

Dario Vuger

Filozofski fakultet, Sveučilište u Ljubljani
dvuger@gmail.com

Doba filma svijeta: Guy Debord i obrana ideje Društva spektakla

Sažetak

U ovom radu autor će - na tragu promišljanja Guya Deborda i njegova filma odbacivanja svih kritika i pohvala izrecenih o filmu Društvo spektakla - ponuditi specifično citanje suvremenog društva, a kako ga danas opisuju neki od prominentnih teoreticara ekonomije medija poput Jonathana Bellera i Jonathana Craryja, no ovdje sa utemeljenjem u kasnoj situacionistickoj misli prvog francuskog filozofa medija. Film kao medij i simptom društvene zbilje dvadesetog kao i dvadesetiprvog stoljeca u misli Guya Deborda zauzima posebno mjesto, spoja teorije i prakse u temeljitoj dekonstrukciji društvenih uvjeta proizvodnje same teorije i takozvane društveno angazirane prakse. Svaki je film, stoga upravo nositelj tezine koja odgovara njegovoj epohi. Upravo je Debordov film, film posvećen odbijanju ikakvog izraza komentara ka njegovom filmu Društvo spektakla - koji sam ostaje kao spomenik rekuperaciji studentskih prosvjeda 1968. - simptomatikan spis i opis vremena ravan Heideggerovom Dubu slike svijeta, jednim od autora sa kojim su situacionisti svakako imali skrovit, ali siguran dijalog.

Ključne riječi: *Guy Debord, Martin Heidegger, spektakl, slika svijeta, film.*

Pedeset godina nakon eksplozivne recepcije knjige *Društvo spektakla* Guya Deborda te posljedičnom disperzijom situacionističke avangardne grupe u bespućima postmodernih anarhizama i akademizama, predstoji nam zadaća historijske valorizacije situacionističke misli upravo kroz njihovu estetiku, misao o temeljnoj organizaciji života u formi slike, komunikacije svedene na rizom slikovnog, odnosno vizualnog postojanja -postajanja slikom. U tom pogledu kao važan element misli o društvu spektakla pojavljuje se Debordov istoimeni film koji se pojavio šest godina nakon izdavanja već spomenutog pionirskog i kapitalnog djela analize društva kroz ontologiju slike, odnosno spektakla. Upravo ovoj trostrukoj igri, Društvu spektakla kao knjizi identificiranoj s vremenom, te filmu identificiranom s nemogućnošću radikalne realizacije opozicijskog stava spram društvenog spektakla koji je svoj izraz dobio u prosvjedima 1968., kratak filmski esej komentara dolazi kao nužna reteritorijalizacija borbe u ponavljanje zahtjeva za nužnom avangardnom kritikom slike svijeta koja je prožela svakodnevicu, a koja se pojavila kao njena zamjena. Ta slika sazdana je od istančane mreže normalizacija i neutralizacija koje su nam omogućile da trezveno te sa svom ozbiljnošću akademskog pristupa otvorimo niz metanarativnih diskursa o vremenu koje na taj način više nije moguće mijenjati već upravo samo opetovano opisivati i komentirati, kao što se to radi sa slikom ili umjetničkim djelom. To je doba pred-stavljanja kao vrijeme takozvanih post-fenomena, post-moderne kao nositelja epohe i niza epifenomena poput -nama važnog na ovom mjestu- post-filma, post-slikarstva, te napose čitavom nisu post-izama proizašlih iz akademskih krugova takozvane teorije i filozofije francuskog kruga. Film *Refutacija svih dobrih i loših sudova do sada izrečenih o filmu Društvo spektakla* spomenik je ovoj općoj neutralizaciji borbe za bitno izmijenjenim oblicima svakodnevice za koju se zalagala avangarda pod imenom *Situacionističke internacionale*. Završen 1975. godine, ovaj film svrstava se u integralni dio situacionističke ostavštine. Dapače, nije pogrešno reći kako spomenuti filmski esej stavlja točku na i svih situacionističkih nastojanja tokom skoro dva desetljeća njihova djelovanja.

1. Film

Kao i film *Društvo spektakla*, te donekle ukorak sa tendencijama novovalnog francuskog filma, Debordova *refutacija*¹⁸⁴ je pastiš, organizirani sukob slika podložen naracijom koja u dvostrukoj igri diverzija zaokreće i cilja na bitno drugačiji receptivni moment: kritičko sagledavanje našeg stanja kao stanja slika (*state of mind = state of images*¹⁸⁵). No, da bismo mogli govoriti o filmu *Refutacija* potrebno je reći zašto je Debord dvije godine nakon dugometražnog *Društva spektakla*¹⁸⁶ smatrao potrebnim napraviti ovaj filmski esej, filmsku vrstu očudujuće drugačijom od derealizacije knjige *Društvo spektakla* u film o teoriji društvenog otuđenja. Društvo spektakla kao filmsko ostvarenje

184 Usp. Knabb, Ken (ur.) *Guy Debord: Complete cinematic works*. AK Press., Oakland., 1994., str. 111-132.

185 Kako se radi o zatvorenim sustavima (solid-state) stanje slika Debord razumije -kroz definiranje pojma spektakla- kao udaljavanje života u predstavu, odnosno sliku, ali napose onaj sustav slika u kojima njihova stanja jesu predstava samog mišljenja.

186 Ibidem, str. 43-110.

naizgled prati pastišnu formu avangardnog, odnosno novovalnog filmskog eseja, ali je upravo činjenica knjige Društvo spektakla a ne slobodarski larpurlartizam novih tendencija u filmskom stvaralaštvu presudna za njegovu recepciju. Kinematičko iskustvo života koje Debord proziva u svojim filmovima koji sami smjeraju dovršavanju filma ili njegovom kritičkom prevladavanju iskazano je, dakako, u više filmskih citata: „Reklame u stankama/prekidima (prije i poslije filma, op.a.) upravo su istinska refleksija prekidanja samog života.“¹⁸⁷ Naime, u sukobu dva supstancijalna momenta knjige, ontologije slike i teorije spektakla, film je kao medij postao didaktičkim sredstvom u tumačenju knjige koja je do toga trenutka stekla kulturni status. Prevladavanje filma istovjetno je sa kritičkim prevladavanjem društva spektakla. Vizualnu strukturu filma čini avangardno proigravanje ideje slike, moći slikovne reprezentacije i suvremene opterećenosti vizualnog polja koje uz narativni niz teorija o spektaklu prezentiranih na isti način kao i u samoj knjizi izvršavaju bitnu igru: ontologiju slike reteritorijaliziraju u teoriju spektakla te vice versa. Taj je pomak bitan jer nam pomaže razumjeti temeljnu namjeru knjige o društvu spektakla, opisivanja radikalnog udaljavanja stvarnog života u predstavu¹⁸⁸, gotovost u obliku reprezentacije, odnosno sliku, stvarajući tako jednu postvarenu estetiku života. To znači da utemeljenje modernog života pronalazimo u začuđujuće složenom polju estetike kao tehnike suvremenog bitka, a što ne znači da estetika posjeduje svoju tehniku već da tehnika kao temeljno pitanje opstanka u modernom svijetu posjeduje svoju estetiku i u njoj pronalazi svoje utemeljenje. Estetika je ovdje, dakako, shvaćena kao ukupnost osjetnih formi, kao pitanje o formama osjetilnosti danas udešenih pod onime što nazivamo *postavom* (*gestell*, ili uz pojednostavljenje, u-okviravanjem), tehnikom udaljavanja bitka u puku tehničku prisutnost života. Život kao tehnička prisutnost jest, dakle, izravnat pojam uspoređan sa uporabnošću čovjeka za izvan-čovječne svrhe. Na koji je način ovaj rizom reprezentiran unutar samog filma o društvu spektakla? Odgovor na ovo pitanje moguće je pronaći – osim u kompleksnoj razradi simultanih prikaza suvremene kinematografije, političkih sukoba, reklama i društvenih pokreta unutar samog filma - u razgovoru o filmskoj vrsti, odnosno načinu na koji je film ostvaren i njegovoj namjeri. Život udaljen u film, ali i ovaj film napose udaljen u predstavu filma, sliku, simptom je društva spektakla. Film je – kao forma - ujedno tehnika i estetika spektakla. Spektakl je, dakako, poistovjećen sa svakodnevnim pojmom predstave, teatra, događaja koji od javnosti stvara publiku, a film o društvu spektakla jest najtipičniji proizvod društva spektakla, on je njegova matrica. U tom se smjeru upravo razvija i analiza Jonathana Belleru u Kinematičkom načinu proizvodnje: „Kada roba postane „sve što se vidi“, kinematografija se pojavljuje kao stroj – kristalizacija postojeće društvene logike – koji regulira izražavanje roba.“¹⁸⁹ Društvo spektakla kao dugometražno filmsko ostvarenje posljednja je velika situacionistička diverzija. Utoliko što ima neraskidive veze sa novovalnom francuskom kinematografijom, njegova diverzivna narav namještena je još 1968. graffitom u Sorbonni koji

187 Ibidem, str. 24.

188 Debord, Guy, *Društvo spektakla*. Arkzin, Zagreb, 1999., str. 34.

189 Beller, Jonathan, *Kinematički način proizvodnje*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2016., str. 212.

proziva Jeana Luc Goddarda: „Goddard: le plus con de swisses pro-chinois!“¹⁹⁰ - kao jednog od mnogih rekuperatora opće revolucije za pojedinačne ciljeve i unutarnje unaprjeđenje postojećeg sustava. Nemojmo zaboraviti da biti slike, kako navodi Heidegger pripada sistem¹⁹¹ kao jedinstven sklop pred-stavljanja. Film na način vlastita učitavanja u knjigu Društvo spektakla predstavlja stoga specifičnu formu kritike i borbe protiv otuđenja sredstvima kojim se otuđenje postiže, sredstvima koji kritiku postavljaju u estetiku – standardnu formu svakodnevnih prikazivačkih praksi, dok samo otuđenje predstavlja tehniku ovog estetičkog zaokreta. Dakako, “protiv otuđenja se ne može boriti otuđenim sredstvima”¹⁹² govori još jedan bitan situacionistički film iz iste godine, diverzija japanskog kung-fu filma pod palicom Renéa Viénet *Može li dijalektika slamati cigle?*. No upravo u igri ovog poznatog aforizma, naslova filma i divertiranog sredstva sâm film zadobiva svoj revolucionarni potencijal. Diverzija svih sredstava spektakla čini okosnicu situacionističke borbe. U trenutku kada je sama knjiga Društvo spektakla dostigla svoj spektakularan status njen je film pokušava ponovno zadobiti spojivši filmsku vrstu sa derealizacijom knjige kao rekuperiranog sredstva borbe protiv otuđenja. Knjizi koja je postala slikom, dapače slikom svijeta, film služi kao daljnje zaoštavanje vlastite pozicije.

2. Kritika

No, kako smo već spomenuli, za situacioniste je i sama kritika postala sredstvo spektakla, odnosno sredstvo udaljavanja, proizvodnje slika, predrasuda i smještanja javnosti u publiku, publicitet. Na jednak način kritičkog sagledavanja kritike kao situacije u kojoj se pruža mogućnost nekog prevladavanja svoj misaoni poduhvat u našoj je povijesti mišljenja, sa sličnim vremenskim koordinatama izveo Vanja Sutlić u svojoj knjizi *Praksa rada kao znanstvena povijest* iz koje baštinimo ovaj bitan kritički moment: „Tek s ukidanjem...izgradbenim, kapitalskog načina proizvodnje...ukida se tradicionalna dioba djelatnosti pa se djelatnost u društvu klasno određenih individuuma preobrće u...proizvodnu snagu jednog ‘društvenog individuuma’. Ista konstelacija koja u sebi nosi svoju metabazu, ukidanje, daje kritici filozofije otuđeni oblik filozofijske kritike...kritici etike otuđeni oblik moralne kritike, kritici umjetnosti otuđeni oblik estetičke... (...) ...nastaje takav bastard filozofijske i sociologijske kritike kakav utjelovljuje ‘kritička teorija društva’...“¹⁹³ Iz tog je razloga – nazovimo, Sutlićeve *površinske situacije kritike* - svako osim revolucionarnog čitanja društva spektakla, kao filma ili knjige upravo (ne)očekivani simptom spektakla. Svaka je kritika u tom pogledu jalova. Ono što predstoji činiti u doba spektakla jest ludički organizirati napore da se sredstva otuđenja povrate u revolucionarnu mogućnost nove svakodnevice. Dakako, ovo je otpuštanje iz strogosti kriticizma ispunjenje zahtjeva koji u drugačijim formulama postoji u Marxa jednako kao i u Heideggera, a

190 Viénet, René, *Enragés and the Situationists in the Occupation Movement, France, May '68*. Autonomedia, new york, 1992., str. 53.

191 Heidegger, Martin *Doba slike svijeta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969., str. 34.

192 Viénet, René u: „*La dialectique peut-elle casser des briques?*“, film, 1973., web: http://ubu.com/film/vienet_dialectics.html (pristup: 2.9.2018.)

193 Sutlić, Vanja, *Praksa rada kao znanstvena povijest*. Globus. II izdanje, Zagreb, 1987., str. 39-40.

ovdje je bitno pogonjen idejom da avangardna praksa realiziranja života zbog života samog kao (umjetničkog) djela upravo slijedi prevladavanje jalovog stanja kritike u post-kritičko razdoblje konstrukcija situacija. Ta je nova – odnosno tek revolucionarna - svakodnevnica, vođena, dakako, situacionističkom metodologijom psihogeografiranja, diverzije i izokretanja, napose, dakle, kreiranja situacija. Prva rečenica filmskog eseja Debordovih Refutacija rekapitulira spomenute simptome spektakularne organizacije društva, ponajvažnije generaliziranu falsifikaciju proizvoda i mišljenja, te, za one koji ih se drže održavanje bitne udaljenosti od toga što vjeruju da vole jer ne posjeduju intelektualne sposobnosti i moći da ih zadobiju u nekom obliku neposredne prakse¹⁹⁴. Spektakl je daleko više *slabost-osiromašenje-nemoć* negoli zavjera. Spektakl je, vrijedi ponoviti, osiromašenje u obliku tehno-estetike suvremenog društva; kontinuirano ocjenjivanje – uživo – otuđenja¹⁹⁵. Ususret kritikama izrečenim i pobrojanim iza naslova filma formu ovog estetiziranja nadalje opisuje: „One nisu ništa više do različiti oblici višegodišnje taktike svih vladajućih apologeta: Poricanje onoga što postoji i objašnjavanje onoga što ne postoji. Kritička teorija koja prati rasap društva ne dotiče se gnjeva, do li prezentiranja samo slika gnjeva.“¹⁹⁶ Brutalistička jednostavnost Debordovih teza iznesenih u Refutacijama, ali i suptilnim igrama (necitiranih parafraza) izvedenim kroz Duršтво spektakla - u knjizi i u filmu - sredstva su borbe i prokazivanje vremena opterećenog mišljenjem do mjere puke mentalne iscrpljenosti: hiperprodukcijom teorije, slika, kritike, publiciteta, „kakofonije političkih i marketinških poruka“ koje same opetovano potiču odnosno uvjetuju „servilnost uma koji se zadovoljava slikom mišljenja nauštrb njegove realne moći. Niti jedan film nije teži od vlastite epohe.“¹⁹⁷ Odgovor na nemoć zahvaćanja njegove biti ali i tobožnje ljepote ili ružnoće leži u uvjetima izvan samog filma, u društvenim moćima. Težina se stoga ne pronalazi u filmu već u udesu mišljenja u doba slike gdje nesaglediva univerzalnost jednog radikalnog zahtjeva kroz kritiku dobiva oblik individualnih avangardnih težnji, kritike kao *slikovite* subjektivacije spektaklu. „Spektakl ne ponižava ljude tako što ih tjera da ga zavole iako su mnogi plaćeni da se pretvaraju kako je tome tako. Sada kada više nije moguće uvjeriti nas u to da je ovo društvo posvema zadovoljavajuće, oni žure u proglašavanju sebe nezadovoljnima svakom kritikom tog društva.“¹⁹⁸ Njegovanje kritike poradi mogućnosti kritike kao (kritičkog) izraza života upravo je pojavljivanje onog fenomena koji Martin Heidegger na početku svoje rasprave o dobu slike svijeta naziva kulturnom politikom. Kao četvrta novovjekovna pojava to je kultura koja samu sebe uzima u njegu posredstvom tobožnjeg ozbiljenja vrhovnih vrijednosti čovjeka¹⁹⁹. Kultura postaje politikom na način svoje produktivnosti za kapital dok je spektakl kao sustav udaljavanja i predstavljanja upravo produktivan za kulturu unutar koje se odvija reprezentiranje života kao ozbiljenja čovjeka. On se u kulturi ogleda kao vlastitoj slici, slici koju troši opetovanim proizvođenjem, udaljavanjem u beskonačnom zrcalu reprezentacije²⁰⁰.

194 Knabb, Ken (ur.) *Guy Debord: Complete cinematic works*. AK Press, Oakland, 1994., str. 111.

195 Usp. Ibidem, str. 113.

196 Ibidem, str. 119.

197 Ibidem, str. 117.

198 Ibidem, str. 114.

199 Heidegger, M., *Doba slike svijeta*. str. 7.

200 Usp. Beller i Jonathan, *Kinematički način proizvodnje*, str. 28.

Odlučujuća *pojava* novovjekovlja, deducirana iz niza pojava i događaja koji bitno određuju suvremenu znanost i kulturu upravo je slika; kao nacrt, predstava eksperimenta, odnosno slika kao sistem. Slika pak kao mjerodavna reprezentacija bića u cjelini, dakle, bitna slika toga udaljavanja u središtu je spektakularne organizacije društva. To znači, navodi Heidegger da je u biti novoga vijeka kao svijeta postalog slikom upravo bitak bića “priveden u predmetnost čovjeka”²⁰¹, odnosno, postavljen u njegovo područje raspolaganja “te da jedino na taj način bivstvuje”²⁰². Odražavajući sebe, čovjek sebi postaje slikom i na taj način postaje prisutnim, odnosno omogućuje svoj položaj uopće. Predmetnost, odnosno pred-stavnost kao fenomen slikovnog pojavljivanja bitan je simptom svijeta postalog slikom. Ta je pozicija, Heideggeru kao i Debordu omogućila da – svaki na svoj način – artikuliraju postmoderni pojam *antropocena*. “Započinje ona vrsta bitka čovjeka, koja područje ljudske moći zauzima kao prostor mjere i izvršenja, da bi se pokorilo biće u cjelini. Razdoblje koje se određuje iz tog događaja nije novo samo za historijsko gledanje, nasuprot prethodnom, već ono samo sebe postavlja navlastito kao novo. Biti nov pripada svijetu koji je postao slikom.”²⁰³ Novovjekovna bit predstavnosti bića artikulirana je kao kritička revolucionarna pozicija teorije spektakla i njegova simptomatična udaljavanja stvarnog života u predstavu. Biti novim, u igri subjektivacije čovjeka znači daljnje istupanje iz života u nazor, odnosno prezentiranje svjetskog zbivanja kao skupa nepovijesnih individualnih priča. U dobu slike svijeta pronalazimo, stoga, film kao utjelovljenje novovjekovnog bitka, slike kao načina stjecanja svijeta i pokretanja života unutar spektakla. Društvo spektakla jest film u kojem na zabrinjavajući način bivaju izjednačenima umjetnost, kultura, znanost, politika, zlo, rat, tehnološki entuzijazam, javnost i privatnost ogoljenog života. Za naslovnu stranu društva spektakla Debord je uzeo simptomatičnu sliku svoga vremena, masu transformiranu šokom premjernog isprobavanja 3D naočala 1952. godine u Californiji. Ovaj simptomatičan spoj opisao je već sa strane ekonomije spektakla Jonathan Beller nazvavši ga *kinematičkim načinom proizvodnje*, ali ono što je bitno istaknuti kod Deborda, i s uvažavanjem povijesne misli o tehnici i estetici u novovjekovnom poimanju istih jest to da se radi o proizvodnji života uopće. Dapače, život u svom bitnom određenju s obzirom na čovjeka upravo je ono što u sebi sabire prirodu i povijest kao ukupnost bića. Ako u doba slike, te filma-svijeta napose, svijet postaje slikom, proizvodnja života ujedno je produkcija slika a kao takva upravo se slika pojavljuje kao jedinim dostupnim horizontom smisla i djelovanja čovjeka. U tom smislu govori Heidegger „čim je svijet postao slikom, položaj čovjeka poima se kao nazor na svijet“²⁰⁴. U misli koja slijedi nakon Deborda te dalje razvija kritičku filozofiju medija poput Baudrillarda, Virilia, Warka, Fishera, Belleri i Crarya napose, postaje nam jasno kako je čovjek središte zbivanja spektakla ali tako da je on postao organom, odnosno u inverziji Deleuzea i Guattarija on je *tijelo bez organa*²⁰⁵ koje uživa sistem produktivan do bezobličnosti, odnosno sam svoj potrošač.

201 Heidegger, Martin (1969.) *Doba slike svijeta*, str. 21.

202 Ibidem, str. 21.

203 Ibidem, str. 34.

204 Ibidem, str. 24.

205 Usp. Deleuze, Gilles i Guattari, Felix, *Antiedip: kapitalizam i shizofrenija*. Sandorf/Mizantrop, Zagreb, 2015., str. 7. i dalje.

3. Svijet

Heidegger je u *Dobu slike svijeta* analizom novovjekovne znanstvene metode bit njenog predmeta postavio u pojam slike, dapače, *slike-svijeta*. Slika-svijet jest sve što ostaje. Upravo je u tom pogledu spomenuti spis važan. Slika svijeta je stečevina novog doba, ukorijenjena je u odnosu čovjeka prema zbivanju svijeta i razumijevanju, blizini ili udaljenosti razumijevanja istine u njegovoj biti. Sa druge strane, Debordov pokušaj s Društvom spektakla i obranom njegove ideje u mediju samog spektakla ukazuje ponovno na ovaj bitan pomak. Doba poslije filma, post-filma kako bismo mogli nazvati stečevinu novovalnog francuskog filma jest simulacija slike njenim nedoglednim ponavljanjem, što daje iluziju pokreta, odnosno iluziju života. Svijet je pre-ostao tehnologijom slika, odnosno on preostaje filmom utoliko što se upravo u filmu kao bitnom tehnologijom spektakla pojavljuju ideje o uvjetima mogućnosti njegove revolucionarne uporabe. „Svakako, povijesna je zbilja uhvatljiva, spoznatljiva i otvorena snimanju samo kroz kompleksan proces medijacija...tu bi se medijaciju teško ostvarilo da empirijsko postojanje činjenica nije već po sebi posredovano postojanje. (...) Svaki situacionist mora biti sposoban uraditi film kao i napisati članak.“²⁰⁶ Kinematičko izražavanje temeljnog problema (slikovno-medijskog prevladavanja svijeta) zadatak je koji proizlazi iz potrebe savladavanja i prevladavanja filma kao otuđenog sredstva kreativnog (slobodnog) rada ali i pokušaja kritičkog dokidanja diobe formalne kritike i revolucionarnog djelovanja. Činjenica da je „cijela zemlja kinematografizirana“²⁰⁷ označava bitan pomak. Ne samo da je doba slike svijeta završeno *slikom-svijetom* već je i spektakularno društvo prevladano u čistu formu *spektakla*. Čovjek, odnosno ljudski odnosi u društvu spektakla, ogledajući se stalno u sebi samima postaju do visoke mjere rutinski. Spektakl integrira i slaže, svaka novost ubrzo postaje *surhom i pokretačem*, a uporabnost komunikacije za daljnju primjenu integracije ponovo ukazuje na jalovu narav suvremenog imperativa na komuniciranju. Napose, na komuniciranju posredništvom spektakla sa slike na sliku, uzimajući čovjeka za sliku samog sebe. Heidegger to naziva „samoosiguranjem čovjeka“ putem „kulturnih vrijednosti“, ali pitanje ostaje je li dovoljno u doba filma svijeta igrati političku igru kulture kao jedinog dostupnog očuvanja integriteta čovjeka? Debord je rekao da kritika nije dovoljna, dapače, da nije mjerodavna jer upravo ona osigurava postojanje sistema nakon njegovog revolucionarnog pretresanja. Ostaje, dakle, promotriti način na koji doba kulturne politike može zaobići vlastite postavke u službi jednog novog avangardnog ili revolucionarnog pokreta.

Slika svijeta je vrsta bitka čovjeka u kojem ovaj ima svijet kao posjed, odnosno predmet ili sliku kroz koju je sistemski izloženo biće u cjelini²⁰⁸. „Tek gdje je biće postalo predmetom pred-stavljanja, biće na određen način gubi bitak.“²⁰⁹ Na mjesto ovog gubitka dolazi slika ali i ono još važnije, informacija kao otvoreno područje *pred-stavljajućeg obavještavanja*. Ovaj fragment Heideggerove teze iz *Doba slike svijeta* pomoći će nam da shvatimo kako je došlo do prevladavanja u smislu *slike-svijeta*. Kada

206 Knabb, Ken (ur.), *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1989., str. 212-213.

207 Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2013., str. 185.

208 Heidegger, M. *Doba slike svijeta*, str. 20.

209 Ibidem, str. 34.

posredstvom novih tehnologija vizualizacije i virtualizacije slika prestaje biti pukim informacijskim vizualizacijama – formalno pasivnim *tehničkim slikama* (Flusser) – prasak pokreta koji ostvaruje u digitalnom i kinematičkom preplavlivanju stvarnosti upravo sužava prostor mogućnosti nečega poput svijeta²¹⁰. Sve što jest svijet sadržano je u animiranoj singularnosti slike-svijeta. Da ono ima svoje posljedice po razumijevanje nečega poput društva spektakla ne treba nas iznenaditi. Kao nastavak Društva spektakla – onog filmskog, i njegovih Refutacija – Debord je 1988. sastavio *Komentare uz Društvo spektakla* koji za svoj predmet upravo uzimaju ne samo pojavu novih formi spektakularne organizacije svijeta, ali i nove mogućnosti slike do tada previđene vremenskom udaljenošću digitalne tehnologije: „...unutar iste slike [se] može bez proturječja suprotstaviti bilo što. Struja slika nosi sve...poput stalnog arbitrarnog iznenađivanja što ne ostavlja vremena za razmišljanje i posve je neovisno od onoga što gledalac može shvatiti.“²¹¹ Spektakl, na kraju, u svom integriranom obliku može pred pojedinca koji je kao proizvođač i potrošač prevladan u jedinstvenom obliku publike-promatrača ispostaviti društvo kao vlastitu sliku, a što znači da u dobu slike-svijeta kao filma, kinematičke ekstaze iskustva ostajemo sami sa spektaklom. Dakako, ovu je tezu kao zaključak rasprave moguće deducirati i iz analize govora u kojem Društvo spektakla susrećemo ponajprije i ponajčešće tek kao naslov, a ne i kao činjenicu diskursa takozvane situacionističke teorije i prakse. Dapače, upravo ovdje mogli bismo društvo spektakla u skladu sa situacionistima i njihovim nastavljačima nazvati zastrašujućim pleonazmom suvremenog stanja stvari.

Refutacije, kao početna diverzija *doba filma svijeta*, ali kao i avangardni post-filmski uradak nadopunjuju Društvo spektakla *potpisom epohe* kako u svojim Komentarima govori Debord o nadopuni Društva spektakla. Te, ako je Društvo spektakla prokazalo “sklop novih tehnika koje prate tu vladavinu”²¹² (robne ekonomije), film i njegova nadopuna u sedamdesetima upravo su započeli opisivati njenu estetiku, koju tek valja završiti. Paradoksalno, sa vremenskim odmakom kao i sa pojavom novih teorija na tragu Deborda i situacionista ostaje za vidjeti može li se potencirati novo otvaranje, odnosno završavanje njihova projekta prevladavanja dvadesetog stoljeća koje se još uvijek čini radikalno ne završenim.

210 Usp. Baudrillard, J., *Simulacija i zbilja*, str. 184-185.

211 Debord, G., *Društvo spektakla*, str.196.

212 Ibidem, str. 104.

Literatura:

Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2013.

Beller, Jonathan, *Kinematički način proizvodnje*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2016.

Debord, Guy, *Društvo spektakla*. Zagreb: Arkzin, Zagreb, 1999.

Deleuze, Gilles i Guattari, Felix, *Antiedip: kapitalizam i shizofrenija*. Sandorf/Mizantrop, Zagreb, 2015.

Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969.

Knabb, Ken (ur.) *Guy Debord: Complete cinematic works*. AK Press, Oakland, 1994.

Knabb, Ken (ur.), *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1989.

Sutlić, Vanja, *Praksa rada kao znanstvena povijest*. Globus. II izdanje, Zagreb, 1987.

Viénet, René, *Enragés and the Situationists in the Occupation Movement, France, May '68.*, Autonomedia, NewYork, 1992.

Viénet, René, „*La dialectique peut-elle casser des briques?*“, film, 1973., web: http://ubu.com/film/vienet_dialectics.html, (pristup: 2.9.2018.)

The Age of World Film: Guy Debord and the Defence of the Notion of The Society of the Spectacle

Abstract

In this paper, the author will offer a new and specofoc reading of the contemporary media society, the society as it is understood by some of the most prominent thinkers of the media-economy like Jonathan Beller and Jinathan Crary, but here with a foundatiin in late situationist thought of the first french philosopher of the media, Guy Debord. Film as the media and the symptom of the contemporary society takes an essential place in the thought of Guy Debord, that of the mixture of both theory and practice in the thorough deconstruction of the conditions of production of the theory and practice as a socially engaged and progressive construct. No film is, therefore, more difficult than its era. It is exactly the Debords film Refutation of All the Judgments, Pro or Con, Thus Far Rendered on the Film "The Society of the Spectacle" a notable work and a description of the time in close relationship with the Age of the World Image, written by Martin Heidegger with the more or less same didactic intent.

Key words: Guy Debord, Martin Heidegger, spectacle, world picture, film.



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.