. Међутим, Ги Дебор би се могао сврстати у табор „неукалупљених“, класичним теоретским шаблонима инсубординираних, „младохегелијанских“ модерниста (Bunyard 2018: 22). На њега су, дакле, најавише утицали Маркс и Хегел, и линија мислилаца попут Аугуста Ђешковског (August Cieszkowski), Лудвига Фојербаха (Ludwig Feuerbach) и Макса Штирнера (Max Stirner). Он дефинитивно није део ни постмодернистичког ни постструктуралистичког интелектуалног табора, али је, опет, ван своје намере, не мало утицао на исте.

За Мишел Фукоа (Michel Foucault), спектакла није нешто што је релевантно за разматрање модерног друштва. Он сматра да друштво није спектакл, већ да почива на надзору, оно није ни амфитеатар, нити позорница/сцена већ паноптичка машина (Foucault 1991: 217). Ипак, Џонатан Крери (Jonathan Crary) сматра да постоје одређена преклапања између фукоовског друштва дисциплине и деборовског друштва спектакла (Crary 2001: 73-74). Наиме, код Деборовог схватања друштва спектакла важно је знати да акценат није стављен на последице деловања масовних медија и визуелних имагинаријума, већ на развој технологије сепарације.³ На тој линији, спектакл манифестује многоструке стратегије изолације, издвајања, одвајања или социјалног „херметичког вакуумирања“, то јест производње послушног субјекта, редукције тела као политичке снаге. Следећи заједнички иментел је идеја да се путем дифузних механизма моћи инсталирају агенде нормализације и конформизације у целокупно друштво, чинећи да буду субјективно, појединачно интернализоване.

Ако се Фукоовска критика преовлађујућих скопијских режима, режима посматрања/надгледања, усредсређује на објекте посматрања, онда Ги Дебор потенцира опасност од тога да се буде његовим субјектом. Завођење спектаклом модерног живота је политички далеко погубније од свеприсутне и непрекидне будности, опрезности или предострожности фукоовски постављеног „Великог брата“. Он заправо не одустаје од могућности настајања/појављивања новог субјета који би прешао у мод патиципације. Управо због тога, у односу на Фукоа, њихова реакција је пуно агилнија, оријентисана на то да се скопијски режим окрене против себе самог (Jay 1994: 416).

Спектакл није нешто што се пре свега тиче „опсервације слика“/„визуелног садржаја“, већ конструкције услова који индивидуализују, инертизују и

³ У том смислу је индикативно дихотомија Фердинанда Тонија (Ferdinand Tonnies) која обухвата заједницу (*Gemeinschaft*) и асоцијативно утемељено друштво (*Gesellschaft*). Преко одређења асоцијативних релација као неадекватних и аномаличних, Тони (1955) сугерише да флуидној, асоцијативно заснованој организацији друштва недостају интегративни социјални капацитети неопходни за индивидуалну и друштвену репродукцију, што сусрећемо на нивоу заједнице.

раздвајају субјекте. За Хала Фостера (Hal Foster), Дебор види у спектаклу 60-тих година прошлог века технолошке трансформације које је Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) антиципирао 30-тих година прошлог века (1996: 218). Једна од главних карактеристика спектакла је дистракција. Дијалектика дистанце и контигвитета прераста у супротност стварној раздвојености замишљеној од стране имагинарних јединица. Спољна удаљеност је анулирана, будући да су периферни гледаоци директно повезани са средишњим сетом представа. Спољна удаљеност се репродукује као унутрашњу удаљеност, повезаност са средишњим сетом представа серијски раздваја спектаторијум. Мада је нуклеус представа исти, свако од конзумента је аутентичан, појединачан у својим фантазмагоријама спектакла. Овај тип раздвајања је потка свих социјалних раздвајања (класних, расних или полних). Дијалектика између дистанце и контигвитета, конектованости и дисконектованости се у оквиру спектакла манифестује и симулатним присуством виртуелне/сајберспејс психотехнолошке близине неким дешавањима и геополитичке/физичке удаљености од истих (нпр. компјутерска технологија).

Слично Анрију Лефевру (Henri Lefebvre), за Дебора, свакидашњи живот, масовна потрошња и урбани/градски амбијент представљају круцијалну зону/место револуционарног отпора, то јест борбе (Jay 1994: 419). Као релативно важан моменат би требало издвојити и неке Лефеврове акценте и термине који су значајни за разумевање Деборових поставки (Bunyard 2018: 128-141). У том смислу, за Дебора ће као и за Лефевра, процес алијенације бити заустављен онда када дође до јединства субјекта и објекта. Само што је за Лефевра то јединство тешко остварљив и променљив циљ, а за Дебора темељ историјског праксиса и начин испољавања отворене, самоодређујуће будућности. Обојица одбацују дихотомију „економска база“ - „културална надградња“, те гаје посебно интересовање за свакидашњи живот.

По Лефевру, у свакидашњем животу постоје моменти који својом снагом мењају до тада важеће (тривијализоване/ритуализоване) рутине. Они се могу категорисати као: рад, борба, љубав, разумевање, мишљење, игра, одмор, поезија итд. Од посебног значаја је то што се до њих стиже откривањем/демаскирањем или конструисањем/конституисањем. Ти „моменти“ су за Дебора „ситуације“, али за разлику од Лефевра који их смешта у скуп историјских дешавања/догађања, он се бави њиховим креирањем/дизајнирањем, стварањем нових момената.

Подручје свакодневног је испуњено стратегијама и тактикама, јер је упућено на одлуке, пројекте, планове или агенде које се тичу будућних активности. Њега карактеришу и структуралне и конјунктуралне карактеристике. Структурално се односи на факторе стабилности и континуитета, на репетитивне форме у одређеном дужем временском периоду. Конјунктурално се, опет, односи на везе и односе између различитих компоненти структуре. Типови момената кореспондирају са структуром, док контингентни контекст кореспондира са конјунктуралним аспектима као главним покретачима промена.

Отуђење свој климакс доживљава у стерилно програмираним урбаним срединама бирократског друштва контролисане потрошње (Lefebvre 1971: 68-

110). Поврх свега, онда када фетишизам модерног спектакла бива нарушен/подривен, када еродира, поновно прокламовање права на град, урбаног партиципативног фестивала,⁴ постаје одржива могућност/шанса. Све док је роба појавни облик друштвених процеса, чија је друштвена позадина лоцирана у људској производњи заборављена, она се поштује попут кумира, попут неког прикривеног божанства. Због јаке и непосредне везе сваке критике фетишизма и критике идолатрије, интерпретација визуелног искуства постаје најважнија револуционарна битка. Дебор није тертирао визуелнаст *per se* као нешто лоше, већ начин на који је она функционисала у оквиру западног друштва.

Констатујмо сад поклапање промишљања Дебора и онога што је заступао Жан Бодријар (Jean Baudrillard) у својим раној фази. Наиме, и један и други сматрају да потрошња представља нуклеус опстајања у модерним капиталистичким друштвима (Plant 2000: 35). Промет робе постаје сам себи циљ, без обзира на субјекте који је купују, продају и производе, а сама роба претпоставља пластичност, мултипрактичност и површност. Моралност потрошње, испуњена слободним временом, забавом и рекламама, је заменила радну етику производње. Друштво је полиморфно, налазу се у стању перманентних и рапидних трансформација, али се, заправо, ништа не мења. Технолошки напредак је омогућио плетору револуција, али само и једино уколико не нарушавају границе горе скицираног друштва (Baudrillard 2002: 156).

Значење ствари, још једно заједничко становиште код обојице мислилаца, је насазнатљиво ван контекста целине, спектакла у оквиру којег се региструју/појављују. Напуштајући зону класичне, марксистичке критике политичке економије, рани Бодријар је заштрава увођењем логике знаковне вредности, симболичке размене. Разменску/прометну и употребну вредност, то јест гравитирање прве ка другој, третира као „пропулзоре“ фетишизма. Модерно друштво не само да доводи до хипертрофије робних релација, оно заправо различите врсте робне потрошње поставља као знакове социјалног статуса и личног идентитета.

Удаљавајући се постепено од Деборове интерпретације, Бодријар на крају довршава процес спектакуларизације преко апсолутне апстаркције робе која на крају означава искључиво саму себе (Plant 2000: 36). Укида се дисјункција између реалности и у знак „претопљене“, рекламиране, ствари, јер све што се конзумира је, заправо, знак објекта. Чин потрошње је лишен искуства сиромаштва, неуспеха или дезилузивности. Док код Дебора роба кружи/циркулише готово једино зарад апстрактне куповине и продаје, код Бодријара се укида било каква друга могућност до метаморфозе у рафинирани знак који више нема никакве претензије да указује на било шта реално. Код Дебора, „спекулативна телепортација“ у сферу хиперреалног никада није реализована. Борба за разрешење антиномије између стварности и њеног преокретања спектакуларизацијом остаје детерминишући атрибут Деборове/ситуационистичке теорије.

⁴ Позориште се прем фестивалу, односи као непрозирност према транспарентности. За разлику од позоришта где постоји недвосмислена раздвојеност између гледатеља и глумца, фестивал је био пример потпуне партиципације/ангажовања (Jay 1994: 92).

Реалност која је у фокусу репрезентације спектаклом није материјална, идеологијом замаскирани/камуфлирани физички свет, већ отуђени потенцијал за самодређену агенцију (Bunyard 2018: 373-374). Притом, за Дебора, Истина која је опозитна Лажи спектакла није натурализована инваријабилна суштина, него динамични, мутабилни процес историјске праксе. Шаблони и парадигме друштва спектакла су оквир наметнут животу, људској историјској агецији, преко којих је каналисана и кооптирана, и који постају отуђена репрезентација капацитета за самоодређење. Зато што је живљење усклађено са тим мустрадама спектакла, оно ствара друштвену територију аналогну генотипској картографији спектакла.

Екстензивни, дифузни спектакл је тако постављен да захвата шире поље друштвеног живота од онога дела који је обухваћен идејом концентрованог спектакла, усмереног на диктаторско-командни режим идеолошко-пропагандних дисторзија и „голе силе“, типа полиције, зарад усмеравања ка жељеним, пројектованим шаблонима социјалног реаговања и опстојања. До појаве идеје интегрисаног спектакла (Debord 1990: 8) није било спорно да постоје димензије живота које су ван спектакуларизованих друштвених веза. Међутим, такво позиционирање не одговара Бодријаровој идеји непостојања, „протеривања“ стварности. По Дебору, стварност може бити деправирана и отуђена, али никако анихилирана, Друштво спектакла се налази унутар Историје, па тако да пад у хиперреалност није могућ. Докле год човек буде постојао у Времену, дотле ће постојати и Стварност и Истина, макар као латентни потенцијал.

Закључак

Генеричка ситуационистичка идеја-водиља је да се високомодерно/пост-модерно капиталистичко друштво нужно јавља као друштво спектакла. Ситуационисти, дакле, полазе од имагинаријума друштва које верује да може прибавити и декларисати баш Све, то јест испунити Све конвенционалне жеље и екстравагантне пожуде, као и ослободити Сваког терета и „муке“ и остварити Сваки сан и маштарију, али... Али, једино и искључиво, у случају да је то Све посредовано формом Робе. Дифузија спектакла као форме Робе и саме Робе, се примарно реализује преко културних кодификација или инскрипција. Тако стање ствари је, мање или више одговарало капитализму 50-тих и 60-тих година прошлог века.

Изложеност бруталној вулгарности техникализованог *copywrite-a*, баналним „фасаданим“ гестовима и алгоритмима рекламних икона пуног самоиспуњења и самоекспресије, задовољства и аутономије или екстазе и еуфорије, учинила је да нам живот постане посматрање себе у нечемо што се може прогласити спектаклом са „пуном, делимичном или никакавом одговорношћу“ за „исти, за себе у истом и за немогућност себе без истог“. Ми и „наш живот“ као да немамо, нити би требало да имамо, никакве заједничке везе. Као да смо, понајпре са свим својим про-онтолошким потрошачко-робним „багажима“, „хистеријама“, менталитетима и инхеренцијама, неповратно кафкијански изд-

војени/ампутирани из спектакла онога што живимо. Нити је То оно што ми јесмо, нити смо у могућности да То (ре)компонујемо на било који начин.

Отуђење од производа рада, времена и себе самих, од знања и културе, од властитих искуствених, емоционалних и стваралачких агенди, је постало наше „опште место“. Између нас и неке претпостављене неспектакуларне/аутентификоване друштвене стварности стоји, дакле, спектакл, не само као посредник већ и као инструмент путем кога се (ре)конфигуришу алијенативни односи/кодови. Наш свакидашњи живот/пракса и резонување је посредовано и обликовано спектаклом. Хтели ми то или не, ми смо, заправо, и холистички/интегрални спектакл и његов драматуршки/структурални део, плус, и реактивно-потрошачки гледатељски, спектаторски предуслов.

Као прво, јасно је да се овде спектакл употребљава у двоструком смислу. Са једне стране, он је про-онтички формат/хоризонт. Ми постојимо као гледатељи спектакла чији смо главни или споредни лик, као представа/е иза које се крије робни шифрарник- „бар-код властитог живота“. Било како било, за постмодерну варијанту спектакла, (ре)конфигурисање, „штеловавање“ или, чак, уништавања тога шифрарника није опција. Ствар је у селекцији шифре.

Ситуационисти, дакле, перципирају капиталистичко друштво и као организациону форму спектакла, и као носећи принцип организовања, оно је и креатор и продукт, једна петрификована и дистанцирана историјска тачка у којој је могуће пасивно контактирати са спектакуларизованом пројекцијом живота, али није могуће активно партиципирати у дизајнирању истог, где је могуће једино „доживети“, а не „проживети“ властити живот. У оптицају је, дакле, једна стратегија свакодневног живота: капиталистички начин производње и класно друштво, обележени омнипрезентним и омнипотентним отуђењем, које продире, подједнако снажно, у све „поре“ или зоне друштвеног живота, знања и културе.

То доводи до тога да су људи „отцепљени“ или „измештени“, не само у односу на робу коју производе и конзумирају, већ да су „одвојени“ или „извучени“ и из властитог Времена, то јест искустава, осећања, жеља и стваралаштва. По ситуационистима, постали смо посматрачи властитог животног спектакла, ми више нисмо једнаки нама самима већ спектаклу чији смо део. Мање или више, и у најприватнијим и најинтимнијим стварима смо „спектакуларизовани“ и „спектакуларизирајући“: и сам спектакл и његов посматрач. Међутим за разлику од ситуациониста, држим да посматрач није статична фигура ван спектакла, већ динамична позиција самог спектакла. Другим речима, када говоримо о отпору спектаклу, онда заправо мање говоримо о комодификацији друштва, а више о некој генуитетној политици анти-спектакла, о задобијању Историје, о њеном ослобађању преко деспектакуларизације спектакла.

Литература:

1. Baudrillard, Jean (2002) *The System of Objects*. London: Verso.
2. Bunyard, Tom (2018) *Debord, time and spectacle: Hegelian Marxism and Situationist Theory*. Leiden: Brill.
3. Bunyard, Tom (2018) *A Genealogy and Critique of Guy Debord's Theory of Spectacle*. Leiden: Brill.
4. Crary, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
5. Debord, Guy (2005) [1967] *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press.
6. Debord, Guy (1990) *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso.
7. Foster, Hal (1996) *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press
8. Foucault, Michel (1991) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
9. Jay, Martin (1994) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French thought*. Berkeley: University of California Press.
10. Kellner, Douglas (2003) *Media Spectacle*. London: Routledge.
11. Lefebvre, Henri (1971) *Everyday Life in the Modern World*. New York: Harper & Row.
12. Lyotard, Jean-Francois (1984) [1979] *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota.
13. McDonough, Tom (2011) „Unrepresentable Enemies: On the Legacy of Guy Debord and the Situationist International“, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 28: 42–55.
14. Plant, Sadie (2000) *The Situationist International in a Postmodern Age*. London: Routledge.
15. Ross, Kristin (2002), „Lefebvre on the Situationists: An Interview“, u McDonough, Tom (ed.) *Guy Debord and the Situationist International-Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press, str. 267-285.
16. Stojanović, Đorđe (2013) „Traktat o postmodernizmu, društvu i politici: Quaecumque ab X dicta essent, commentitia esse.“ *Srpska politička misao*, 41(3): 11-56.
17. Stojanović, Đorđe (2016) „Postmodernizam u društvenim naukama: stanje paradigme“, u „Postmodernizacija srpske nauke: politika postmoderne/politika posle postmoderne“, ur. Đorđe Stojanović i Miško Šuvaković, posebno izdanje, *Srpska politička misao*: 5–35. doi: 10.22182/spm.specijal2016.1.
18. Tonnies, Ferdinand (1955) *Community and Associatio.*, London: Routledge and Kegan Paul.
19. Turner, Steve (1996) „Guy Debord and the Metaphysics of Marxism: An Obituary of Guy
20. Debord“, *Common Sense*, 20: 34–46.
21. Vaneigem, Raoul (2001) *The Revolution if Everyday Life*. London: Rebel Press.
22. Voyer, Jean-Pierre (1998) „There is no Society of the Spectacle“, u *Limites de conversation*, Strasbourg: Éditions Anonymes, str. 167-185. dostupno na: <http://http://jean-pierre-voyer.org/arideau.htm>

DESPECTACULARIZATION OF SOCIETY OF THE SPECTACLE: THE RECLAIMING POLITICS FOR LOST HISTORY

Summary: We can say that the spectacle is more than present in our everyday life. It is not just a media, cultural or aesthetic phenomenon, but a principle/ form/ model of systematizing or organizing economy, politics and society, dispersed through mass cultural production into different spaces and into completely new places. This paper will offer theoretical disputation as a basis for its broader and deeper academic perception. This consideration, therefore, will be more concerned with Time and History, that is, alienation, than with the media and cultural dimensions that are the prevalent leitmotif of its understanding and analytical positioning.

Key words: society of the spectacle, Guy Debord, situationalists, commodification, alienation, history