

Teorija društva spektakla u djelu Guya Deborda

Hamerlitz, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:610739>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-05**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

TEORIJA DRUŠTVA SPEKTAKLA U DJELU GUYA DEBORDA

Anja Hamerlitz

Zagreb, rujan 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE
DIPLOMSKI STUDIJ TEORIJA KULTURE I MODE

DIPLOMSKI RAD

TEORIJA DRUŠTVA SPEKTAKLA U DJELU GUYA DEBORDA

MENTOR: prof. dr. sc. Žarko Paić

STUDENTICA: Anja Hamerlitz

11238/TKM

Zagreb, rujan 2021.

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad nastao je temeljem dugotrajnog interesa za akademskim djelovanjem Guya Deborda i Situacionističke internacionale generalno te razmatranjem problema djelovanja medija te utjecaja spektakla na medije te posljedično na svakodnevicu. Ovaj diplomski rad podijeljen je u 6 poglavlja. U uvodnom dijelu diplomskog rada diskutirat ću o problematici modernog društva i medijskog djelovanja u istom te utjecaju Situacionističke internacionale na čelu s Debordom na razvoj današnjeg društva i percepcije realiteta. Nadalje, u teorijskom dijelu diplomskog rada, baviti ću se definiranjem temeljnih termina koji su potrebni za ispravno shvaćanje Debordovih misli i njegovih načela. Termini slike, ideologije i kapitala temelj su filozofskog i akademskog djelovanja Guya Deborda te ispravno shvaćanje ovih termina uvelike ovisi o razumijevanju teme o kojoj ću pisati. Na samom kraju teoretskog dijela diplomskog rada osvrnut ću se i na povijesni nastanak navedenih termina te njihovu relaciju i korelaciju u Debordovoj filozofiji.

U narednom dijelu diplomskog rada fokusirat ću se na „Društvo spektakla” kao temelj proučavanja Debordove filozofije i shvaćanja postmodernog društva. Najprije ću se posvetiti teorijskim i filozofskim pravcima koji su utjecali na razvoj teorije kulture spektakla dok ću u drugom potpoglavlju pažnju preusmjeriti na djelovanje medija te njihovu ulogu u društvu. Pred sam kraj ovog dijela diplomskog rada osvrnut ću se i na aktualnost Debordove knjige „Društvo spektakla” s obzirom na novonastale aktualnosti u svijetu, a na samom kraju diplomskog rada, u poglavlju zaključak, sumirat ću sve navedene analize i argumente te konstruirati vlastito viđenje Debordovih misli te posljedično i njegove filozofije te poimanja društva.

KLJUČNE RIJEČI: Guy Debord, Društvo spektakla, slika, kapital, ideologija

SUMMARY:

This thesis is based on a long-standing interest in the academic work of Guy Debord and the situation movement in general, and by considering the problems of the media and the impact of the spectacle on the media and, consequently, on everyday life. This thesis is divided into 6 chapters. In the introductory part of the thesis I will discuss the problems of modern society and media activities in the same and the impact of the situationist international led by Debord on the development of today's society and the perception of reality. Furthermore, in the theoretical part of the thesis, I will deal with defining the basic terms needed to properly understand Debord's thought and its principles. The terms image, ideology, and capital are the foundation of Guy Debord's philosophical and academic work, and a proper understanding of these terms depends largely on understanding the topic I will be writing about. At the very end of the theoretical part of the thesis, I will look at the historical origin of these terms and their relation and correlation in Debord's philosophy.

In the next part of my dissertation, I will focus on the "Society of Spectacle" as the foundation for the study of Debord's philosophy and understanding of postmodern society. I will first focus on the theoretical and philosophical directions that influenced the development of the theory of spectacle culture, while in the second subchapter I will focus on the work of the media and their role in society. At the very end of this part of my dissertation, I will also refer to the topicality of Debord's book "The Society of the Spectacle" with regard to the newly created topicalities in the world. At the very end of the thesis, in the chapter conclusion, I will summarize all the above analyzes and arguments and construct my own view of Debord's thoughts and, consequently, his philosophy and understanding of society.

Keywords: Guy Debord, Society of Spectacle, image, capital, ideology

1. SADRŽAJ:

1. Sažetak	2
2. Uvod	5
3. Teorijski dio (definiranje osnovnih pojmova i termina)	8
3.1. Slika	9
3.2. Kapital	10
3.3. Ideologija	11
3.4. Spektakl	13
3.5 Povijesni nastanak termina	14
4. Teorijski okvir Guya Deborda	17
4.1 Teorijske utjecaji	17
4.2. Mediji i društvo	19
4.3. Društvo spektakla	23
4.4. Društvo spektakla u današnjim okvirima	29
5. Zaključak	38
6. Popis literature	41

2. UVOD

Na koji način sagledavamo današnje moderno društvo može nam otkriti dobar dio nećijih promišljanja o svijetu koji ga okružuje. Tako smo u posljednjih dvjestotinjak godina prošli kroz period koji je uvelike izmijenio način svakodnevnog života, percepcije novih informacija kao i tehnologija koje su postale sastavni dio gotovo svakog pojedinca. Upravo ovaj period bio je krucijalan u shvaćanju smjera kretanja gotovo čitave civilizacije. Mnoštvo je autora, bilo da se radi o filozofima ili sociolozima, pokušalo dati vlastiti pregled navedenog razdoblja, ali jedan autor posebno se istaknuo svojim djelovanjem u 20. stoljeću. Radi se o francuskom marksističkom teoretičaru i filozofu te utemeljitelju Situacionističke internacionale Guy Debordu. Za razumijevanje Debordovih razmišljanja vezanih za društvene pojave i procese u drugoj polovici 20. stoljeća od ključne je važnosti razumjeti kontekst vremena kao i tada aktualnih političkih sustava. Rođen 1931. godine u Parizu već od ranih 50-ih godina prošlog stoljeća započinje svoje djelovanje te predvodi radikalne kritike upućene modernom načinu života. Uz svoju aktivnu društveno-političku ulogu u francuskom društvu treba izdvojiti i njegov umjetnički rad posvećen filmu. Debordovi filmovi često se smatraju jednim od najranijih pokušaja radikalne upotrebe medija. Već 1952. godine organizirano i strukturno kritiziraju kino kao medij kojim vladajuća klasa pokušava indoktrinirati i nametnuti stavove, a sve u cilju održavanja kapitalističkog sustava. Ono što je puno više obilježilo Debordovo djelovanje je stvaranje Situacionističke internacionale o kojoj ću detaljnije i iscrpnije pisati u kasnijim dijelovima diplomskog rada. Njegovo najpoznatije i najutjecajnije djelo zasigurno ostaje „La société du spectacle” iliti „Društvo spektakla” iz 1967., a navedeno je djelo imalo izrazito važnu ulogu i u društvenim zbivanjima u Francuskoj 1968. godine. „Društvo spektakla” polemična je i izrazito precizna kritika naše svakodnevne kulture u kojoj mediji uz pomoć slika dodatno potpiruju kapitalističko i potrošačko društvo. Knjiga ispituje „spektakl”, Debordov izraz za svakodnevnu manifestaciju kapitalističkih nametanja ideja o životu i društvenim normama tog vremena. Ova knjiga propituje neke od temeljnih dogmi kapitalističke ideologije, ali i njezinog utjecaja na umjetnost i kulturu kroz oglašavanje, televizijski i radijski program, film, ali i slavne osobe. Upravo je ovo djelo *Društvo spektakla* temelj i glavna tema istraživanja mog diplomskog rada, a u samom središtu fokusa ovog diplomskog rada jest pojam spektakla i način njegove percepcije kod Deborda. Ono što se danas u rekonstrukciji pojma spektakla čini iznimno važnim jest sljedeće na prvi pogled kao da je riječ o društvu u kojem vladaju mediji i u kojem je komunikacija postala toliko samorazumljivom da je komunikacija više od

neposrednog odnosa između ljudi u modernom načinu društvenih odnosa. Moramo imati u vidu da odlika, karakteristika Guy Deborda kao neomarksističkog teoretičara iziskuje jednu posebnu raspravu i analizu. S jedne strane očigledno je da ne možemo razumjeti njegov koncept pojma spektakla jer ćemo vidjeti kako je riječ o ideologiji, kapitalu i slici bez izravne veze s naravno marksističkom analizom pojma društva unutar modernog kapitalizma.

Ono što je ključno za shvaćanje ne samo Debordove teorije već i razumijevanje same materije jest poznavanje temeljnih distinktivnih pojmova koji određuju sam termin spektakla kao i njegovu percepciju u daljnjim tumačenjima same teorije. Radi se o već ranije navedenim terminima: slika, kapital i ideologija koji će biti dodatno i detaljno objašnjeni u prvom dijelu diplomskog rada. Jednako je tako važno shvatiti povijesni nastanak samog termina spektakla te kako je njegovo definiranje utjecalo na generiranje novih teorijskih okvira. U ovom diplomskom radu dodatno ću se baviti i autorima koji su teorijski ponajviše utjecali na Guya Deborda kao i na razvoj termina spektakla. U nastavku mog diplomskog rada dodatno ću analizirati neke od temeljnih odnosa između medija i društva. U ovom dijelu rada posebno ću se koncentrirati na Debordove teorije o utjecaju medija na društvo te njegovu kritiku medija kao oruđa kapitalističkih ideja koje stvarni život svode na tek puke fragmente iskrivljene stvarnosti. U središnjem dijelu diplomskog rada posebno ću se koncentrirati na teorije i analize predstavljene u „Društvu spektakla” kao i detaljnije uvide u Debordova razmišljanja o odnosima društveno-političkih faktora koji utječu na razvoj i etabliranje spektakla kao centralnog termina njegove filozofije. Na samom kraju mog rada ispitat ću aktualnost Debordove teorije, ali i raspravljati o digitalnim medijima koji su preplavili naš svakodnevni život. Kakav utjecaj imaju društvene mreže te možemo li povući paralelu između Debordovih analiza o slici, ideologiji i kapitalu u 21. stoljeću ili je teorija postavljena u „Društvu spektakla” bila izrazito vremenski ograničena na razdoblje u kojem je napisana. Uz sve navedeno, zaključni dio diplomskog rada poslužit će za sumiranje svih činjenica navedenih u razradi ovog rada kao i moj osobni dojam o navedenom Debordovom djelu kao i mišljenjima i činjenicama koje su iznesene u istom.

Cilj ovog diplomskog rada je analiza pretpostavki, razmišljanja i shvaćanja temeljnih pojmova u filozofiji Guya Deborda te njihovu primjenjivost na aktualne društvene i političke događaje u svijetu. Uz navedeni primarni cilj, željela bih naglasiti kako je jedan od ciljeva ovog diplomskog rada i dodatno razumijevanje i dodatna razrada osnovnih pojmova koje smatram neophodnim za shvaćanje temeljnih teorijskih pravaca i razmišljanja. Jednako tako, ovaj će se diplomski rad fokusirati i na medije te medijsko djelovanje u uvjetima društvenog spektakla te

način prilagodbe medija modernom društvu. U istraživanju za navedeni diplomski rad koristit ću se metodom analize i sinteze, ponajprije pri korištenju i iščitavanju teza i razmišljanja navedenih u literaturi koju ću koristiti kao osnovu za istraživanje u ovom diplomskom radu. Nadalje, koristit ću i metodu deskripcije pri opisivanju i objašnjavanju temeljnih pojmova i misli poput: kulture, ideologije, spektakla, slike, kapitala i ostalih termina nužnih za razumijevanje teme. Smatram kako će moje analize i istraživanja produbiti trenutnu građu i materiju koja se bavi odnosom kulture spektakla i medija te dodatno razumijevanje i kontekstualizaciju Debordovih razmišljanja i znanja. Isto tako, smatram važnim za spomenuti i doprinos ovog diplomskog rada u aktualizaciji Debordovih tekstova te analize današnjih digitalnih medija koji na još specifičniji način definiraju i sudjeluju u stvaranju spektakla u modernom društvu. Propitivanje aktualnosti Debordovih teoretskih stavova i razmišljanja, ali i povezivanje Debordove teorije s utjecajem medija na svakodnevni život pojedinaca i kolektiva u 21. stoljeću te njihovu transformaciju od vremena nastanka „Društva spektakla” do danas. Jednako tako, držim kako će dodatna analiza djela „Društvo spektakla” biti izrazito korisna, posebice u postavljanju jasnijih odrednica trenutne dinamike odnosa u modernom društvu.

3. TEORIJSKI DIO (Definiranje osnovnih pojmova i termina)

Kao što sam pisala u samom uvodnom dijelu diplomskog rada, ključna znanja za shvaćanje i razumijevanje kasnijih dijelova rada i tema obrađenih u njima jest razumijevanje temeljnih distinkcija u osnovnim pojmovima potrebnim za jasniju percepciju teorijskog okvira Guy Debordove teorije spektakla. Temeljna tri pojma koja bih istaknula su: slika, kapital i ideologija te je njihovo shvaćanje sama bit razumijevanja društva spektakla o kojem Debord govori u svom djelu. Jednako tako u ovom poglavlju baviti ću se načinom na koji Debord razvija i konstruira pojam spektakla i na koji način možemo odrediti njegovo povijesno epohalno nastajanje, kao i njegova povijesno-kulturološka ishodišta te ću se baviti pitanjima kao što su: može li se spektakl generalizirati, odnosno uspostaviti kao veza između iznimno udaljenih povijesnih perioda kao i pitanjem je li termin spektakla uopće operabilan unutar konteksta društava koja uvjetno rečeno percipiramo kao postmoderna. S obzirom na činjenicu da su nove komunikacijsko-informacijske tehnologije otišle toliko daleko da će vjerojatno kao što to mnogi fizičari, matematičari i ostali znanstvenici tvrde, dolaskom kvantnih računala, prije ili kasnije, situacija biti takva da ćemo ozbiljno morati preispitati sve naše pojmove i kategorije s kojima se još uvijek služimo. Ono što nam ukazuje na nepobitnu povezanost navedenih temeljnih pojmova slike, kapitala i ideologije jest i način na koji Debord sagledava i percipira medije. Debord, neomarksistički teoretičar, avangardni umjetnik i pripadnik iznimno značajne Situacionističke internacionale koja je imala široke implikacije ne samo u sferi umjetnosti, nego i politike u širem smislu riječi, obračunava se s dva uistinu iznimno važna teoretičara. Ta polemika, bolje rečeno bezobzorna kritika njihovih stavova ima više neku vrstu političke, gotovo dogmatske analize nego što je ona teorijski izvedena, a to ima i vrlo široke reperkusije. Riječ je o teoretičarima bez kojih mi uopće ne možemo ni pokušati razumjeti medijski svijet, to je kanadski teoretičar Marshall McLuhan sa svojom glasovitom knjigom iz 1964. godine - *Razumijevanje medija*, a drugi je francuski književnik, teoretičar, lingvist, semiotičar Roland Barthes sa svojim djelom *Sistem mode* iz 1967. Guy Debord na krajnje bezobziran način svrstava i Marshalla McLuhana, teoretičara medija i s druge strane teoretičara mode, ali i komunikacije u širem smislu riječi, Rolanda Barthesa na istu liniju. Moglo bi se reći kako im u određenom smislu prigovara da su zapravo neka vrsta agenata kasnog kapitalizma, i da je pojam medija s jedne strane i pojam komunikacije s druge strane neka vrsta ideološke floskule. Kako bi dodatno razjasnila navedenu tezu, kao i ideološko-filozofski razdor između Deborda,

McLuhana i Barthesa, koncentrirat ću se na detaljniju analizu upravo navedenih temeljnih pojmova. Jednako tako važno je istaknuti kako će ovo poglavlje biti posvećeno osnovnom razumijevanju i definiranju pojma spektakla, a valja spomenuti i kako u samom razumijevanju navedenog pojma treba obratiti pozornost na jezične razlike između izvornog teksta na francuskom te njegovih kasnijih prijevoda na engleski ili hrvatski jezik. Upravo u ovoj činjenici ogleda se velika razlika u tumačenju i razumijevanju temeljnog pojma ovog diplomskog rada – spektakla. Upravo će ove jezične razlike biti teme u kasnijem dijelu ovog diplomskog rada, kada ću dodatno razjasniti sve potrebne razlike i sličnosti u definiranju i razumijevanju spektakla te posljedično i Guy Debordovog djela iz 1967. godine.

3. 1. Slika

Živimo u doba slike. Danas ima više slika u širem prometu nego ikad prije u ljudskoj povijesti. To je djelomično posljedica svjetskog porasta tehnologija mehaničke reprodukcije, globalnih transportnih metoda i distribucijskih krugova tijekom drugog dijela dvadesetog stoljeća. Sada se više pisanih, izgovorenih i vizualnih slika kreće svijetom brže i dalje nego što je itko mogao i očekivati. Jedan od tri temeljna pojma u shvaćanju teorije spektakla, kao i razumijevanje Debordovih razmišljanja generalno, jest slika. Slika je zapravo prvi termin koji se spominje na samom početku „Društva spektakla” iz 1967. godine. Naime, samo djelo započinje Feuerbachovim citatom koji kazuje sljedeće: „Naše doba nedvojbeno daje prednost slici nad stvarima, kopijom nad originalom, predstavi nad stvarnošću, prividu nad bićem” (Feuerbach iz Debord, 1999: 2). Ne treba čuditi činjenica da je Debord odabrao upravo Feuerbachov citat kako bi otpočeo svoje povijesno najvažnije djelo. Ovaj hegelijanski filozof proslavio se svojom teorijom otuđenja koja se odnosila na religijski fenomen. Za Feuerbacha, kao što je poznato, religija je postupak razdvajanja između čovjeka i njegovih svojstava, koja su prenesena u nebesku sferu. Cijela njegova filozofija, prema prosvjetiteljskoj tradiciji, traži pomirenje čovjeka sa samim sobom kroz oporavak njegovih svojstava koja su bila otuđena u transcendentnom carstvu. Ovdje je polazište mladog Marxa u njegovoj kritici hegelovske filozofije, koju je Feuerbach osudio kao prikrivenu teologiju: pokret inverzije - onaj pokret koji se s neba spušta na zemlju, od ideja do materijalne stvarnosti. Ova referenca s kojom je Debord odlučio otvoriti „Društvo spektakla” preuzeto je iz djela „Bit kršćanstva” te se sjajno nadopunjuje kao uvod u teoriju o spektaklu, ali i progovara o slici koja dobiva veće značenje od stvarnosti. Uz navedenu činjenicu i poveznicu između slike i realiteta

navedena referenca poprilično indikativno otkriva kako je slika u Debordovoj filozofiji nerijetko prikazana u poprilično negativnom kontekstu te predstavlja još jedan od alata kapitalističke ideologije čiji je cilj očuvanje trenutnih odnosa snaga u postmodernim društvima. Kao što i sam kaže u nastavku uvodnog dijela „Društva spektakla” „spektakl nije skup slika nego društveni odnos među pojedincima posredovan slikama. Ipak, sama referenca ne ukazuje nam što generalno definira sliku u akademskom kontekstu.

Kada govorimo o terminu slike, veoma lako možemo zaključiti kako je slika pojam koji nije potrebno dodatno pojašnjavati i pridavati mu previše značenja u teoretsko-analitičkom smislu. Ipak, točno definiranje ovog pojma od ključne je važnosti, a ispravnost shvaćanja termina uvelike nam pomaže u budućoj interpretaciji Debordove teorije. Ono što vrijedi istaknuti prije nego što krenem u dublju analizu termina jest da dio autora smatra kako slika danas ne može na ispravan ili zadovoljavajuć način objasniti sve fenomene koji su uključeni u okvir tehnološke i kulturalne konstrukcije vizualnog polja te smatraju kako su suvremeni oblici prijenosa vizualnih informacija postali složeni „postsemiotički” i „postlingvistički” fenomeni (Purgar, 2015: 153). Upravo ova tvrdnja jasno nam pokazuje kako u akademskoj zajednici postoji jasni razdor u poimanju toga što termin slike može objasniti, odnosno onoga što je nadišlo samu definiciju termina slike i nije moguće opisati te navedene fenomene. Kao jednu od najbazičnijih definicija termina slike možemo uzeti sljedeću tvrdnju: slika je proizvod teorijske inteligencije (odnosno racija, razuma) koja putem mašte od različitih osjetilnih podataka jedne te iste stvari posljedično stvara sliku odnosno dojam o njoj. Upravo tada, prema Hegelu, predmet dobiva određenu konkretnu egzistenciju zato što se tada u njoj sjedinjuju svijest koja određuje našu percepciju predmeta i primijećeni predmet, a slika je zapravo produkt toga (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, pojam slike). Prema Augustinu pak, upravo zbog navedenog osjetilnog čimbenika slika predstavlja prepreku nadosjetilnoj spoznaji i ne može se uzdići iznad tog slikovnog mišljenja.

3. 2. Kapital

Još jedan od temeljnih pojmova koji treba analizirati kada govorimo o filozofiji Guya Deborda te situacionističke internacionale je kapital, koji je *de facto* temeljni pojam gotovo potpunog poimanja društva spektakla o kojem Debord govori. Riječ kapital dolazi od latinske riječi *capitalis* što znači glavni, a možemo reći i kako je kapital jedna od temeljnih i najstroženijih ekonomskih kategorija, a samu prirodu definicije kapitala znanstvena je zajednica proučavala

nekoliko stoljeća te ni danas ne postoji suglasje oko ove teme (Butkova, 2020: 2). Prva spominjanja termina kapital pronalazimo u radovima merkantilista te su ga poimali kao određenu vrstu bogatstva. U drugoj polovici 18. stoljeća pojavila se fiziokratska doktrina, čijim se utemeljiteljem smatra F. Quesnay. Predstavnicima ove ekonomske škole vjerovali su da je kapital materijal, odnosno koristi se u proizvodnji, a dijeli se na radni i stalni kapital. Adam Smith kao utemeljitelj klasične ekonomske škole potkrijepio je principe nastanka, formiranja i daljnjeg funkcioniranja kapitala, karakterizirajući ga kao akumulirano bogatstvo korištenjem najamnog rada. Riccardo pak oslanjajući se na djela Smitha potkrijepio je načela preraspodjele kapitala i protumačio ih kao sredstvo proizvodnje. Sustavni pristup proučavanju kapitala kao ekonomske kategorije ogleda se u radovima Karla Marxa na kojeg bi se trebali ponajviše koncentrirati, upravo zbog njegovog utjecaja na teoriju Društva spektakla kao i na Debordovu percepciju kapitala kao pojma. Marx je kapital smatrao socijalnom kategorijom koja stvara dodanu vrijednost. U svojim je djelima prikazao proces reprodukcije kapitala i njegovu dinamičnu prirodu. Marx je kapital okarakterizirao kao odnos između poslovnih subjekata, kao i vrijednost koja se samo širi (Butkova, 2020: 6).

Najjednostavnija percepcija termina kapital kroz prizmu ekonomskih teorija jest da je on akumulirano bogatstvo ili imovina koja se predujmljuje za proizvodnju budućih dobara te je jedan od temeljnih čimbenika proizvodnje (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, pojam kapitala). Definiranje pojma kapital i dalje ostaje tema koja u međunarodnoj akademskoj zajednici izaziva poprilično oprečna mišljenja, stoga možemo zaključiti kako ne postoji jedinstvena definicija kapitala koja bi bila u potpunosti točna i precizna. Možemo kazati kako je kapital za svakog gospodarskog subjekta potpuno drugačiji termin te predstavlja neku drugu funkciju kapitala. Upravo zbog napretka ekonomske znanosti pojavile su se i nove ekonomske i gospodarske kategorije koje su postale sastavni dio konceptualne definicije kapitala, ali su pridonijeli i novom shvaćanju kapitala kao pojma. Za Deborda pak slika jest alat ili oruđe kapitalističke doktrine koja reproducira visoki oblik konformizma, odnosno odnos ljudi posredovan stvarima odnosno robom te time posljedično stvara spektakl.

3. 3. Ideologija

Ideologija je termin koji je u središtu gotovo svih rasprava povezanih s marksističkim teorijama te poglavito sa Situacionističkom internacionalom generalno. No kako je nastao termin ideologija i na koji način oblikuje svakodnevna zbivanja? Godine 1796. u Francuskoj je nekadašnji

konjički časnik koji je postao filozof po imenu Destutt de Tracy skovao riječ *idéologie*, koja označava "znanost o idejama". Sažeta i točna definicija ideologije danas jest „moćan sustav ideja“ (Nemeth, 1996: 2). Ideologije i njihovi utjecaji, i istaknuti i suptilni, očituju se svugdje, na svim razmjerima. Moćne ideje su uvijek političke ideologije. To je zato što je sva ideologija, bez obzira na njezino porijeklo ili očitovanje, u različitom stupnju uključena u političku organizaciju društvenih i prostornih odnosa koji uključuju autoritet. Kada shvatimo da je u središtu poimanja ideologije ideja, onda možemo pratiti i povijesnu genezu shvaćanja ideologije kao i nastanak samog pojma. Ideje su drevne koliko i čovječanstvo, ali Tracyjev koncept ideologije nije se dogodio sve dok John Locke nije preformulirao koncept "ideje" u kontekstu kartezijanskog univerzuma, kao "neposredni objekt uma opažanja, misao ili razumijevanje." Lockeovi prethodnici već su potaknuli pitanja o provokativnim temama poput ljudske prirode, slobode, religije, društva, zakona i umjetnosti. Francis Bacon tako u svom djelu Poboljšanje učenja (1605.) posebno tvrdi da se um mora obrazovati i disciplinirati u obrani od loših navika mišljenja, jer bi u protivnom ljudi postali uvjereni da vjeruju u lažno ili obmanjujuće i time postali samozadovoljni i lako prihvaćali autoritet (Nemeth, 1996: 2,3). Nakon Bacona, francuski filozof Rene Descartes svojom je filozofijom nadahnuo Johna Lockeja da stvori novu hipotezu koja govori da su senzacija i refleksija izvor ideja. Lockeov prijedlog proširio se na Francusku s Voltaireom dok je Etienne Bonnot de Condillac tvrdio da je senzacija jedini izvor ideja. U tom je trenutku Tracy, koji je provodio zatvorsko vrijeme čitajući Lockeja i Condillaca, skovao izraz ideologija. Tracyjevi su doprinosi nadahnuli zagovornike socijalne revolucije u cijeloj Europi i Americi te utjecali na utemeljitelje socijalizma i komunizma. Tracy je smatrao da je njegova "ideologija" prirodna znanost, ali je bio i društveni aktivist zainteresiran za obrazovnu reformu te je promovirao doktrine liberalizma i slobodne trgovine protiv centralizacije vlasti. Tracy je kritizirao napoleonsku autokraciju, ali Napoleon je namjerno zloupotrijebio Tracyjevu "ideologiju" da bi se umjesto toga pozvao na one ideje utvrđene u doktrinama vlastitih neprijatelja. S ovom negativnom konotacijom ideologija se ponovno pojavljuje u spisima Fredericka Engelsa i Karla Marxa. Koncept ideologije poprilično je važan za marksizam, ali unatoč tome Raymond Williams tvrdi kako ne postoji niti jedna točna marksistička definicija ideologije (Williams, 1978: 56). Unatoč tome možemo govoriti o tri glavne koncepcije termina ideologija u marksizmu. Prva kazuje kako je ideologija sustav vjerovanja blizak određenoj klasi ili grupi, druga koncepcija tvrdi kako je to sustav iluzornih vjerovanja koji se mogu pobiti argumentiranim akademskim znanjem i argumentacijom, dok treća koncepcija podrazumijeva da je ideologija opći proces stvaranja značenja i ideja (Nielsen, 1989: 1). Kako Williams i navodi, niti

jedna od navedenih teorija nije u potpunosti ispravna te naglašava negativan kontekst termina ideologije. Ovakvo shvaćanje pojma ideologije veoma je slično i kod Deborda, ali o tome ću dodatno pisati u narednim poglavljima diplomskog rada.

3. 4. Spektakl

Spektakl kao centralni pojam u Debordovom djelu „Društvo spektakla” od ključne je važnosti za potpuno i sveobuhvatno razumijevanje Debordovih razmišljanja kao i razumijevanja konteksta samog djela, ali i njegovih implikacija na Situacionističku internacionalu. Kao veoma generičku definiciju spektakla možemo navesti onu da je spektakl događaj, odnosno prizor koji na neki način izaziva pozornost javnosti (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, pojam spektakla). Ipak, ovakva definicija teško nam može objasniti spektakl na koji je Debord mislio, ali nam može biti jedan od smjerokaza pri razmišljanju o samom terminu. Ova poprilično sažeta definicija daje nam uvid u činjenicu kako je Debord sjajno povezoao spektakl, kao događaj koji plijeni pažnju, i spektakl kakvim ga sam definira u svom djelu iz 1967. godine, a koji kontekstualno pridaje još atributa početnoj definiciji te spektakl ne gleda kroz prizmu isključivog događaja nego i načina egzistiranja. Način na koji Debord definira i promišlja spektakl mijenja samo značenje i kontekst koji sam spomenula na samom početku iako se često na njega referira te ga koristi kao ishodišnu točku u definiranju vlastitih razmišljanja. U kasnijim osvrtima na izvorno djelo „Društvo spektakla” Debord spektakl definira kao „autokratsku vladavinu tržišnog gospodarstva” (Debord, 1999: 2). Spektakl nadalje definira i kao posebno kapitalističko sredstvo za ublažavanje proturječnosti i smirivanje masa te kao općenitu pojavu kapitalizma. Kako sam i navela, spektakl možemo sagledavati kao poseban i općenit termin, a upravo iz tog razloga spektakl može poprimiti više oblika u različitim sferama društvenog života: može se pronaći u medijima, u društvenim odnosima, u robnom obliku, u radnim i profesionalnim odnosima. Spektakl je i stvarnost i dojam ponajviše zato što se na prvo razmišljanje čini da djeluje isključivo na samoj površini društvenih zbivanja i društva u globalu i to putem posredovanja medijskih slika, a u biti također djeluje i na same temelje i organizacijsku strukturu kasnih kapitalističkih društava (Briziarelli, 2017: 24). Nadalje, Debord ne često promatra spektakl kao konačno i najveće postignuće kapitalizma, a tu tezu potkrepljuje i sam početak njegovog najvažnijeg djela „Društvo spektakla” u kojem stoji „U društvima u kojima prevladavaju moderni uvjeti proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija prizora. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu” (Debord, 1999: 4). Ova

rečenica kojom otvara djelo zapravo na svojevrsan način nadopunjava i kontekstualizira otvaranje Marxovog kapitala: „Bogatstvo onih društava u kojima prevladava kapitalistički način proizvodnje predstavlja se kao golema akumulacija roba” (Marx, 1974: 43). Upravo ova referenca na Marxov „Kapital” ima ključnu argumentativnu vrijednost pošto Debord smatra spektakl kao logičnu evoluciju kapitala. Nadalje, teorija spektakla sastoji se od dvije glavne komponente koje se mogu definirati kao subjektivno otuđenje svijesti koje teži nadići posredovanje samog spektakla, ali i kao objektivno otuđenje od produktivnih aktivnosti i povijesnih i kulturoloških tradicija. Međutim, prva dimenzija je puno naglašenija od druge, jer Debord smatra praksu značajnom samo u granicama subjektivne sposobnosti do postizanja iste. Štoviše, vjerojatno zato što je više usredotočen na svakodnevno stanje ljudi, Debord nastoji previdjeti konkretne načine na koje kapital i rad reproduciraju spektakl. Zaključno s tim, možemo ustanoviti kako se Debordovo tumačenje i definiranje spektakla izvrsno poigrava s općim i specifičnim značenjem same riječi i iako ga ponekad koristi u općem obliku, puno više se referira na njegovo specifično značenje te mu nadodaje dodatnu dimenziju u kojem termin poprima posve novo značenje. Spektakl je najviši doseg kapitalizma i kao takav je prisutan u svim porama društvenog življenja. Najbolja definicija za Debordovo poimanje spektakla, ali i dodatno razumijevanje ovog diplomskog rada je sljedeća "Spektakl je stupanj na kojem roba uspijeva da kolonizira čitav društveni život. Komodifikacija nije samo očigledna: mi više ne vidimo ništa drugo. Svijet koji vidimo je svijet robe" (Debord, 1999: 10).

3. 5. Povijesni nastanak termina

Za potpuno razumijevanje teorije spektakla kao i temeljnih termina potrebno nam je jasno razumijevanje povijesnih okolnosti i konteksta koji su prethodili ne samo stvaranju teorije spektakla već i Situacionističke internacionale. Valja ujedno napomenuti, prije analize povijesnog postanka i djelovanja Situacionističke internacionale i teorije spektakla kao glavne teorije situacionista, jezičnu problematiku koja se dotiče termina spektakla te je nužno objasniti razlike između jezika na kojem je izvorni tekst pisan, a to je francuski te kasnijih prijevoda. U američkom engleskom uvijek se nalazimo u situaciji da je spektakl ništa drugo nego vladavina masovne kulture kao zabave, entertainment. No kada se nalazimo u situaciji da spektakl imenujemo i označavamo francuskim značenjem onda dolazi do situacije u kojoj je pojam spektakla vezan uz umjetnost i to umjetnost koja je živa dakle riječ je o drami. Međutim postavimo pitanje što je to uopće spektakl i kako je

nastao ovaj termin? Termin prvi put pronalazimo u djelima utjecajnog teoretskog prethodnika, ali i izvornom autoru pojma spektakla, Henrija Lefebvrea. Lefebvre već u prvoj polovici prošlog stoljeća na tragu marksističkih temelja usmjeruje pozornost na kritiku otuđenju rada (Paić, 2012: 19). Nadalje, osim što je kreator termina spektakla, valja napomenuti kako Paić napominje sljedeće: „Lefebvreova kritika otuđenja bila je inovativna utoliko što je u francuskom intelektualnome prostoru afirmirala totalnu kritiku kapitalskog načina proizvodnje s obzirom na destrukciju svakodnevnoga života” (Paić, 2012: 19).

Nadalje, izrazito bitnu ulogu u stvaranju pojma i teorije društva spektakla imala je Situacionistička internacionala, pokret kojem je Debord pripadao. Situacionistička internacionala osnovana je 1957. godine, okupljajući četiri različite europske avangardne skupine. Situacionistička internacionala okupila je različite već postojeće skupine u labavu političku koaliciju koja je imala fluktuirajuće članstvo. Najznačajnija skupina koja je usko povezana s nastankom Situacionističke internacionale bila je Letristička internacionala koja je bila snažno inspirirana dadaizmom¹. Ovu su skupinu pretežno činili umjetnici i pjesnici, a uključivali su istaknute članove među kojima su bili Gil Wolman, Michèle Bernsteinand Jean-Isidore Isou, ali i Guy Debord. Njihov časopis *Potlatch* razvio je niz stajališta koja su trebala biti osnova za uspostavu Situacionističke internacionale. Ova se skupina uglavnom bavila umjetničkim eksperimentiranjem, produkcijom filma i uporabom poezije u osporavanju dominantnih umjetničkih oblika produkcije. Njihova je organizacija, kako navodi Mension, bila labava koalicija teških alkoholičara i mislilaca koji su cirkulirali okolicom Saint-Germain-des-Présa u Parizu (Mension, 2001: 38). Prvi Debordov koncept spektakla definiran je kao jedinstvo naspram razdvojenosti i "težnja da se svijet vidi pomoću specijaliziranih medijacija" (Debord, 1999: 16-20). Debordova oštra kritika i analiza modernog, potrošačkog društva vidi se i u njegovim razmišljanjima o nakupljanju slika i njihovoj dominaciji u modernom životu te navodi sljedeće „Spektakl je kapital akumuliran u slici” (Debord, 1999: 24). Nadalje, Debord navodi kako je spektakl ideja da su svi ljudski odnosi posredovani slikama iz oglašavanja, filma, masovnih medija i tiskanih medija usmjereni ka kontroliranju ljudskih aktivnosti i svijesti. Potreba za proizvodnjom i potrošnjom roba (kako materijalnih tako i kulturnih) osigurava se vladavinom spektakla koji je neprijatelj izravno proživljenog i potpunog ljudskog života. Upravo iz

¹ Dadaizam - međunarodni avangardni pokret osnovan 1916. oko skupine umjetnika u ciriškom Cabaretu Voltaire. Dadaizam odbacuje mimetičku koncepciju stvaralaštva i raskida s tradicijama akademske i građanske umjetnosti. Naslijeđeno poimanje umjetničkog djela prekraja tako da ono prestane biti gotovim proizvodom oblikovne vještine s ponuđenim estetskim, kritičkim i tržišnim posredovanjima.

ovih ranijih koncepata pojma spektakla jasno su vidljive Debordove intencije i način razmišljanja o spektaklu. Njegov koncept spektakla jasno predstavlja ono što će kasnije predstaviti u vlastitoj knjizi „Društvo spektakla” te prikazuje jasne temelje Debordove filozofije te način razmišljanja koji se do dan danas pripisuje Situacionističkoj internacionali. Spektakl je za Deborda temeljito prodru u svakodnevni život pojedinaca, ali i kolektiva. Iluzorno i stvarno, te fragmentirano i jedinstveno iskustvo modernog života doživljavaju se kao nešto odvojeno, distancirano i pasivno. Visoko posredovano društvo gubi izravne kvalitete i iskustvene uvjete koji su karakterizirali urbane četvrti Pariza u koje su dolazili situacionisti. Dobar primjer koji nam jasno ukazuje na koji način spektakl prodire u temeljne odrednice društva jest i način na koji su situacionisti sagledavali najrelevantniji sukob tog vremena – Hladni rat. Pripadnici Situacionističke internacionale pitanja hladnog rata i dva monolitna bloka u obliku Sovjetskog Saveza i Sjedinjenih Američkih Država percipiraju kao zapadni "privatno-buržoaski" kapitalizam koji karakterizira Sjedinjene Države i zapadnu Europu te "državno-birokratski" kapitalizam karakterističan za sovjetski blok. Debord razvija ovu analizu u smislu "koncentriranog" spektakla sovjetskog sustava i "difuznog" spektakla zapadnog kapitalizma. U nastavku vlastitih promišljanja o pojmu spektakla Debord postavlja hipotezu kako je „integrirani spektakl” postao dominantan u društvenom, kulturnom i političkom životu. Prema njemu, spektakl u izvorno zamišljenom obliku, blokira mogućnost umjetničkog izražavanja, eksperimentiranja i potpuno proživljenog iskustva ljudskog života koji je obilježen iskustvom, komunikacijom kao i društvenim djelovanjem. To postaje i središnji koncept njegovog djela „Društvo spektakla” iz 1967. te dolazi do prvog poimanja spektakla kao pojma o ovom novom obliku o kojem govori Debord.

4. TEORIJSKI OKVIR GUY DEBORDA

Kako je i navedeno u prethodnom poglavlju mog rada, filozofija i razmišljanja Guya Deborda bitno su utjecala na kasnije radove mnogih prominentnih mislioca 20. i 21. stoljeća no valja napomenuti kako su i Debordova učenja, najbolje opisana u njegovom najpoznatijem djelu „Društvo spektakla” nastala pod utjecajem raznih teoretičara, filozofa, sociologa i mislioca u 20. stoljeću. Nadalje, kako sam i navela u prethodnom poglavlju, već je i u vrlo jednostavnoj analiza lako otkriti kako je Debordova filozofija usko povezana s marksističkim viđenjima društava te Marxovim „Kapitalom”, a već u samom uvodu ovih dvaju izrazito važnih djela, možemo uočiti jasan cilj Deborda da aktualizira Marxov „Kapital”, odnosno da Situacionističkoj internacionali pruži novu marksističku kritičku teoriju. Osim Marxa, jasno su vidljivi utjecaji Frankfurtske škole, a posebice Adornove kritike društva kojeg 1944. naziva „kulturalna industrije” u svom djelu „Dijalektici prosvjetiteljstva”. Osim navedenih filozofskih utjecaja na Debordovu percepciju društva, zasigurno valja spomenuti i Edwarda Bernaysa, idejnog začetnika polja odnosa s javnošću, čije viđenje kapitalističkog utjecaja na marketing i način na koji ljudi gledaju na robe, odnosno proizvode, zasigurno u velikoj mjeri utjecalo na Debordova razmišljanja te njegovo viđenje „Društva spektakla”. U ovome ću se poglavlju posebno posvetiti upravo teorijskim utjecajima koji su oblikovali Debordovu misao. Također, ovaj će se dio diplomskog rada baviti dodatnom analizom odnosa između medija i društva te načinima na koji mediji formiraju i upravljaju društvenim procesima te na koncu i razmišljanjima pojedinaca. Povezat ću ujedno i Debordovo „Društvo spektakla” i njegovu percepciju uloge medija i slika u društvima te ću na samom kraju poglavlja dodatno razjasniti na koji način je teorija društva spektakla aktualna u današnjim društvima te koja je razina utjecaja društvenih procesa u postmodernim društvima i odnosa pojedinca prema vlastitom realitetu i tržišno-ekonomskim pojavama koje ga svakodnevno okružju. Na samom kraju poglavlja sumirat ću sve navedene činjenice te donijeti sud o aktualnosti Debordove teorije u današnjem društvenom kontekstu.

4.1. Teorijski utjecaji

Kada govorimo o povijesnoj genezi pojma spektakla važno je napomenuti neke od važnijih osoba koje su ponajviše utjecale na nastanak pojma spektakla, odnosno Debordovog djela „Društvo

spektakla” te su svojim razmišljanjima stvorile temelj za Debordovu analizu spektakla. Ono što je možda i ponajviše utjecalo na njegova razmišljanja o svijetu i društvu u kojem egzistira je pojava modernih oblika reklamiranja, ponajviše na osnovama rada američkog stručnjaka za odnose s javnošću, kojeg se često naziva i ocem navedenog polja. Kako i sam navodi na početku svog djela „Propaganda” iz 1928. „Svjesna i inteligentna manipulacija organiziranim navikama i mišljenjima masa važan je element demokratskog društva. Oni koji manipuliraju ovim neviđenim mehanizmom društva čine nevidljivu vladu koja je istinska vladajuća snaga naše zemlje. Naši umovi su danas oblikovani, ukusi formirani, ideje predložene uglavnom od strane ljudi koje nikada nismo čuli. To je logičan rezultat načina na koji je organizirano naše demokratsko društvo. Ogroman broj ljudskih bića mora surađivati na ovaj način ako želi živjeti zajedno kao društvo koje nesmetano funkcionira” (Bernays, 2014: 2). Ovdje je jasno vidljiv utjecaj Bernaysa na Debordovo razmišljanje i poimanje spektakla, odnosno trenutnih razmjera snage u društvima diljem svijeta. Nadalje, zasigurno kod Debordovih utjecaja valja spomenuti i njemačkog filozofa Karla Marxa. Kao što sam i navela u ranijem poglavlju diplomskog rada, sam početak Debordovog „Društva spektakla” svojevrsna je parafraza ili aktualizacija i kontekstualizacija Marxovog uvoda u „Kapital”. Debord od Marxa preuzima analizu logike roba, (engl. Commodities) odnosno shvaćanje da je društvo generalno podijeljeno između pasivnog subjekta, osobe koja konzumira spektakl te spektakla samog odnosno generatore spektakla. U društvu spektakla, sustav robne proizvodnje generira konstantni priljev slika koje potiču potrošnju, a spektakl predstavlja ljude isključivo u smislu njihove podređenosti robama, a iskustvo postaje komodificirano. Nadalje, utjecaj Marxa vidljiv je i na način na koji kapitalizam utječe na iskustvo i percepciju. Marx tvrdi kako kapitalizam komodificira materijalni svijet, odnosno prema marksističkoj teoriji, proizvodi istih karakteristika i kvaliteta stavljenih na isto tržište ne vrijede jednako, odnosno neki proizvodi postaju skuplji ovisno o prepoznatljivosti brenda, točnije marke proizvoda. Debord ovdje povlači paralelu prema utjecaju kapitalizma, a posljedično i spektakla te tvrdi kako kapitalizam komodificira iskustvo i percepciju u društvu (Debord, 1999: 47). Uz Marxa i Bernaysa koji su definitivno utjecali na Debordovu percepciju društva spektakla, možemo jasno povući paralelu između Adornove i Horkheimerove kritike upućene kulturi industrije iz 1944. „Sva masovna kultura pod monopolom identična je i konture njezinog kostura, konceptualne armature koju je izradio monopol, počinju se isticati. Odgovorni se više ne trude prikriti strukturu čija se snaga povećava što se otvorenije priznaje njezino postojanje” (Horkheimer, Adorno, 1944: 95). Uz sve navedene teoretičare treba ponovno istaknuti i utjecaj Ludwiga Feuerbacha s čijim citatom ovo djelo i započinje, a o kojem sam već ranije pisala u

poglavlju koje je posvećeno slici i definiranju slike kao temeljnog pojma za razumijevanje Debordove filozofije. Ovdje se ponovno vraćamo Feuerbachu i njegovom utjecaju na Debordovu filozofiju. Reference na Marxovu i Feuerbachovu teoriju zapravo su polazište teorije o društvu spektakla. Od Feuerbacha Debord preuzima ideju religiozne inverzije, odnosno podjele između njegovih svojstava koja su danas pronašla vlastitu materijalnu rekonstrukciju. Jednako tako Debord aktualizira Marxovu podjelu između fetišističkog dojma objektivnosti i kontradiktornog odnosa između pojedinaca i društvenih klasa. Teoretizirajući o spektaklu, osudio je suprotnost slike i stvarnosti napadajući njezin uzrok: smanjenje konkretnog ljudskog rada u ravnodušnom apstraktnom radu u stvaranju vrijednosti - one apstrakcije koja se zatim širi u sve pore ljudske društvenosti. U smislu praktične politike, kritizira odvajanje države i civilnog društva. Nakon svega navedenog, jasno je zaključiti kako koncept spektakla, kao produžene ruke i finalnog proizvoda kapitalističkog društva, nije osmislio isključivo Debord, već je spektakl kao dio kapitalističkog oružja protiv društava zapravo nastavak i aktualizacija Marxovih razmišljanja nadograđenih onima iz Frankfurtske škole i konteksta vremena u kojem je samo djelo, a zatim posljedično i termin spektakla, nastao.

4.2. Mediji i društvo

Pojam društva u samoj knjizi Guy Deborda pretpostavlja da je to s jedne strane razvijeno društvo ljudskih potreba koje se naravno razvilo prije svega nakon drugog svjetskog rata i da u sebi ima trag ne više onoga što je karakteriziralo Europu jer je Europa još uvijek tijekom čitavog 20. stoljeća ipak bila na stanoviti način u dvojnog, bipolarnom modelu. S jedne strane prilično jaka država i s druge strane građansko društvo, misli se naravno prije svega na zapadnu Europu pa je u tom smislu za razliku od Amerike postojao odnos spram javnog sektora. Kao što znamo riječ kultura nema nikakvu težinu u američkom kontekstu, kao što ima u Velikoj Britaniji, Italiji i Njemačkoj dok će primjerice u Francuskoj karakteristična riječ biti civilizacija. Međutim ono što Amerikanci imaju savršeno govori o vladavini kulturne industrije kao masovne kulture o čemu je govorio Adorno. (Horkheimer, Adorno 1944: 97). To je riječ koja se upotrebljava za masovnu kulturu a ona zapravo znači ništa drugo negoli zabava (entertainment). Dakle kada Amerikanci govore o masovnoj kulturi onda u njoj prepoznaju kapitalistički moment dakle inicijative profita i želje da se najviši mogući sadržaji, ako oni uopće postoje, snize i smanje na očekivanje koje zapravo na stanoviti način daje umjetnosti jednu negativnu konotaciju kada se želi reći da je

umjetnost komercijalna. Već iz toga možemo primijetiti da je situacija s objašnjenjem pojma društva u najmanju ruku problematična. Za sada moramo između ostalog spomenuti da pojam novoga ovdje proizlazi iz sljedeće logike, a to je ono što u filozofijskom smislu Martin Heidegger u mnogim svojim tekstovima, kaže da je novi vijek za razliku od Antike u bitnom smislu riječi, od Grčke, Rima, srednjeg vijeka karakterističan po tome što je rezultat znanstveno tehničke reprezentacije svijeta ne kakav on jest sam po sebi nego kakav je to svijet koji u sebi već ima element konstrukcije. Riječ je o konstrukciji koja nastaje zahvaljujući rezultatima novovjekovne znanosti i naravno na toj znanosti aplicirane tehnike. Iz toga proizlazi da je ono novo u bitnom smislu već uvijek vezano uz jednu dimenziju vremena ta dimenzija vremena jest aktualnost. Prema tome u društvu spektakla nema prošlosti i nema budućnosti sve što postoji u društvu spektakla jest čista aktualnost, a kad imamo čistu aktualnost onda smo izgubili cjelinu vremena. Onda više nemamo odnos spram onoga što nas je uvjetno rečeno omogućavalo u humanističkom obrazovanju to je dakle odnos spram Grčke tradicije, latinske tradicije u Rimu, srednjeg vijeka nego se na stanoviti način događa jedan proces kojeg mi posebice osjećamo u 21. stoljeću u digitalno doba, a to je kao da živimo u vremenu koje je apsolutno odrezano spram onoga što se dogodilo u dalekoj prošlosti, a spram budućnosti imamo samo odnos apsolutne konstrukcije predviđanja. Nedostaje ono što će francuski filozof Jacques Derrida na jedan uistinu filozofski produhovljen način naziva ono što dolazi, ono nadolazeće (Westoby, 2021: 378). Nedostaje moment neizvjesnosti, iščekivanja svojevrsne nade, drugim riječima društvo spektakla jest novo društvo i to društvo koje se naravno razvilo u 21. stoljeću, posebice nakon drugog svjetskog rata i čija je temeljna karakteristika to da se ono pojavljuje ne više u neposrednim ljudskim odnosima nego da je riječ o krajnjoj posredovanosti odnosa putem tržišta i to kapitalističkog tržišta, koje nije neko fiksno mjesto u prostoru nego je to medijsko- komunikacijski događaj. Upravo nadovezujući se na Debordovu teoriju, Hromadžić uočava još jedan bitan faktor u odnosu između medija i pojedinaca te posljedično medija i društva. On navodi kako su autentične ljudske potrebe, koje se mogu povijesno pratiti, zamijenjene pseudo-potrebama, onim aktivnostima i stvarima koje ni na koji način ne obogaćuju i ne nadopunjavaju ljudski život i njegovu egzistenciju (Hromadžić, 2010: 624). Nadalje, Hromadžić navodi „Konstrukcija pseudo-potreba upravo je u nadležnosti masovnih medija i oglašivačkih agencija, osnovnih oruđa za produkciju reklamnih slika namijenjenih masovnoj konzumpciji” (Hromadžić, 2010: 624). Upravo na taj način svakodnevni život pojedinaca nalazi se pod utjecajem kulture spektakla, odnosno svijeta u kojem nije moguće doživjeti neposredno, već on postaje „serija apstrakcija i medijatiziranih predstava” (Hromadžić, 2010: 624).

Kada govorimo o utjecaju medija na pojavu i genezu samog spektakla prema Debordovom viđenju, ne možemo, a ne dotaknuti se današnjih društvenih normi i utjecaja medija ne samo u stvaranju i kokreaciji razmišljanja i stavova, već i u svakodnevnim društvenim aktivnostima. Vizualna kultura u suvremenom je društvu brzo napredovala i stalno je u stanju evolucije. Proizvodnja modernih oblika medija toliko je raširena da su integracija i njezini učinci na društvo nesporni. Kako se dosezi medija nastavljaju širiti, toliko je važnije razmišljati o ulozi koju igraju u našem društvu, kao i o pozitivnim i negativnim utjecajima koje mogu pružiti. Kako korištenje novih oblika medija svakodnevno zauzima sve veći dio našeg vremena, veoma je važno ustvrditi koliko je to vrijeme kvalitetno provedeno, odnosno je li ovaj način provođenja vlastitih života tek način za odvratanje pozornosti od važnih proživljenih svakodnevnih iskustava. Guy Debord pokazao je izrazitu sumnjičavost prema doprinosu dominantnih medija u modernom društvu, ali čak i više prema ideološkim utjecajima koji mediji ostavljaju na pojedinca, a na koncu i na društvo u globalu. Mogli bi kazati da se Debordovo shvaćanje medija može strukturirati i kazati kako on sagledava medije kao svojevrsno oruđe unutar kapitalističkog društva i to s dva jedinstvena cilja. Prvi cilj bio bi održavanje i stvaranje profita, odnosno još veće akumulacije bogatstva, dok bi drugi bio održavanje trenutne hijerarhije moći, odnosno zadržavanje kapitalizma kao sustava koji generira novi sustav potrošača. Upravo ovakvu vrstu medija, pred koje su postavljeni ovi navedeni ciljevi Debord naziva spektaklom, točnije smatrao je kako je jedina uloga takvih medija privući, a zatim posljedično i zadržati pažnju masa te ih dodatno indoktrinirati na način na koji mogu biti zadovoljni pruženim *statusom quo* i aktualnim sustavima moći. Kontinuirana bi kontrola ekonomije te na koncu konca i medija samih, prema Debordu, učvrstila i osnažila položaj buržoazije te ih postavila u takav položaj u društvenim konstrukcijama u kojima će država s njima pregovarati, a ne ih kontrolirati (Debord, 1999: 57). Upravo ovakva transformacija države kakvu spominje Debord, a koja bi u svojim temeljima bila kontrolirana interesima buržoazije bila bi konačni oslonac za potpunu kontrolu buržoazije nad proletarijatom. Jačanje moći buržoazije i transformacija moći proletarijata presudan je u ovoj teoriji zato što prikazuje „sociopolitičke osnove modernog spektakla” (Debord, 1999: 57). Nadovezujući se upravo na ove činjenice iznesene u Debordovom „Društvu spektakla”, valja spoznati uzročno-posljedične veze između navedenih praksi, odnosno posljednje faze transformacije države u buržoaski aparat kontrole i uspostavljanja apsolutne moći i utjecaja medija na ovaj ishod. Mediji imaju izrazito važnu, a potencijalno i krucijalnu ulogu u ovom procesu koji podrazumijeva ideološku i sociološku indoktrinaciju kroz aktivnost medija te slika kojima smo svakodnevno okruženi. Iako se spektakl kao društvenu pojavu, često podcjenjuje te ga

se percipira u okvirima jednostavne zabave ili dobroćudne distrakcije, produkt djelovanja spektakla daleko je kompleksniji i složeniji. „Ukoliko se čini da spektakl – shvaćen u ograničenom smislu onih masovnih medija koji su njegova manifestacija – ponekad napada društvo u obliku pukog oruđa, treba imati na umu da taj aparat nije neutralan i da to precizno odgovara potrebama unutarnje dinamike spektakla” (Debord, 1999: 19). Debordov citat teoretizira da jedina svrha spektakla nije bila strogo informiranje ili zabava masa, već da postoje i ideološki okviri ispod površine masovnih medija i kulturne industrije koji nije izričit za mase. Ono što „spektakl izražava je ukupna praksa jedne određene ekonomske i društvene formacije; to je, tako reći, agenda te navedene formacije ” (Debord, 1999: 15). Stoga su se ideologije buržoazije, od svog uspona na vlast, prema Debordovom konceptu spektakla, postupno infiltrirale i transformirale našu društvenu konfiguraciju, kao i naše ekonomske strukture. Prije pojave spektakla u društvu, želja za zabavom često bi se ispunila nekom vrstom društvenih aktivnosti te su se pojedinci u želji za ispunjavanjem vlastitih života okretali zajednici ili vršnjacima. Takva aktivnost često se provodila u vidu razmjena priča i anegdota ili kolektivnim aktivnostima. Ono što treba naglasiti je da su aktivnosti koje su zaokupljale svakodnevne živote bili produkti proletarijata i njihovih društvenih konstrukata dok je u društvu koje je pod utjecajem spektakla aktivnost produkt medijskog utjecaja. Ovdje je jasno vidljiva sveza između društva u globalu i medija koji utječu na njegovo stanje te posljedično njegov razvoj. Uspon spektakla duboko je utjecao na to kako društvo provodi vrijeme i ulaže svoju pažnju. Ovaj utjecaj na društvo rezultat je promjena spektakla u društvenim odnosima koji se nalaze unutar zajednica proletarijata, preusmjeravajući ih sa svoje zajedničke zabave na robne spektakle koji se pasivno troše i ne ostavljaju prostora za njihovo kreativno sudjelovanje (Berthelot, 2013: 12). Društvo unutar spektakla transformira se na takav način da viđeno postaje važnije i zanimljivije od onoga što je izravno stvoreno ili doživljeno. Kroz stalni nalet slika i robe koji im počinju predstavljati njihov život, ljudi svoju stvarnost počinju doživljavati kao nešto 'polovno' odnosno manje vrijedno (Debord, 1999 : 10).

Nadalje, važno je povući paralelu između Debordove filozofije, društva i novih medija. Kada govorimo o novim medij ne smijemo pomišljati da je riječ o medijima koji su vezani uz informacijski ili digitalni kod zahvaljujući internetu već pod novim medijom podrazumijevamo film. Najznačajnija paradigmatična umjetnost 20. stoljeća jest film. I nije slučajno da će upravo model filmske industrije kao kulturne industrije biti onaj koji će odrediti istodobno i neoavangardnu umjetnost. Nije slučajno što u 21. stoljeću imamo sve više i više pokušaja da se interpretacija Guy Deborda i njegove knjige „Društvo spektakla” preusmjeri prema onome što čine novi mediji jer su

novi mediji omogućili nešto što je tehnički bilo apsolutno nemoguće u rano doba nastajanja spektakla.

4.3. Društvo spektakla

Kada govorimo o Debordovoj kritičkoj teoriji društva spektakla nameće se nekolicina važnih pitanja. Dobar dio početnih pitanja su genealoška te će pokušati utvrditi nastanak ili postanak nekog društva društvom spektakla. Jedno od važnijih pitanja zasigurno jest kada nastaje društvo spektakla i može li se utvrditi točan trenutak kada globalno društvo postaje društvo spektakla ili se promjena događala postupno kroz duži niz godina. Koji su faktori koji su utjecali na stvaranje društva spektakla i na koji način? Isto tako važno je ustvrditi i niz činjenica koje obilježavaju društvo spektakla te koje su sastavnice takvog društva. Kroz Debordovo djelo „Društvo spektakla” provlače se odgovori na većinu navedenih pitanja te jasno možemo ustvrditi na koji način Debord dolazi do vlastitih stavova o navedenim fenomenima koje opisuje. Jednako tako, Debord pridaje izrazito veliku važnost formama spektakla te će ovaj dio diplomskog rada biti posvećen jasnijoj strukturalizaciji formi spektakla o kojima Debord raspravlja te ću ih detaljnije analizirati i opisati upravo u ovom poglavlju. Kada pred sobom imamo analizu modernog društva kojeg Guy Debord naziva pojmom spektakla, dakle društvo spektakla onda se u tom smislu moramo prije svega razračunati s cijelim nizom pojmova koji prethode onome što spektakl u sebi kao totalitet svih odnosa ima. Dakle odmah je potpuno jasno da Guy Debord nema u vidu nikakvu površnost u smislu da je spektakl neka vrsta iluzije same stvarnosti te da se on pojavljuje kroz svoje fenomene. Prvi je fenomen moda, drugi je sport, a treći fenomen povezan je sa svime što je vezano uz ljudsku potrošnju. Kada govorimo o knjizi „Društvo spektakla” važno je naglasiti nekoliko važnih činjenica. Ovo djelo nije uobičajena analiza kapitalizma, kulture, medija ili životnih stilova. Ta je knjiga istodobno manifest, ali ne manifest samo u jednom teorijskom smislu kao što je to bio najznačajniji manifest svih vremena i naravno po mnogima i najsporniji Manifest komunističke partije kojeg su napisali Marx i Engels i koji je imao ne samo teorijsku funkciju nego prije svega onu političku. U ovom slučaju „Društvo spektakla” je i manifest i istodobno avangardni, odnosno neoavangardni pokušaj da se cjelokupni politički moment realizacije avangardne umjetnosti dovede do krajnjih konzekvenci i to u onom društvu koje više ne ostavlja nikakve sumnje. To društvo jest kasno kapitalističko društvo i kada se pojavljuje ova knjiga 1967. godine, dakle godinu dana prije studentske pobune 1968. u Parizu i naravno u cijelom svijetu ta knjiga ima mnogo više od

teorijskog uvida u bit svijeta koji kao što možemo primijetiti još uvijek na stanoviti način potvrđuje mnoge teze Guy Deborda, a i sama riječ, pojam spektakla gotovo da se svakodnevno upotrebljava. Dakle ovo nije bilo kakva knjiga, ovo je knjiga koja ima za cilj da realizira temeljnu avangardnu ideju, dakle ideju povijesnih pokreta avangarde, a to između ostalog znači da se umjetnost po formi i po sadržaju, naravno umjetnost koja ima svoju bit i svoju pojavnost realizira.

Narednu problematiku koju valja dotaknuti jest što je društvo spektakla? Postavlja se očito pitanje što je temeljni koncept ovog djela, odnosno što to društvo predstavlja, koje su mu temeljne sastavnice te tko u tom obliku društva vrši vlast. Upravo je ovo pitanje temelj analize Debordovog djela. Je li društvo spektakla klasno-socijalno i podijeljeno na onaj način na koji je bilo tijekom 19. stoljeća u kojem imamo dvije izrazito distinktivne skupine: proletarijat odnosno buržoaziju ili je u Debordovom društvu spektakla nestala ta striktna podjela radikalno suprotnih društvenih sastavnica koja je vladala u 19. stoljeću? Upravo ovom tematikom bavili su se i mnogi Debordovi filozofsko-ideološki utjecaji. Ponajprije ovdje možemo istaknuti već ranije spomenutog Theodora Adorna i Maxa Horkheimera. U svom djelu „Dijalektika prosvjetiteljstva” izložili su termin koji je veoma sličan Debordovom shvaćanju spektakla. Premda će još u nekim tekstovima, krajem 30-ih godina prošlog stoljeća, Theodor Adorno koristiti izraz kada se bude bavio analizom autoritativnog društva i autoritativne osobnosti i kada se bude bavio problemom što se događa s visokom kulturom u kontekstu američke masovne kulture pa je stoga, prema Adornu i Horkheimeru, izrazito važan način na koje se načine sadržaji visoke kulture preoblikuju u masovnoj kulturi. Kako se upravo događa proces desupstancijaliziranja, gubitka onoga što čini bit visoke kulture, humanističke u bitnom smislu i kako ta situacija zapravo govori o načinu kako moderni kapitalizam ideologijski koristi kulturu kao sredstvo za stvaranje profita. Drugim riječima kapitalizam se od 20. stoljeća, kao što je to vidljivo u radovima frankfurtskih kritičkih teoretičara, orijentira na ono što još nije bilo evidentno u 19. stoljeću, a to je aspekt koji će 60-ih godina 20. stoljeća ekspanzirati pa će mnogi teoretičari i sociolozi zapravo početi govoriti da su 60-e godine u znaku nastanka društva potrošnje ili potrošačkog društva. Nadalje, ovdje se nameće pitanje je li društvo spektakla zapravo potrošačko društvo? Odgovor na ovo pitanje ne može biti jednosmjerni zato što društvo spektakla o kojem govori Debord na neki način i jest, ali i nije isključivo potrošačko društvo ili nije potrošačko društvo *a priori*. Dakle to je formalno rečeno poliekonomske odnose između rada i robe. Rad je proizvodnja, a roba je rezultat te proizvodnje dakle materijalni objekt u kojem je kristaliziran rad i to ne bilo kakav rad nego kao rezultat manualnog rada s jedne strane, a s druge strane duhovnog rada. Zanimljivo je da se u okviru društva spektakla u okviru potrošačkog društva 60-ih godina

bitno mijenja pozicija fizičkog ili manualnog rada i da upravo zahvaljujući medijima i komunikacijama vidimo da ulazi u samu igru unutar kasnog kapitalizma onaj drugi moment, onaj moment posredovanja koji će bitno odrediti promjenu, transformaciju svih ljudskih odnosa. Taj moment ćemo uvjetno nazvati momentom u kojem sada znanost, tehnologija i kultura u širem smislu riječi u potpunosti preuzimaju ulogu proizvodnje i konstrukcije novih društvenih odnosa zato što je apsolutno nemoguće funkcionirati u svijetu onakvom kakav jest bez uvida u rezultate koje su moderne znanosti, moderne tehnologije i moderna kultura, kao masovna potrošačka kultura, unijeli u svijet u kojem zapravo sve više i više imamo s jedne strane neku vrstu posredovanog užitka, želje, fascinacije za bogatstvom za objektima koji su nastali iz tog svijeta, ali s druge strane vidimo da se ovaj filozofijski ontološki pojam otuđenja sada sve više pojavljuje kroz psihoontičke fenomene koji imaju sljedeći prizvuk. To su fenomeni duhovne i psihološke praznine, osjećaja nedostatka u 21. stoljeću. Jedan socijalno- psihološki fenomen postat će gotovo nadomjestak za ono što je ontološko otuđenje, naravno riječ je o depresiji koju je čak i svjetska zdravstvena organizacija, početkom 21. stoljeća, proglasila najznačajnijim negativnim fenomenom dvadeset prvog stoljeća.

U bitnom smislu društvo spektakla kod Deborda je dakle pojam koji pretpostavlja totalitet svih ljudskih odnosa, spektakl se ne odnosi na neki pojedinačni fenomen on se odnosi na sve fenomene i u tom smislu nije slučajna klasifikacija, razdioba pojma spektakl koju je učinio Guy Debord u ovoj knjizi. Radi se o sljedećem, prema Guy Debordu unutar društva spektakla imamo genealogiju, imamo nastanak tri spektakla, tri forme u kojima se spektakl u povijesno društvenom smislu pojavljuje i to posebice u 20. stoljeću. Ta tri načina su sljedeća: prvi je takozvani koncentrirani spektakl pojam koncentriranosti znači usmjerenost, nešto što ide prema stanovitom središtu i istodobno ako ide prema stanovitom središtu onda je potpuno jasno da koncentriranje znači sabiranje i istodobno cjelinu, ali kroz pojam koncentriranog spektakla ono što je najvažnije u cijeloj priči jest moć koja se tu koncentrira i to nije bilo kakva moć to je politička moć par excellence i ne slučajno tri političke forme koje su istodobno ideološke forme bit će odlučujuće za čitavo 20. stoljeće, a s njima imamo problem u jednom drugom smislu i danas u 21. stoljeću. To su tri politička i ideologijska poretka koja su obilježila 20. stoljeće, prvo to je fašizam i to talijanski fašizam, drugo njemački nacizam i treće staljinistički komunizam što ne znači naravno da nemamo i drugih različitih ideološko političkih sustava u 21. stoljeću koji su bili inspirirani marksizmom, lenjinizmom, u ovom slučaju uz Staljina naravno imamo onaj koji je svjetsko povijesni u 21. stoljeću upravo zbog velike uloge koju ta zemlja, država, imperij ima a

posebno danas to je Kina, u ono doba s Mao Ce-Tungom, ali kao model je staljinistički komunizam forma u kojoj se savršeno utjelovljuje ideja apsolutne, totalitarne političke moći naravno zato, samo zato, uistinu možemo govoriti o srodnostima između fašizma, nacizma i staljinističkog komunizma premda su razlike neporecive. Ovdje se nećemo baviti filozofijskom, politološkom i političkom analizom pojma totalitarizma jer nas zanima kako ta forma kod Guy Deborda funkcionira kada je riječ o koncentriranom spektaklu i kao što se može primijetiti cijela povijesna analiza jasno pokazuje da su svi ti pokreti, ideološko- politički sustavi nastajali nakon prvog svjetskog rata. Ne slučajno vidjet ćemo kako će novije analize pojam spektakla (primjerice kod Jonathana Crarya) pokazati da se 20-ih godina prošlog stoljeća razvitkom modernih tehnologija, prikazivanjem filma i zvuka itd. pojam spektakla u ovom tehničkom smislu zapravo i uspostavio. Međutim postoji i druga forma u kojoj spektakl dolazi do realizacije svojih potencijala. Ta forma više nije apsolutna politička moć i to totalitarna u smislu totalitarnih društvenih i političkih poredaka nego je riječ o onome razvitku kapitalizma koji za razliku od komunističkih sustava počiva na apsolutnoj vladavini ekonomije i u kojemu je ideja kapitala ona koja je početak i kraj i sredstvo i svrha svih ljudskih odnosa. U tom smislu Debord koristi izraz da je vladavina te forma zapravo ključna za cijelo 20.st., posebice za drugu polovicu 20. stoljeća, a to je disperzirani ili raspršeni spektakl. Disperzirani, odnosno raspršeni zato što se moć ne pojavljuje kao karizmatička totalitarna moć političkog vođe nego se pojavljuje kao vladavina koja u sebi nosi tu raspršenu formu kapitalističke ekonomije i uistinu kada bismo danas htjeli naći neku analogiju ili možda čak pronaći ilustraciju za ono što se s time hoće reći, bez ikakvog problema mogli bi tu analogiju pronaći u vladavini bivšeg predsjednika Sjedinjenih Američkih Država Donalda Trampa s obzirom na njegovu poziciju kao čovjeka koji istodobno vlada svijetom u političkom smislu, ali su sve njegove diskurzivne forme kojima se obraća zapravo nastavak ideje poduzetništva, korporativnog načina mišljenja drugim sredstvima. To je ono što Guy Debord posebno naglašava smatrajući da se ne može razumjeti spektakl kao vladavina kapitala kao vladavina ideologije i kao vladavina slike i to naravno slike u formi modernih medija i moderne komunikacije ukoliko ne pođemo od pretpostavke da je moć kojom upravo spektakl kao totalitet svih odnosa ide izravno do posljednjeg čovjeka na ovoj planeti, ona moć koja se formalno ne vidi na onaj način kao što je to bilo u prošlom stoljeću kroz totalitarne sustave. Ovo je moć koja je istodobno vidljiva i nevidljiva, jer kapital je kao i roba sve i ništa. Roba nije samo materijalna forma i to možemo evidentno vidjeti s obzirom da u 21. stoljeću kapitalizam ima potpuno nove forme to je kognitivni, informacijski kapitalizam gdje tržište uopće nije nikakva materijalna forma nešto što je u bitnom smislu tu pred nama, što je u nekom prostoru. Tržište je

zapravo ništa drugo nego virtualno aktualizirano. Treća forma spektakla, koju je Guy Debord u različitim pogovorima, novim izdanjima knjige Društvo spektakla uveo 1988. godine. Dakle ako ćemo govoriti o nekim povijesnim aspektima dobro znamo da je to kraj razdoblja prije dolaska ekonomske, političke i kulturne globalizacije, ali onog najvažnijeg to je neka vrsta najave dolaska razdoblja digitalnog doba s obzirom da će internet i sve ono što je zasnovano na internetu potpuno odrediti devedesete godine i naše doba. Ta treća forma je svojevrsna kombinacija, spoj između prve i druge forme, prvog i drugog stadija u kojima se pojavljuje spektakl i Debord to naziva integrirani spektakl. Integrirani spektakl je kao što možemo vidjeti onaj u kojemu je ekonomija, korporativna kapitalistička ekonomija uvjet bez kojeg ništa nije moguće. Međutim nije to bilo kakva ekonomija nego je to istodobno i politička, kulturalna, simbolička ekonomija ona koja počiva prije svega na vladavini medija, informacije i komunikacije i u tom smislu ono što proizlazi iz integriranog spektakla je vladavina svijeta u kojem slika nije više prikaz neke stvari nekog fenomena nego je slika konstrukcija, proizvodnja i u stvarnom i u simboličkom smislu svijeta koji je sam postao slikom (Heidegger), a kad svijet postane slikom onda nema više razlike između pojave i biti te onda dolazimo do nečega što je najteži problem za razumijevanje današnjeg svijeta u kojem jesmo, a to je da svaka kritika društva spektakla, a istodobno to je krajnja granica Deborove izvedbe na stanoviti način mora ili biti istodobno realizacija svih potencijala spektakla ili pokušati izaći izvan tog začaranog kruga, a taj začarani krug nije više određen samo i jedino logikom vladavine kapitalizma, kojeg smo već odradili kao informacijski i kognitivni, postmoderni, kasni kapitalizam itd. nego je riječ o nečem potpuno drugom i možda čak i onim što će odrediti upravo poziciju u kojoj se mi nalazimo to je da pojam spektakla možda ipak ne iskazuje bit našeg vremena iz jednostavnog razloga što spektakl uvijek jest neka reprezentacija, predstava nečega kao što to kaže Guy Debord. Međutim ako idemo u daljnje promišljanje pojma spektakla kao što se to naravno mora dogoditi kada čitamo Deborda vidjet ćemo da se zapravo u samoj suštini radi o - događaju. Dakle događaj je onaj koji nas povezuje i taj događaj u sebi ima čak i danas jednu vezu koja je već bila evidentno shvaćena u Aristotela, dakle u doba Grka to je ono misterijsko ono što se racionalno ne da objasniti. U bilo kojoj situaciji u 21. stoljeću gdje se uistinu može po prvi puta dogoditi da je spektakl interaktivan, da ga istodobno možemo gledati, da ga možemo snimati te gledati ponovno s obzirom na nove tehnologije koje nam to omogućuju ima nešto što se uistinu ne može objasniti nikakvim racionalnim obrazloženjima to je taj misterijski aspekt, a o ovome ću detaljnije pisati u narednom poglavlju diplomskog rada. Riječ misterij u sebi ima trag grčkih predsokratovskih elemenata i to tako što su naravno misteriji bili pokretač ili prvi trenutak nastajanja grčkih tragedija što znači

drame u bitnom smislu riječi. Radi se o nečemu što nužno iziskuje javni prostor za razliku od onog pojma koji je vezan uz subjektiviranje. Dakle mistika je vezana uz pojedinca uz ono što je njegova subjektivna prisutnost, dok bi ono misterijsko imalo više karakter nečega objektivnog jer je vezano uz zajednicu.

Dakle nikako ne možemo izbjeći da se pojam spektakla pojavljuje kao događaj koji ima neku vrstu misterijskog odnosa između sudionika, mi nismo subjekti i objekti spektakla mi smo sudionici kao promatrači, slušatelji, izvoditelji bez obzira u bilo kojoj poziciji se našli, ali bez nas spektakl ne može postojati kao što i mi zadobijemo jedan drugi odnos spram spektakla, a taj odnos je naravno i afektivan prije svega ali isto tako i refleksivan. Kod Deborda spektakl ipak jest nešto specifično moderno i označava se, kao što smo to prethodno mogli vidjeti, na tri forme. Dakle kada kažemo da je spektakl moderni pojam te da se odnosi na moderno doba onda nećemo reći da je on samo i jedino vezan uz 20. stoljeće iako je očigledno on u 20. stoljeću doživio svoju apsolutnu i potpunu afirmaciju tako što se pojavljuje kroz formu koncentriranog spektakla kroz formu disperzivnog spektakla i ono što je nama kao suvremenima najbliže, a to je taj prilično zagonetan pojam integriranog spektakla jer ako bi on bio samo spoj između koncentriranog i disperziranog onda bismo došli do jedne teze koja se čini veoma dvojbenom koja govori o tome kako je suvremeni globalni neoliberalni kapitalizam neka vrsta totalitarnog sustava jer umjesto politike sada imamo samo i jedino profit u svim aspektima ljudskog života i zato se vrlo često pojavljuje teza o tržišnom fundamentalizmu i totalitarnim aspektima života u suvremenoj liberalnoj demokraciji. Dakle potrošački kapitalizam je kapitalizam društva spektakla, društvo spektakla koje počiva na slici, ideologiji i kapitalu jest ono koje upravo posebice usmjerava pozornost na svojevrsno začaravanje svijeta i to uz pomoć dizajna i estetizacije. „Spektakl je neprekidan *opijumski rat* za prihvaćanje identifikacije dobara s robom i zadovoljenja s opstankom koji se uvećava prema vlastitim zakonima” (Debord, 1999: 12). Dvadeset prvo stoljeće je apsolutno razvilo sve ove potencijale o kojima govori Debord. Ono što se ponajviše zamjera teoriji društva spektakla koju predstavlja Debord u svojem najznačajnijem djelu iz 1967., a mnogi to nazivaju i relativno velikim propustom u nadogradnji cijele nove dimenzije samoj teoriji, a to je nedostatak bilo kakvog uvjerljivog rješenja za suprotstavljanje spektaklu osim apstraktne potrebe za provođenjem „praktične sile u akciju”. Ipak u posljednjoj tezi „Društva spektakla” Debord navodi sljedeće „Tu *povijesnu misiju ustanovljenja istine u svijetu* ne može postići ni izolirani pojedinac ni atomizirana gomila podvrgnuta manipulacijama, već ponovno i uvijek samo klasa sposobna djelovati kao otapalo svih klasa usmjeravajući svu moć u razotuđujući oblik ostvarene demokracije, u Vijeće u

kojem praktična teorija nadzire samu sebe i vodi svoje djelovanje. Dake, tamo gdje su pojedinci izravno povezani s univerzalnom poviješću ; samo tamo gdje je dijalog oboružan da omogući pobjedu svojih vlastitih uvjerenja” (Debord, 1999: 168). Prema navedenom citatu vidimo kako jedan od razloga zašto ne postoji način suprotstavljanja spektaklu jest to što ne postoji univerzalni način za borbu protiv spektakla odnosno još uvijek nisu stvoreni uvjeti koji bi omogućili adekvatnu i uspješnu borbu protiv spektakla. Zapravo krajnji cilj borbe protiv spektakla jest borba protiv ekonomskog sustava koji je nadvladan robom te kapitalističkim poretom koji dodatno osnažuje i potencira spektakl.

4.4. Društvo spektakla u 21. stoljeću

Društvo u 60-im godinama prošlog stoljeća o kojem piše i raspravlja Guy Debord u „Društvu spektakla” izrazito se razlikuje od današnjeg svijeta i društva. Transformacija društvenih aspekata ljudskog života ponovno je naglasila kako je svakodnevni život više nego ikada ograničen spektaklom kakvim ga opisuje Debord. Ipak, pokušavajući se pozabaviti pitanjem moguće upotrebe Debordove filozofije na današnje društvo nailazimo na nekolicinu poteškoća. Kako danas uglavnom govorimo o digitalnoj domeni utjecaja spektakla postavlja se očito pitanje koliko je „Društvo spektakla” bilo usmjereno prema tehnologiji i novim oblicima razvoja tehnologije te posljedično i industrija povezanih s tom ekonomskom granom.

Prije no što se počnem referirati na primjere spektakla u 21. stoljeću te aktualizaciju Debordove teorije valja napomenuti nekolicinu bitnih detalja koji utječu na razumijevanje novih okolnosti koje su utjecale na razvoj novih oblika spektakla kao i dodatnu integraciju spektakularnih događaja u medijski prostor i društvu općenito. Do kraja 1980-ih godina prošlog stoljeća, kada se ideološka polarizacija i jasne tenzije koje su se pojavile za vrijeme Hladnog rata počele smanjivati, Guy Debord odlučio je objaviti svojevrsnu nadogradnju vlastitih stavova i razmišljanja pod naslova „Komentari na Društvo Spektakla”. U ovom djelu, Debord aktualizira razmišljanja navedena u izvornom djelu iz 1967. godine te dodatno analiza i definira spektakl u navedenom vremenskom okviru. Debord navodi kako su se dvije prethodne forme spektakla stopile u jednu novu formu – integrirani spektakl. „U međuvremenu se uspostavio i treći oblik, razumnom kombinacijom prethodnih dvaju oblika i na općem temelju pobjede onoga koji se pokazao jačim – raspršenog oblika. Radi se o integriranom spektaklu, koji se otad želi nametnuti cijelom svijetu” (Debord, 1999: 180). Nadalje, Debord tvrdi kako je integrirani spektakl postao jači u usporedbi sa svojim

izvornim verzijama te dodaje kako je spektakl uspješno odgojio čitave generacije oblikovane prema zakonitostima spektakla. Za Deborda, termin koji povezuje integrirani spektakl s njegovim izvornim formama jest kapitulacija. Naime, prema primarnoj teoriji iz 1967. godine, Debord navodi kako postoje dijelovi svakodnevnog života, kao i društvenih aktivnosti na koje spektakl nije uspijevao utjecati te kao primjer navodi avangardnu umjetnost i djelovanje situacionista. Nadalje konstatira kako je integrirani spektakl u trenutku pisanja komentara na „Društvo spektakla”, prodro u svaku poru društvenih aktivnosti i života. Integrirani spektakl, nastavlja Debord, može se prepoznati po pet karakterističnih značajki: „neprekidno tehnološko obnavljanje, stapanje ekonomije i države; poopćena tajna; laž bez odgovora i vječna sadašnjost” (Debord, 1999: 182).

Na tragu upravo ovog razmišljanja o integriranom spektaklu početkom 2000-ih godina Douglas Kellner nudi nadogradnju čitanja „Društva spektakla” te dodatno definira i analizira termin medijskih spektakla u svom djelu „Medijski spektakl” iz 2004. godine. Kellner medijske spektakle definira kao iznimne događaje koji izmjenjuju svakodnevicu kroz javne događaje, a za primjere medijskih spektakla možemo primjerice navesti: Superbowl, Euroviziju, sprovođenje poznatih ličnosti kao što su: Michael Jackson ili princeza Diana (Kellner, 2004: 31). Nadalje Kellner se referira na nekolicinu područja ljudskog života koje je u 21. stoljeću u potpunosti definirano spektaklom koji konstantno generira nove načine, ali i sfere utjecaja u ljudskim životima. Nudeći novo viđenje teorije društva spektakla, Kellner želi materijalizirati apstraktnu Debordovu teoriju nudeći primjere koji se mogu empirijski valuirati i procijeniti. Kellnerov angažman temelji se na argumentu da se suvremeni Spektakl ne može shvatiti kao nadmoćni hegemonistički režim, već kao prostor osporavanja u kojem se međusobne snage susreću i sučeljavaju. Kako i sam navodi u svom djelu „Zabava je oduvijek bila glavno polje spektakla, ali u današnjem infotainment² društvu zabava i spektakl ušli su u domene gospodarstva, politike, društva i svakodnevnog života na važne nove načine. Nadovezujući se na tradiciju spektakla, suvremeni oblici zabave od televizije do pozornice uključuju kulturu spektakla u svoja poduzeća, transformirajući film, televiziju, glazbu, dramu i druga područja kulture, kao i proizvode spektakularne nove oblike kulture poput cyberspace, multimedija i virtualna stvarnost” (Kellner, 2004: 7). Nadalje Kellner raspravlja i o još jednoj aktivnosti koja je u potpunosti podređena spektaklu, a to je kako sam već ranije navela, sport. Kako navodi sport je odavno postao domena spektakla, a najveća sportska natjecanja generiraju izrazito

² Infotainment je izraz kojim se opisuje trendovi, odnosno tendencije suvremenih masovnih medija, pogotovo televizije da informativne sadržaje odnosno vijesti kombiniraju sa zabavom. Riječ potiče iz engleskog jezika, odnosno predstavlja složenicu od riječi *information* (informacija) i *entertainment* (zabava).

visoke stope oglašavanja. Ovi kulturni rituali, kako navodi Kellner, slave najdublje vrijednosti društva u kojem je spektakl postao dominantna pojava, a to su konkurencija, pobjeda, uspjeh i na koncu novac, odnosno kapital. Upravo su iz navedenog razloga, korporacije spremne platiti izrazito visoke naknade kako bi vlastite proizvode povezale s takvim događajima, a posljedično i s navedenim vrijednostima. Sljedeća sfera života u kojoj Kellner primjećuje izraziti stupanj spektakla jest film. Hollywood je kako navodi, oduvijek bio plodno polje za dodatni razvoj spektakla jer je označavao jedan drugačiji svijet, svijet glamura, ekscesa, preljuba i zbroja ljudskih sudbina koje prosječni uživatelj spektakla nikako nije mogao izbjeći. Navodi nadalje kako je period 90-ih godina prošlog stoljeća, koji je stvorio uvjete dodatne integracije spektakla u film u 21. stoljeću, bio obilježen epskim spektaklima te navodi primjere nekolicine iznimno uspješnih filmova koji su bili jasan indikator nadolazećeg trenda kao što su Titanic, Ratovi Zvijezda – Fantomska prijetnja, Tri kralja i Austin Powers koji je postao najpopularniji film u ljeto 1999. godine. Analizu uloge filma u spektaklu Kellner nastavlja s novim milenijem. Navodi dva filma za koja smatra kako su izraziti indikator dodatne penetracije spektakla u svijet filma i umjetnosti. „Dodjelom Oscara 2000. dominirao je spektakl Gladijator, osrednji film čije osvajanje nagrade za najbolju sliku i nagrade za najbolju glumu za Russella Crowea pokazuje u kojoj mjeri logika spektakla sada dominira holivudskim filmom. Neki od najcejenjenijih i najpopularnijih filmova iz 2001. također su bili spektakli popraćeni produkcijom visoke tehnologije, poput Moulin Rougea, filmskog spektakla koji je sam po sebi oda spektaklu, čudnovati spoj kabarea, bordela, can-cana, opere, glazbene komedije, plesa, kazališta, popularne glazbe i filma” (Kellner, 2004: 8). Ukoliko ovu Kellnerovu logiku primijenimo na posljednje desetljeće holivudske kinematografije, možemo zaključiti kako je spektakl zapravo postao gotovo jedini način za privući društvo u kino dvorane. Tako samo za primjer želim uzeti seriju filmova povezanih sa superjunacima – Marvelove Avengers. Upravo je ovaj primjer jasan nastavak trenda spektakularnih produkcija koje su zavladao holivudskom i svjetskom kinematografijom. Dovoljno ukazuje i sam podatak kako postoje 23 filma o superjunacima iz Marvelovog svijeta koji se međusobno isprepliću kronološki i fabulativno, ali zapravo nemaju ili imaju izrazito malu umjetničku vrijednost. Još jedan od aspekata života pojedinca u 21. stoljeću o kojem Kellner raspravlja je televizija, odnosno televizijski program. „Televizija je od svog uvođenja 1940-ih bila promotor spektakla potrošnje, prodaje automobila, mode, kućanskih aparata i drugih roba, zajedno s načinom života potrošača i vrijednostima srednje klase. Sljedeći logiku zabave sa spektaklom, suvremena televizija pokazuje više visokotehnološkog sjaja, brže i sjajnije uređivanje, računalne simulacije, a uz kabelsku i satelitsku televiziju fantastičan

niz svih zamislivih vrsta emisija i žanrova”, navodi u ovom dijelu teksta Kellner (Kellner, 2004: 9). Kao još jedan aspekt ljudskog života i djelovanja koji je determiniran utjecajem spektakla po Kellneru je moda. Kako navodi, moda je već u 20. stoljeću postala izrazito plodno polje za razvoj spektakla. Još krajem 90-ih godina ubojstvo Giannija Versacea 1997. godine bio je izrazito veliki spektakl svoje ere te su se novosti o ovom događaju čekale s nestrpljenjem. Moda je izrazito zanimljiva aktivnost gledajući je kroz prizmu spektakla zato što okupljajući svjetove mode, dizajna, pop-kulture i zabave diktira i uvjetuje nastanke novih trendova. Za kraj Kellner ostavlja izrazito kvalitetan zaključak o utjecaju spektakla na modu, ali i društvo općenito: „U postmodernoj kulturi slike, stil i izgled postaju sve važniji načini identiteta i prezentacije sebstva u svakodnevnom životu, a spektakli medijske kulture pokazuju i govore ljudima kako se pojaviti i ponašati” (Kellner, 2004: 9).

Kada govorimo o aktualizaciji Debordove teorije najbolji pokazatelj kontekstualizacije njegovih razmišljanja u „Društvu spektakla” bile bi Sjedinjene Američke Države. SAD kao globalni politički i kulturološki predvodnik jasno pokazuje na koji način spektakl evoluirao i transformira svoje postojanje u 21. stoljeću. Koncept medijskog spektakla ključni je fenomen za razumijevanje američkog društva te ga valja promatrati kroz prizmu medija i politike sredinom 90-ih godina prošlog stoljeća. Mediji i politika u tom periodu stvorili su jasne preduvjete za produblivanje spektakla u SAD-u u 21. stoljeću. Vrijeme 90-ih godina u Sjedinjenim Američkim Država bilo je doba kada su mediji frekventno izvještavali o nizu događaja koje možemo promatrati kao spektakl: slučaj te posljedično i sudski postupak protiv OJ Simpsona, seksualni skandal u uredu predsjednika Clintona, uspon danas dominantnih informativnih mreža kao što su CNN ili Fox News te pojava 24 satnih izvještaja o novostima iz svijeta politike i showbiznisa, formata koji i danas dominira u informativnom programu u Sjedinjenim Američkim Državama. U vrijeme razvoja prvih digitalnih mreža, pojedinci su shvatili kako svatko može biti politički komentator te time postati aktivni sudionik u spektaklu. Razina spektakla u američkom društvu od tada je u izrazito uzlaznoj putanji, a navedeni preduvjeti jasno su pokazali kako će društvo spektakla stvoreno na temeljima modernog korporativnog kapitalizma biti dodatno nadograđeno u novom mileniju. Pojava društvenih mreža jasno je ukazala kako spektakl nastavlja dominirati američkim društvom i početkom 2000-ih godina. Kada govorimo o korporativnom kapitalizmu kao bitnoj odrednici društva u 21. stoljeću valja napomenuti nekolicinu bitnih činjenica. Pojam korporacije se pojavljuje već kod Hegela i odnosi se na jedan oblik u kojem se država pojavljuje u odnosu spram građanskog društva, međutim interesantno je da će se pojam korporativnosti pojaviti u talijanskom fašizmu kod Mussolinija s

obzirom na to da će on pokušati razumjeti novi oblik države kao neku vrstu korporativnog upravljanja cjelokupnom zajednicom. Tu već imamo situaciju u kojoj se jednostavno čovjek kao individuum na stanoviti način podvrgava prilično rigorozno, naravno ideji korporativne zajednice koja je ništa drugo nego li država jednog naroda u ovom slučaju talijanskog naroda, ali korporativno vlasništvo je u svakom slučaju u tom trenutku 20-ih godina označavalo jednu vrstu etatizacije dakle taj kapitalizam je i dalje postojao ali je imao jedan drugi oblik gotovo bi se reklo podržavljenja pa u tom smislu je gotovo zaboravljeno da je nastanak totalitarizma u 20. stoljeću vezan uz talijanski fašizam, a da je pojam korporativnosti također vezan uz talijanski fašizam. Međutim pojam korporativnog kapitalizma odnosi se na nadilaženje granica države i društva i cijeli problem koji će se dogoditi s neoliberalnim kapitalizmom od kraja 70-ih godina prošlog stoljeća do danas je u tom što on formalno uopće ne treba granice nacionalne države što znači da mu je zapravo cijeli prostor, a i vrijeme njegove ekspanzije vezano uz globalni svijet. To znači da su granice u svim aspektima na neki način prepreka. Ono što je ovdje najvažnije, korporativni kapitalizam nema nikakvu drugu ideju, to nije ideja ni slobode ni pravednosti ni jednakosti korporativni kapitalizam paradoksalno ima iza krinke demokratskog načina upravljanja ideju koja je u sebi jedna vrsta gotovo bi se reklo autokratskog upravljanja. U tom smislu korporativni kapitalizam je spektakularan zato što se kao i sve druge ljudske radnje zbiva od 90-ih godina upravo u ovom virtualnom i digitalnom prostoru i on je veza između informacije i komunikacije kao temeljnih pojmova kibernetike, bez kojih mi danas ne bismo mogli niti živjeti.

Ono što valja dodatno napomenuti jest postojanje skupine autora koji proučavanju Debordove teorije u 20. stoljeću pridaju potpuno drugačiju viziju. Navode naime kako „Iako se s naglaskom na medijskoj tehnologiji i širenjem na više područja društvenog života, integrirani se spektakl može smatrati točnijim prikazom trenutnih okolnosti, pretpostavljajući da je u kontekstu suvremenog kapitalizma i istaknutosti do koje su došle informacijske i komunikacijske tehnologije u takvom načinu proizvodnje, Spektakl evoluirao u novi kvalitativno drugačiji modalitet koji definiramo kao Spektakl 2.0, a koji predstavlja oba aspekta kontinuiteta i diskontinuiteta sa svojim prethodnim formama. Smatramo da je, premda je Spektakl 2.0 i dalje utemeljen na temeljnim dijalektičkim napetostima koje definiraju izvorni spektakl kakav je opisan u „Društvu spektakala”, preuređen na takav način da kvalitativno zaslužuje novu taksonomiju” (Briziarelli i Armano, 2017: 40). Ovo viđenje izrazito je zanimljiv koncept koji potvrđuje točnosti i zaključke iz izvornog Debordovog djela, međutim, smatra se kako je spektakl kao akademski termin pomalo zastario te ga je potrebno redefinirati u potpuno novi termin koji bi jasnije definirao uvjete i načine manifestacije

spektakla u 21. stoljeću. Ono što razliku čini izrazito bitnom jest pojava novih oblika medija, nerijetko digitalnih, koji preuzimaju primat, kako u informiranju, tako i u donošenju novih formi i karakteristika spektakla. Ono što skupina autora navodi kao dio argumentacije o raspravi o novom definiranju pojma spektakla jest kako se Debord u izvornom „Društvu spektakla” jedva marginalno bavi subjektivnostima. On, primjera radi, poznate javne osobe vidi kao subjektivno utjelovljenje onih pojedinaca koji su izgubili vlastiti individualitet te postali znakovi, živa semiotika kapitalizma. Poznate osobe za Deborda su dehumanizirane teme, a navedeno potkrepljuju narednom tezom iz izvornog „Društva spektakla” „Ljudi vrijedni divljenja, u kojima se sistem personificira, dobro su poznati po tome što nisu ono što jesu; postali su veliki ljudi spuštajući se ispod stvarnosti i najsitnijeg pojedinačnog života” (Debord, 1999: 19). Kako dalje navode u svom djelu „Spektakl 2.0” u uspoređi s navedenom Debordovom perspektivom, oni smatraju kako nova vrsta spektakla čini mnogo artikuliraniju fazu razvoja subjekta, prema kojoj dugotrajni procesi otuđivanja i dehumanizacije prate svoju suprotnost te navode kako je subjektivnost jedan od proizvoda nove verzije spektakla, a koji je u originalnom spektaklu bio obilježen naracijom o premoćnoj psihofizičkoj podređenosti (Briziarelli i Armano, 2017: 40). Nadalje, Spektakl 2.0 definiraju kao povijesni kontinuum debordijskog spektakla (odnosno povijesni razvoj integriranog spektakla kao jedne od debordijskih formi spektakla) i materijalistički korektiv hegelovske tendencije koji je izvorni spektakl smjestio preblizu gravitacijskim polovima svijesti i otuđenja. Dakle, ako je Debord opisao način proizvodnje usmjeren na potrošnju robe i masovnu industrijsku proizvodnju, karakteriziran homogenošću, proceduralnim razmišljanjem, disciplinarnom kontrolom i kanaliziranim putem komunikacijskih sredstava kao što su kino, TV i radio, prijelaz na digitalni kapitalizam dovodi nas do potrebe da se ponovno razradi pojam spektakla kao diskurzivnog i interaktivnog, ali i da se zadrže temeljni elementi kao što su robni fetišizam i roba kao svojevrsni vid spektakla (Briziarelli i Armano 2017: 47). Ovo razumijevanje i redefiniranje spektakla o kojem govore Briziarelli i Armano ponajviše se nadovezuje na radove Besta i već spomenutog Kellnera u smislu interaktivnosti i u odnosu na digitalne tehnologije te nove medijske prakse uspostavljene početkom novog milenija. Dok su u izvornoj konceptualizaciji spektakla kod Deborda, sudionici spektakla predstavljali pasivnog gledatelja, nekoga tko je bio dio spektakla, ali u njemu nije sudjelovao, odnosno predstavljao je pasivnog konzumenta kulturnih proizvoda spektakla. Upravo stoga nastavljaju Briziarelli i Armano, sudionici spektakla sve više postaju objekti koji pasivno promatraju razvoj spektakla. Promatrač ove nove, redefinirane verzije spektakla koju predstavljaju dva navedena autora, interaktivni je subjekt koji se socijalizira uz pomoć varijabilnih jezičnih alata i

fleksibilne digitalne tehnologije. Upravo je ova navedena činjenica izrazito bitna razlika kod promatranja spektakla kod Deborda i Brizariellija i Armana. Kako nadalje objašnjavaju u svom djelu, samo ime Spektakl 2.0 preuzeto je od evolucije web medija iz prve generacija, ograničenih internetskih okruženja u kojima su korisnici bili bitno ograničeni u korištenju pojedinih web usluga i proizvoda – čime se nadalje objašnjava i analogija samog imena novog spektakla, ali i sličnosti između web medija prve generacije i spektakla kako ga definira Debord u izvornom djelu „Društvo spektakla”. Zasiurno, prelazak na Web 2.0 nije se dogodio u društvenom povijesnom vakuumu, već zapravo odražava opći gospodarski pomak s fiksne na fleksibilnu akumulaciju, na postindustrijsku i post-fordističku proizvodnju. Promjena u političko-ekonomskom modelu proizvodnje i nova participativna perspektiva materijalizirana putem aplikacija temeljenih na Webu 2.0 stvorile su socio-kulturno okruženje koje omogućuje formiranje i razmjenu sadržaja usmjerenog na upotrebu na društvenim medijima. Iako značajke medija Weba 2.0 doprinose definiranju važnog aspekta Spektakla 2.0 u Brizariellija i Armana, u smislu obnovljene interaktivnosti, implikacije nove verzije spektakla o kojoj govore su mnogo šire. Prije svega, u usporedbi s izvornim Debordovim spektaklom, Spektakl 2.0 karakterizira još produženija integracija na društvenoj i ekonomskoj razini koja obuhvaća i trenutak proizvodnje i potrošnje te ih kombinira u nerazrješivu cjelinu. Zapravo, ako se prethodna inačica spektakla oslanjala na proizvodnju i potrošnju kao važne, ali i odvojene trenutke te je znatno veći naglasak davan potonjem, Spektakl 2.0 se pojavljuje kao spoj složenih praksi, poput potrošne proizvodnje i produktivne potrošnje. Takva karakteristika dovodi do druge važne značajke ove nove verzije spektakla koja se odnosi na organizaciju rada i proizvodnju vrijednosti. Dakle, dok se masovna proizvodnja u izvornom spektaklu uglavnom bavila fordističkim modelom plaćenog rada, Spektakl 2.0 se bavi kombinacijom rada, neplaćenog rada, potplaćenog rada i plaćenog rada. Drugim riječima, Spektakl 2.0 obuhvaća mnogo širi raspon produktivnih društvenih odnosa, a njihova kombinacija dovodi do vrlo kontradiktornog scenarija u kojem djeluje širi raspon subjektiviteta (Brizarielli, Armano 2017: 35).

Upravo pojavom Myspacea, Facebooka, Youtubea, Twitter, Instagrama, Skypea i mnogih drugih platformi, koje nazivamo i društvenim mrežama, dodatno se povećava opseg kao i aktivno sudjelovanje i sukreiranje medijskog spektakla. Valja napomenuti da kada se govori o medijskom spektaklu ovdje se eksplicitno podrazumijeva medijske konstrukte koji predstavljaju aktualne događaje koji plijene pažnju javnosti te cirkuliraju putem upravo ranije navedenih platformi i ostalih novih medija te komunikacijskih tehnologija. Ono što nadalje valja napomenuti jest kako u globalno umreženom društvu kakvo današnje društvo definitivno jest, broj događaja koje možemo

promatrati kroz termin spektakla, sve je veći. Izvanredne vijesti kao koncept počinju zauzimati sve važniju i vrjedniju ulogu u američkim medijskim krugovima, a upravo ta činjenica dodatno potencira zainteresiranost javnosti za događaje kao što su 9/11, uragan Katrina, predsjednički izbori, politička i društvena previranja za vrijeme Arapskog proljeća. Ono što je bilo apsolutno ključno u dodatnoj afirmaciji spektakla u današnjem društvu jest događaj koji se zbio 9. studenog 2001. godine kada je teroristički zrakoplov srušio dvije zgrade u Sjedinjenim Američkim Državama te time povukao bezbroj pitanja o slobodi i sigurnosti unutar američkog društva. Ta rasprava, kao i medijski odgovor na navedeni događaj zasigurno su uvelike utjecali na buduće promjene u promišljanju ne samo svakodnevice već i vlastitih stavova o politici, terorizmu i ideologiji te posljedično stanju kapitalizma i sustava kojeg se izgradio od 60-ih godina prošloga stoljeća. Činjenica koju nije teško objasniti u okviru navedenih faktora koji su stvorili uvjete za dodatni uzlet spektakla, je da je u društvenim odnosima u Sjedinjenim Američkim Državama politika dosegla nevjerojatne razine spektakla i upravo u ovom segmentu jasno možemo primijetiti neke od jasnih znakova integriranog spektakla o kojem Debord govori u svom djelu iz 1967. Na posljednjim i pretposljednjim predsjedničkim izborima kao jasan produkt spektakla pojavio se 45. Predsjednik Sjedinjenih Američkih Država – Donald Trump. Donald Trump, dugogodišnji američki celebrity i jedan od bitnijih dionika američke pop-kulture u 21. stoljeću, poduzetnik koji je svojim pristupom kulturi medija zasigurno bio jedan od predvodnika kapitalističke ideologije već početkom 2000-ih godina. Jedan od načina na koji možemo objasniti izbor građana Sjedinjenih Američkih Država, Donalda Trumpa kao predsjednika 2016. godine jest taj da je spektakl kroz dugi period djelovanja u toj razini prodro u sam *ethos* američkog društva i medijskog izvještavanja te da je sam izbor Trumpa kao glavnog kreatora političkih zbivanja već podigao spektakl na potpuno novu razinu. Trumpove biografije otkrivaju da je bio vođen potrebom da se natječe i pobijedi te je ulaskom u visoko konkurentno poslovanje s nekretninama u New Yorku 1980-ih, Trump uvidio potrebu korištenja medija i publiciteta za promicanje svoje slavnosti i imidža kao i dodatno promicanje i promoviranje vlastitih poslovnih ideja i zamisli. Trump izvodi svoj jezik i ponašanje iz izrazito konkurentne i nemilosrdne poslovne kulture New Yorka te uvažavanje važnosti medija i slavnih za uspjeh u hiperkapitalizmu koji je usmjeren na medije. Stoga, da bismo otkrili prirodu Trumpovog ‘temperamenta’, osobnosti i upotrebe jezika, trebali bismo se prisjetiti njegovog reality televizijskog programa *The Apprentice* koji ga je popularizirao kao super celebrityja i posljedično ga učinio glavnom javnom osobom za nacionalnu publiku. Doista, Trump je prvi kandidat koji je imao vlastiti reality TV program te sudjelovao u njemu, a kasnije je svoju kampanju vodio poput reality serije,

hvaleći se tijekom kaotičnih epizoda u svojoj kampanji da su njegovi skupovi bili najzabavniji te dominirajući digitalnom domenom uz pomoć digitalne platforme i društvene mreže Twitter. Stoga možemo zaključiti kako je Donald Trump donio potpuno novu razinu medijskog spektakla u politiku Sjedinjenih Američkih Država te uz pomoć medija i novih medija na kraju i pobijedio na izborima. Donald Trump stoga predstavlja potpuno novu razinu spektakla koja čak i nadilazi Debordovu teoriju o „Društvu spektakla” i postavlja nove standarde utjecaja spektakla na politiku, kulturu i na samom kraju gotovo svaku poru američkog društva u 21. stoljeću.

U posljednjem desetljeću upotreba društvenih medija postala je uobičajena praksa za stotine milijuna pojedinaca. Uzmimo za primjer Facebook, platformu koja se trenutno može pohvaliti s više od milijardu globalnih ‘aktivnih korisnika’, ova razina angažmana čini osnovu ogromnog bogatstva korporacije. Početkom 2016. godine magazin Fortune izvijestio je da je Facebook nadmašio Exxon i postao četvrta najvrjednija tvrtka na svijetu, dok je osobno bogatstvo izvršnog direktora Facebooka Marka Zuckerberga Forbes sredinom 2016. godine procijenio na gotovo 55 milijardi američkih dolara (Peterson- Withorn, Forbes 2016). Iako je ovo tržište puno veće i puno proširenije od samo jedne određene tvrtke, Facebook ipak nudi odgovarajući primjer za razmatranje odnosa između mrežnih platformi i valorizacije. Trenutno postoje različita objašnjenja o izvoru ove masovne akumulacije kapitala tijekom posljednjeg desetljeća. Za one koji su na neki način predani razvoju kritike političke ekonomije, rasprave o temeljima moći Facebooka kao glavne društvene mreže i predvodnika digitalnih medija u današnjem društvu, bile su poprilično aktivne. U tom procesu mogli smo čuti izrazito velik broj različitih razmišljanja i načina evaluacije utjecaja Facebooka.

5. ZAKLJUČAK

Kada bi Situacionističku internacionalu i djelovanja Guya Deborda, kao najznačajnijeg predstavnika, te njegovog djela „Društvo spektakla” sagledali isključivo u povijesnom smislu te kreditirali njegovu ulogu te ulogu situacionista kao svojevrsnog katalizatora društvenih nemira krajem 60-ih godina prošlog stoljeća već bi isključivo taj doprinos bio izrazito značajan i povijesno zapamćen. Ukoliko na to nadodamo nebrojenu količinu činjenica i primjera koje sam navela u svom diplomskom radu, onda je u potpunosti jasno kako je uloga Guya Deborda i situacionista u kritici modernog društva bila jedna od najznačajnijih sve do danas. To dokazuje i većina autora te istraživača koji i danas, gotovo 60 godina od izlaska „Društva spektakla” još uvijek proučavaju, čitaju, analiziraju i nadograđuju njegova djela i njegovu ostavštinu. Ovaj diplomski rad, sumirao je teoretski okvir teorije društva spektakla, ali i suvremene autore koji redefiniiraju i aktualiziraju debordijanski termin spektakla. Jednako tako, vidjeli smo kako je nemoguće u potpunosti razumjeti termin spektakla kod Deborda ukoliko ne razjasnimo temeljne pojmove slike, ideologije i kapitala, upravo zato što ova tri termina, zajedno s pojmom spektakla čine nerazdvojivu teorijsku cjelinu koju Debord spaja u teorijsko nasljeđe koje je i danas aktualno. Jednako tako, Debordova razmišljanja o svijetu slika u kojem živimo jasno su utjecala i na kasnije teoretičare koji su definirali smjer kritičkih teorija, a to su ponajprije Jean Baudrillard i Jean-Francois Lyotard. Ovaj diplomski rad, nadalje je pokazao uzročne i posljedične veze između filozofskih misli i teorija marksizma te utjecaja Frankfurtske škole na razmišljanja i poimanja Guya Deborda te posljedično i djela situacionista krajem 60-ih godina.

Nadalje, važno je sumirati nekoliko bitnih faktora koji sažimaju razmišljanja Guya Debord kroz njegovo djelo „Društvo spektakla” iz 1967. godine. Ono što je apsolutno nepobitno u Debordovoj teorije jest utjecaj medija na društvo i društvene aktivnosti, njihov utjecaj ogleda se možda ponajviše u tome što imaju kontrolu nad javnošću, oni mogu umiriti i uzburkati mase te im pokazati privid njihovog zadovoljstva trenutačnom hijerarhijom moći. Nadalje, bitna odrednica Debordove teorije jest da spektakl odvlači pažnju ljudi od proživljenih iskustava svakodnevnog života koji baca iluzornu sjenu na stvarne potrebe i želje masa. Iz tog razloga, masama je važno razumjeti prirodu i pokretačku snagu spektakla kako bi se izbjeglo oduševljenje koje nudi njegova hiperrealna verzija života i kako bi se izbjegla indoktrinacija ponuđena ideologijama koje su ugrađene po sustavima moći. Kvalitete i učinci borbe protiv spektakla ključni su razlog zašto je važno da samoaktualizirani članovi društva osiguraju da njihovo obrazovanje, informiranje i svijest

o svijetu dolaze iz različitih izvora, a ne jedinstveno iz onih koji potječu iz dominantnog sustava. Samo usvajanjem i njegovanjem različitosti perspektiva društvo će se ponovno moći usredotočiti na autentičniji i reprezentativniji pogled. Iako je nemoguće da gotovo bili koja filozofska teorija u potpunosti objasni svu širinu stvarnosti, promatranje bilo koje teme s različitih gledišta bolje će omogućiti angažiranom društvu da identificira istinu na temelju više izvora. Unatoč pesimizmu izazvanom sveprisutnošću spektakla, ono što smo jasno mogli vidjeti kroz analizirani rad Guya Deborda, Situacionističke internacionale i kasnija postmoderna djela, da se otpor spektaklu još uvijek događa i da je stvaranje alternativnih perspektiva još uvijek moguće izvan implozije stvarnosti koju je navijestio Baudrillard. Sve što je potrebno je kritička svijest o spektaklu, veća otvorenost prema novim izvorima, a ponekad i malo kreativnosti. Rad Guya Deborda i Situacionističke internacionale ilustrira da je važno prijeći ograničenja čisto teorijskih nastojanja i prevesti napredno razumijevanje spektakla u konkretne radnje koje utječu na razumijevanje svakodnevnog života. To vrijedi za teorijske prakse bilo u modernom ili postmodernom dobu i jedno je od temeljnih razloga zašto su njihova stvaralačka djela toliko važna za raspravu o otporu prema spektaklu. Napredni stupnjevi postmodernizma rezultirali su praksama koje se samorefleksiraju jer se glavni mediji sve više koriste kao predmet svog sadržaja i kao metoda za pojačavanje vlastitih zahtjeva za autentičnošću. Taj razvoj unutar glavne medijske kulture omogućio je masama do sada neviđen pogled na prakse i produkciju koja se odvija iza kulisa. Veće razumijevanje svih faza medijske proizvodnje važan je aspekt u podizanju kritičke svijesti masa do izgrađenih i posredovanih aspekata medija. Jedna od pozitivnih strana digitalizacije i digitalnih medija, o kojima nisam dovoljno pisala unutar svog diplomskog rada, jest činjenica kako se pojavom interneta ponovno vratila uloga i doseg alternativnih medija, koji rade na podizanju svijesti o spektaklu koji ispunjava gotovo svaku poru naših života. Demokratska priroda interneta omogućila je ljudima pristup znanju kao nikada prije koje može osnažiti one koji iskorištavaju njegov potencijal i stvoriti novi val kritičkog razmišljanja, ali i djelovanja. Otpor i kritička svijest koja se razvija informiranjem upravo putem alternativnih medijskih izvora pokazuju da se Debordovi naponi i dalje ulažu u postmodernoj klimi, doduše na načine koje on možda nije predvidio ili zamislio, te potvrđuju stalnu važnost njegovih teorijskih i umjetničkih istraživanja suvremenog društva. Sve dok postoji otpor društvu spektakla u njemu će uvijek postojati element Deborda. U prirodi je svakog teorijskog istraživanja da ona rađa daljnja istraživanja. Uzimajući u obzir holistički pristup ovog diplomskog rada, dotaknuti su mnogi načini razmišljanja koji bi se mogli dodatno analizirati te više istražiti, a jedna od uistinu najvećih poteškoća s kojom sam se

susrela za vrijeme pisanja mog diplomskog rada bila je odrediti koje načine razmišljanja treba slijediti i dodatno analizirati i definirati, a koje jednostavno spomenuti. Stoga ostavljam prostora za daljnja istraživanja i dodatne analize u ovom području te smatram kako bi interesantan pristup u daljnjim istraživanjima bio uvidjeti koliki je utjecaj spektakla na društvo i socijalne aktivnosti u bilo kojem obliku u Republici Hrvatskoj. Smatram da bi takvo lokalizirano istraživanje dodatno oplemenilo već postojeću građu, ali i podiglo razinu svijesti u smislu razmišljanja o vlastitom bitku i bitku društva u kojem živimo.

Na samom kraju, kada smo sumirali sve činjenice navedene u ovom diplomskom radu, te razjasnili mogućnost otpora spektaklu u današnjem modernom društvu, smatram kako je vrijeme da ostavim vlastiti osvrt na Debordovu teoriju izloženu u njegovom najznačajnijem djelu „Društvo spektakla”. Kritika modernim društvima izrazito je važna u današnje vrijeme. Smatram kako je dio Debordovih razmišljanja uvelike utjecao na povijesne događaje, kao i osvijestio dio pojedinaca o važnosti razmišljanja o otuđenju i životu u postmodernim društvima, ali vjerojatno se ne bih u potpunosti mogla složiti sa svim činjenicama i teorijskim pogledima u Debordovom djelu. Iako se načelno slažem s teorijom „društva spektakla” i kritikom modernom društvu i digitalnom kapitalizmu kao dominantnom sustavu u kojem živimo, držim kako je kapitalizam kao sustav ipak imao izrazito bitan i nezanemariv utjecaj na civilizacijski napredak kao i društveni boljitak te smanjenje neimaštine i siromaštva u svijetu. Ostaje pitanje u kojem smjeru bi se današnje društvo i civilizacija razvijali bez pojave kapitalizma kao sustava. Jednako tako, ostaje otvoreno i pitanje vrijedi li žrtvovati kompletnu ljudsku egzistenciju, sve navike, druženja i neposredna iskustva u životu za dodatan civilizacijski progres, ali to je tema za neku potpuno drugu raspravu. Bilo kako bilo, Debordova teorija čak i gotovo 60 godina kasnije ukazuje nam na brojne nelogičnosti sustava u kojem živimo, a nova inačica spektakla u kojoj smo i mi aktivni sudionici i dalje upravlja gotovo svakim aspektom naših života te se čini kako će njegov utjecaj samo nastaviti rasti.

6. POPIS LITERATURE:

1. Bernays, E.: *Propaganda*, Binder, Beograd, 2014.
2. Berthelot, M. R.: *Spectacle and Resistance in the Modern and Postmodern Eras*, University of Ottawa, Ottawa, Canada, 2013.
3. Briziarelli, M. i Armano, E.: *The Spectacle 2.0, Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, University of Westminster Press, London, 2017.
4. Butkova, O.: *The definition of capital as an economic and accounting category*, Azov-Black Sea Engineering Institute, Zernograd, 2020.
5. Debord, G.: *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.
6. Horkheimer, M. i Adorno, T.: *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Veselin Masleša- Svjetlost, II. izdanje, Sarajevo, 1989.
7. Hromadžić, H.: *Mediji i spektakularizacija društvenog svijeta- Masmedijska produkcija kulture slavnih*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2010.
8. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: *Pojam Kapitala*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30309>, posljednje preuzimanje: 13. srpnja 2021.
9. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: *Pojam slike*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56638>, posljednje preuzimanje: 15. lipnja 2021.
10. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: *Pojam Spektakla*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57367>, posljednje preuzimanje: 15. srpnja 2021.
11. Kellner, D.: *Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture*, <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/culturalstudiesmulticulturalism.pdf>, posljednje preuzimanje: 20. srpnja 2021.
12. Kellner, D.: *Media Spectacle*, Taylor & Francis Group, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2003.
13. Marx, K.: *Kapital*, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1974.
14. Mension, J. M.: *The tribe*, City Lights Publishers, Kalifornija, 2001.
15. Nemeth, D. J.: *Encyclopedia of Human Geography- Ideology*, Sage Publications, Kalifornija, 1996.

16. Nielsen, K.: *The Concept of Ideology: Some Marxist and Non-Marxist Conceptualizations*, u: *A Journal of Economics, Culture & Society*, II. izdanje, 1989.
17. Paić, Ž.: *Posljednja tajna spektakla*, u: *Tvrđa*, Hrvatsko Društvo Pisaca, Zagreb, 2012.
18. Peterson- Withorn, C.: *Forbes 400: The Full List of The Richest People In America 2016*, u: *Forbes*,
<https://www.forbes.com/sites/chasewithorn/2016/10/04/forbes-400-the-full-list-of-the-richest-people-in-america-2016/?sh=29c5724722f4>, posljednje preuzimanje: 13. srpnja 2021.
19. Purgar, K.: *Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2015.
20. Westoby, P.: *A community development yet-to-come: Jacques Derrida and re-constructing community development praxis*, Oxford University Press, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2021.
21. Williams, R.: *Marxism and literature (Marxist introductions)*, Oxford University Press, Ujedinjeno Kraljevstvo, 1978.