

PROBLEMY I POGLĄDY

Agnieszka Ogonowska

SPOŁECZEŃSTWO SPEKTAKLU: PREKURSORY I ICH WSPÓŁCZESNE DZIEDZICTWO INTELEKTUALNE

Streszczenie: Celem artykułu jest ukazanie dziedzictwa intelektualnego Guya Deborda oraz jego wpływ na współczesne teorie kulturowe (głównie Jeana Baudrillarda). Centralną kategorią prowadzonych w artykule rozważań jest kategoria 'społeczeństwa spektaklu'.

Słowa kluczowe: Guy Debord, spektakl, społeczeństwo spektaklu, media

1. Prowokator, kabotyn, wizjoner: Debord i sytuacjoniści

Guy Ernst Deborg urodził się 28 grudnia w 1931 roku w Paryżu. Reprezentował tradycję wielkiej bohemy francuskiej, lecz w ramach idei 'sztuki dla sztuki' proklamowanej już około 1830 roku przez Julesa Barbey d'Aurevilly (w dziele „Teoria sztuki dla sztuki u ostatnich francuskich romantyków”) ewokującej arystokrację ducha i figurę 'dandysa', bliski był jego poglądów także ideał rewolucjonisty i społecznego reformatora.

Od roku 1950 rozpoczynają się związki Deborda z Międzynarodowym Towarzystwem Letrystów (Lettrist International) prowadzonego w tym czasie przez Isidre Isou – francuskiego poetę, krytyka filmowego i artystę urodzonego w Rumunii. To właśnie Isou jest uważany za założyciela artystyczno-literackiego ruchu letrystów inspirowanego się surrealizmem i Dada. Członkowie stowarzyszenia za pomocą sztuki (głównie graffiti, filmu, poezji) próbowali komentować współczesne im wydarzenia społeczne, proklamowali także tzw. psychogeografię, tzn. spacer po mieście (Paryżu) motywowany przez wolne skojarzenia oraz 'przyciąganie' miejsc szczególnych. Pokłosiem tego pomysłu są dwa teksty: „Naked lips” z 1955 roku oraz eseje z 1956, zatytułowane „Detournement: How to Use” i „Theory of the Derive”. W skład wspomnianego Międzynarodowego Towarzystwa Letrystów weszli tzw. decydenci, którzy odrzucali poglądy ojca – założyciela – Isou. Obok Deborda wspomina się tu o takich postaciach, jak: Jean-Louis Brau, Serge Berna i Gil J Wolman. Na łamach własnego pisma zatytułowanego „Potlatch” (wyd. w latach 1954-57) wyrażali ideały ruchu.

Z inspiracji tego właśnie środowiska w 1957 roku wyłoniła się Międzynarodówka Sytuacjonistyczna, której liderem ogłosił się charyzmatyczny Guy Debord. Wzorem Letrystów głosili program radykalnej krytyki artystyczno – społecznej i poszukiwali sposobu na połączenie poezji, muzyki, architektury i rewolucji w jedną spójną całość (wspomniane wcześniej figury: dandysa i rewolucjonisty). Program Międzynarodówki został ogłoszony przez Deborda w tekście pt. "Raport o konstruowaniu sytuacji, warunkach organizacyjnych i planowanych działaniach międzynarodowego nurtu sytuacjonistycznego".

Nie rezygnując z inspiracji *surrealistów* i *dadaistów* interesowała ich idea 'stłumienia sztuki', której istotą była próba włączenia sztuki do 'życia codziennego'; krytykowali także modernistyczny podział społeczeństwa na twórców i odbiorców oraz aktorów i widzów. Sposobem przeprowadzenia tak dalece zakrojonej rewolucji (w świadomości) społecznej miało być kreowanie sytuacji kontrkulturowych ułatwiających ludziom zrozumienie istoty zniewolenia ich przez władzę, politykę, media oraz istniejący przemysł marketingowy. Stąd też sytuacjoniści odwoływali się do różnych praktyk mających na celu „dekonstrukcję” obowiązującego systemu społecznego: rewolucyjnego zrywu, sabotażu, wandalizmu, w których upatrywali strategię kreatywnej destrukcji. Wykorzystywali skandal i prowokacje, by ukazać nieautentyczność ustalonego porządku społecznego. Organizowali także prowokacje – happeningi inspirowane ideałami surrealistów, letrystów i dadaistów.

Nie uznawali własności intelektualnej. Uważali, że wszystkie dobra kultury mogą podlegać prawom „recyklingu”; należą bowiem do tych jednostek, które potrafią udoskonalić istniejący dorobek, a nawet wykorzystać go element bardziej złożonych konstrukcji (idea 'przechwytywania', *'detournment'* widoczna także w tekstach literackich i filmowych Deborda). Postulat ten przybliżył ich choćby do współczesnej idei *'some rights reserved'*, wolnej kultury czy wielu projektów wikinomicznych.

Naczelnym organem stowarzyszenia sytuacjonistów było powstałe w 1957 roku pismo 'Internationale Situationniste.' W swoich tekstach niewielka, bo licząca zaledwie 12 osób, grupa aktywistów tego ruchu przedstawiała elementy teorii krytycznej. Uważali między innymi, iż powojenne stadium kapitalizmu doprowadziło do pogłębiających się podziałów społecznych, co zablokowało i zafałszowało prawdziwą twórczość i zdolność autentycznego odczuwania. Uważali, iż praca w systemie kapitalistycznym powoduje 'alienację', przyczynia się do rozwoju społeczeństwa fałszu i wyobcowania, w którym wszystko ulega utowarowieniu, łącznie z relacjami społecznymi. Te ostatnie bazują na transakcjach i powtarzaniu utartych gestów, zwrotów, pojęć, które przestały komunikować autentyczne emocje, przeżycia i postawy. Sytuacjoniści byli także zwolennikami tzw. *'przenicowania'* (*divertissement*) całego systemu, tak by możliwe było przekierowanie zaoszczędzonej na pracy energii i zainwestowania jej w różne formy spontanicznej twórczości. Postulowali zatem specyficzny typ sublimacji, który znamy z pism Freuda. Postulowana przez sytuacjonistów rewolucja miała polegać na wyzwoleniu wyobraźni z sideł *'spektaklu'*; pokonanie

zniewalającej władzy widowisk i obrazów, która odebrała ludziom zdolność do autentycznego życia w realnym świecie.

Radykalizacji głoszonych sądów sprzyjały 'roszady' w ciele stowarzyszenia. Początkowo tworzyli ją głównie artyści i intelektualiści francuscy – reprezentujący, w dużym stopniu, ideały dandysa oraz filozofię sztuki i credo polityczną Andre Bretona, potem przyłączali się do niej sympatycy teorii lewicowych. Stąd też tak silnie uwidaczniają się w tekstach członków echa teorii Hegła, Marksa, Geoga Lukácsa (przede wszystkim: reifikacji, fetyszyzmu towarowego, osobowości aktywnej), a zwłaszcza teorii krytyki 'alienacji życia codziennego', głoszonej przez Henri'ego Lefebvre'a. W głoszonych przez siebie hasłach uwidaczniają się także inspiracje historią *ruchu anarchistycznego* z okresu I Międzynarodówki, a zwłaszcza fascynacja anarchizmem hiszpańskim, anarchizmem z Kronstadt i Machnowszczykami. Ostrze swej krytyki kierowali zarówno w podstawy systemu kapitalistycznego, jak i socjalistycznej biurokracji; krytkowali więc w jednakowym stopniu ekonomię kapitalistyczną, jak i etatystyczną, charakterystyczną dla krajów socjalistycznych. Z uwagi na wskazane inspiracje teoretyczne – poglądy sytuacjonistów, podobnie zresztą jak frankfurtyczków – sytuuje się zwykle w kręgu ruchów neomarksistowskich.

2. Teksty – manifesty ruchu i hasła sytuacjonistów

Guy Debord 'osaczył' sytuacjonistów swoimi poglądami i wizjami na tyle skutecznie, że z czasem wyeliminowano wszystkie objawy sprzeciwu wobec narzuconej przez niego głównej linii programowej stowarzyszenia, aż do jego ostatecznego rozpadu w 1972 roku. W 1967 roku wydano dwie książki stanowiące istotny zapis tych idei. Pierwsza z nich to 'The Society of the Spectacle' Guya Deborda, druga – 'The Revolution of Everyday Life' Raoula Vaneigema. Drugi z wymienionych autorów (rocznik 1934) jest filozofem i pisarzem pochodzenia belgijskiego, który po ukończeniu filologii romańskiej na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli (w latach 1952-1956) uczestniczył w ruchu Międzynarodowych Sytuacjonistów od 1961. Działalność swą zakończył 2 lata przed rozwiązaniem tego stowarzyszenia. Obok Deborda, Vaneigem był czołowym teoretykiem sytuacjonistów, choć w przeciwieństwie do 'rewolucyjnego', zwanego 'rytmicznego' stylu książki „Społeczeństwo spektaklu”, on reprezentował bardziej poetycki i uduchowiony styl rozumowania. W obydwu tych publikacjach najpełniej została odzwierciedlona sytuacjonistyczna krytyka 'alienacji' i 'spektakularyzacji' życia w społeczeństwie kapitalistycznym.

Przy czym to właśnie dzieło Deborda najsilniej wpłynęło na Wydarzenia Majowe z '68 we Francji. Hasła pochodzące z książki widniały na plakatach manifestantów i ścianach uniwersytetów. Członkowie SI aktywnie współpracowali z bojówkami Uniwersytetu w Nanterre przy powołaniu Komitetu Okupacyjnego Sorbony; rewolucjoniści w Strasburgu, Nantes i Bourdeaux także inspirowali się ideami sytuacjonistów uważając ich za głównych ideologów majowego zrywu.

Sytuacjoniści krytykowali kapitalizm za to, że system ten doprowadził do transakcyjności relacji społecznych, sprawił, że prawdziwe wartości zostały wyparte przez ideologię 'spektaklu'. Istotnym elementem proklamowanej przez nich krytycznej teorii społecznej są liczne odwołania do Marksa. Rozwijając teorię markistowską konstatowali, iż powojenny kapitalizm, w obawie przed spadkiem wzrostu gospodarczego oraz poziomu konsumpcji kreuje pseudo-potrzeby. Sztucznie wykreowane pragnienia napędzają rozwój społeczeństwa konsumpcyjnego. Alienacji sprzyja nie tylko sposób organizacji pracy, ale także przestrzeni miejskiej, reklamy, centrów handlowych. Charakter i styl życia prowadzi do 'produkcji' ludzi zunifikowanych i „bez własności”, ludzi ślepo pożądanymi spektakli pogłębiających ich pasywny stosunek do własnej egzystencji. Wyzwoleniu społeczeństwa miała służyć 'rewolucja życia codziennego'. Jej efektem byłoby przekształcanie dotychczasowych wzorów percepcji rzeczywistości i wyzwolenie energii twórczej u poszczególnych jednostek zdolnych zmienić cały system społeczny, 'wybić' ludzi z marazmu i dotychczasowej nieautentyczności.

Sytuacjoniści mieli także wizję stworzenia nowego społeczeństwa opartego na komunizmie; proklamowali między innymi zniesienie siły roboczej, klas, prywatnej własności. W tym utopijnym systemie bezpośrednio rządy objąć miały 'rady robotnicze', rozumiane jako 'zgromadzenia suwerennych i równych rangą jednostek'. Pełniłyby one funkcję organów demokracji bezpośredniej. W swoich propozycjach i koncepcjach rewolucji społecznej odwoływali bezpośrednio do Michała Aleksandrowicza Bakunina, zwolennika anarchistycznej wersji kolektywizmu, do utopistycznych teorii reformy społecznej – tzw. Thelemy autorstwa Aleistera Crowleya i idei falansterów Charlesa Fouriera. Echem tych inspiracji były np. założenia o: braku podziału pracy, zniesienia rozdziału pomiędzy pracą i zabawą; sytuacjoniści głosili także konieczność pałania miłością do czystej zabawy jako wyraz odmowy bycia rządzonym oraz odgrywania wcześniej założonych ról w tradycyjnym systemie pracy.

Sytuacjoniści jednak, w przeciwieństwie np. do Bakunina, a bardziej zgodnie z duchem Fouriera, akcentowali w większym stopniu wewnętrzne pragnienia jednostek oraz indywidualną świadomość wewnętrznego procesu rewolucyjnego. Zakładali, iż dobra organizacja zbiorowego życia zlikwiduje konflikt między przymusem a radością pracy. Celem tak rozumianego przewrotu było dla sytuacjonistów ożywienie prawdziwych, autentycznych pragnień jednostek oraz zwiększeniu przyjemności związanej z ekonomią zysku. Życiem każdej jednostki w nowym społeczeństwie miała rządzić zasada ciągłego rekonstruowania każdego momentu swojego życia w oparciu o świadome tworzenie tzw. nowych 'sytuacji'.

3. Spektakl i społeczeństwo spektaklu u Guya Deborda

Spektakl stanowi centralne pojęcie krytycznej rozprawy Guya Deborda. W manifestie *Społeczeństwo spektaklu* opublikowanym w 1967 oraz kolejnej pracy *Komentarzy do „Społeczeństwa spektaklu”* z 1988 roku, spektakl to wszechogarniająca społeczeństwo *iluzja* życia nowoczesnego i autentycznego, spo-

sób kształtowania się relacji społecznych. W *Komentarzach* ... Debord zauważa, iż spektakl jest w dużej mierze produktem technologii medialnej, które wyzwala ją w człowieku pasywny stosunek do rzeczywistości. Debord podkreśla spektakularny charakter obecnej cywilizacji, która polega na: *odrealnieniu*, czyli zastąpieniu realnej rzeczywistości obrazem, a bycia/obecności w konkretnym miejscu i czasie – reprezentacją. To, co charakteryzuje społeczeństwo spektaklu, to *relatywizacja prawdy* na wszelkich poziomach życia społecznego i jej permanentna wymiennosc z kłamstwem, *zanik pamięci i destrukcja historii, odosobnienie człowieka, alienacja, pasywność, nieokreślona konsumpcja*. Francuski myśliciel zwracał także uwagę, iż wszelka działalność ludzka traktowana jest jako towar. Te cechy społeczeństwa spektaklu sprawiają, iż życie realne zastępuje się pozorem życia w świecie obrazów, co prowadzi do symbolicznej śmierci społeczeństwa¹.

Warto zapytać, czym jest spektakl u Deborda i jakie funkcję spełnia on w społeczeństwie? Myśliciel rozwija te definicje. Po pierwsze spektakl jawi się jako przeciwieństwo prawdziwego życia („odwrócenie życia, autonomiczny ruch niezycia”); po wtóre, jako „narzędzie zjednoczenia” odosobnionych jednostek trwających w świecie spektaklu w stanie swoistej alienacji². W miejsce wspólnoty (poczucia wspólnotowości), pojawia się wspólne doświadczenie izolacji. Po trzecie, spektakl przenika życie społeczne, funkcjonuje on jako przestrzeń i zarazem mechanizm tworzenia iluzji; po czwarte oddala bezpośrednie przeżywanie w przedstawienie i sprawia, że w miejsce całościowego doświadczenia rzeczywistości pojawiają się jej fragmentaryczne obrazy. Po piąte, spektakl to zmaterializowana i zobiektywizowana forma ideologii, która legitymizuje dalszy rozwój społeczeństwa spektaklu. („Spektakl jest nieprzerwanym dyskursem, który obecny system prowadzi na swój temat – jest jego samochwalczym monologiem”³). W rezultacie zastąpienia realnego świata jego obrazami i spektaklami, te ostatnie są bardziej autentyczne dla jednostek niż realność; urealnienie obrazów uruchamia proces odrealnienia rzeczywistości, bowiem dochodzi do jej stopniowej degradacji. Ludzie żyją iluzją życia.

Spektakl nie może być traktowany jako element dekoracyjny świata życia, lecz centralna część realnego społeczeństwa, która odpowiada za jego irrealizm. „We wszystkich swych poszczególnych formach: – pisze Debord – w informacji lub propagandzie, w reklamie lub bezpośredniej konsumpcji rozrywki, spektakl stanowi obecnie *model* społecznie dominującego życia”⁴.

Spektakl afirmuje życie społeczne jako formę pozoru, a jednocześnie negując wartość realnej rzeczywistości zarazem odwraca pozycję prawdy i fałszu. W obrębie spektaklu nie tylko zamieniają się one miejscami, ale nabierają cał-

¹ Anka Ptaszkowska, 1998, *Postowie od tłumacza* [do:] G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, Gdańsk, s. 113-114.

² G. Debord, op. cit., s. 11.

³ G. Debord, op. cit., s. 16.

⁴ G. Debord, op. cit., s. 12.

kowie nowego znaczenia i mocy ewaluacyjnej⁵. Wartościuje on rzeczywistość przemieniając ją w obrazy. „Spektakl – konkluduje autor *Społeczeństwa spektaklu* – jawi się jako ogromna pozytywność nieosiągalna i niepodważalna. Mówi on jedynie, że ‘to, co się pojawia, jest dobre, a co jest dobre, pojawia się’⁶. Debord skłania się do rozumienia spektaklu jako stosunku społecznego opartego na pośrednictwie obrazów. Spektakl dominuje nad ludźmi oraz pogłębia ich odosobnienie dostarczając im doświadczeń, które podtrzymują ich wyobcowanie (tzw. spektakularne oddzielenie).

Destrukcyjne działanie spektaklu jest bardzo skuteczne, ponieważ „spektakl pochłania zasadniczą część czasu przeżywanego poza systemem nowoczesnej produkcji”⁷, poza systemem pracy. W miejsce autentycznych przeżyć jednostek proponuje się im pseudowydarzenia. Te ostatnie składają się na dramaturgię spektaklu, a zarazem kwestionują realność rzeczywistych przeżyć i obserwacji.

Spektakl zagraża między innymi demokracji; władzę polityczną zdobywają jedynie *pseudogwiazdy i pseudoidole*, którzy korzystając z pomocy ekspertów od wizerunku (sług spektaklu) zdobywają kontrolę nad sposobem życia mas.

Spektakl jest jednocześnie rozbudowaną ideologią, ponieważ odzwierciedla on istotę działania każdego systemu ideologicznego poprzez takie mechanizmy, jak: banalizacja, ustanowienie relacji władzy i podporządkowania, czy też zaprzeczanie rzeczywistości. „Spektakl, który zaciera granice między mną a światem – pisze autor *Komentarzy do „Społeczeństwa spektaklu”* poprzez zmiążdżenie mnie obłąkanego przez obecność-nieobecność świata, jest równocześnie zatarciem granic między prawdą i fałszem: zepchnięciem całej prawdy doświadczonej w rzeczywistą obecność fałszu, którą zapewnia organizacja pozorów”⁸.

Debord dokonuje personifikacji spektaklu przedstawiając go na wzór autonomicznej siły, która wymusza na społeczeństwie postawę biernej akceptacji jego logiki oraz sfery przedstawień, a w sytuacji zagrożenia realnością – stosuje mechanizmy defensywne. Spektakl jawi się Debordowi jako znaczące źródło zniewolenia, które zarazem fascynuje, a jednocześnie ogranicza wolność życia społecznego z racji posiadania monopolu na tworzenie iluzji. „Spektakl jest złym snem zniewolonego nowoczesnego społeczeństwa, wyrażającym jedynie jego pragnienie snu. Spektakl jest tego snu strażnikiem”⁹. Opis ten przywołuje zasłużoną w refleksji filmoznawczej i medioznawczej metaforę platońskiej jaskini funkcjonującej jednocześnie w roli więzienia, jak i sali projekcyjnej. W obydwu formach przestrzeni poznanie świata możliwe było jedynie w formie zapośredniczonej. Cienie przesuwające się na ścianie funkcjonowały jako na-

⁵ Problem ten rozwijany był pod hasłem *Telewizja nigdy nie kłamie*.

⁶ G. Debord, op. cit., s. 13.

⁷ G. Debord, op. cit., s. 12.

⁸ G. Debord, op. cit., s. 111.

⁹ G. Debord, op. cit., s. 16.

miastka realności, która istnieje poza horyzontem bezpośrednich doświadczeń percepcyjnych widzów.

Spektakl jest również opisywany przez Deborda jako fałszywa świadomość czasu: „o ile czas cykliczny [charakterystyczny dla społeczeństw przedindustrialnych – przypis A.O.] był czasem nieruchomej iluzji realnie przyżywanej, o tyle czas spektakularny jest czasem przemieniającej się rzeczywistości, przyzwanym iluzyjnie”¹⁰. Pojawia się w tym fragmencie tekstu również podstawowa dla autora *Spoleczeństwa spektaklu* opozycja między konsumpcją czasu cyklicznego, wpisanego dawniej w życie i pracę społeczeństw, a czasu nieodwracalnego, który pojawił się wraz z uruchomieniem masowej produkcji towarów. Ten ostatni dał początek istnieniu czasu *pseudocyklicznego*, związanego z nieustającą konsumpcją spektaklu, przez którą wyraża się powrót pozornie wciąż-do-tego-samego (np. systemu mody, wzorców gatunkowych w filmach, seriali telewizyjnych eksplloatujących te same historie i bohaterów).

4. Typy spektaklu

Debord wprowadził podział na spektakl rozproszony, skoncentrowany i zintegrowany. Spektakl rozproszony przyjmował postać różnorodnych przekazów (filmów, reklam, wiadomości), pozbawionych koordynującego centralnego ośrodka i zajmujących centra kapitalistycznego systemu. Konsumpcja związana jest z formą spektaklu rozproszonego, łączonego właśnie z nieograniczoną produkcją towarów oraz rozwojem nowoczesnego kapitalizmu. „Tutaj każdy towar wzięty osobno zyskuje uzasadnienie w imię wielkości totalnej produkcji wszystkich przedmiotów, której apologetycznym katalogiem jest spektakl”¹¹. Spektakl skoncentrowany był typowy dla dyktatur opartych na ekonomii biurokratycznej oraz w krajach rozwiniętego kapitalizmu przeżywających kryzys.

Obok spektaklu rozproszonego i skoncentrowanego pojawia się całkowicie nowa jego forma zintegrowana opisywana przez Deborda w *Komentarzach do „Spoleczeństwa Spektaku*. Spektakl zintegrowany jest syntezą dwóch poprzednich jego form; to, co go cechuje to: ekspansywny rozwój technologii, związek ekonomii z władzą polityczną, wszechogarniająca tajemnica, kłamstwo bez odpowiedzi oraz wieczny prezentyzm¹². Wymienione charakterystyki spektaklu zintegrowanego prowadzą do innych fenomenów politycznych, ekonomicznych i kulturowych, jak: 1) zacieśnianie się związków między polityką, ekonomią i mediami, 2) dynamiczny rozwój nowych technik medialnych, 3) powstawanie zawodów i produkcja specjalistów, którzy kreują spektakle i nimi zarządzają oraz wzmacniają systematycznie ich wpływy; 4) zmiana w rozumieniu prawdy i fałszu, 5) całkowita regresja perspektywy historycznej na rzecz wzmacniania ideologii władzy grupy dominującej, 6) eliminacja przestrzeni społecznych nie podlegających medialnej inwigilacji, 7) rozbudowanie tych,

¹⁰ G. Debord., op. cit., s. 86.

¹¹ G. Debord, op. cit., s. 34.

¹² G. Debord, 1988, *Commentaires sur “La Société du Spectacle”*, Paris.

które służą rozwojowi i mediów oraz strategii podporządkowania odbiorców ich wpływowi.

Pojawia się nowa kategoria ekspertów: *jest nim nie ten, kto ma wiedzę, lecz ten, kto się wypowiada*. Spektakle nie dopuszczają u odbiorcy możliwości głębszej refleksji, nie pozostawiają mu miejsca na żadne komentarze, dopowiedzenia lub weryfikowanie prawdy. Fałsz, który pozostaje bez repliki oraz różne formy dezinformacji społeczeństwa (charakterystyczne dla mediów) prowadzą do zaniku opinii publicznej. To, co nie podlega spektakularyzacji, tego właściwie nie ma. Ludzie oglądają świat, który jest kreowany i przeżywany za nich na ekranach monitorów, w różnych strefach przestrzeni publicznej. Ta interpasywność doprowadza do zaniku umiejętności logicznego myślenia oraz przyjmowaniu reguł dyskursu spektakularnego.

Jednostka, która chce osiągnąć pozycje i uznanie społeczne musi się poddać logice spektaklu i wyzbyć się siebie, własnej indywidualności. „Wszyscy eksperci służą mediom i państwu, temu właśnie zawdzięczają status ekspertów. Każdy ekspert musi służyć swemu panu, gdyż organizacja obecnego społeczeństwa doprowadziła do niemal całkowitego zaniku dawnych warunków niezależności” – konstatuje Debord¹³. Od naukowców nie wymaga się już być odkrywali prawdę, lecz dostarczali uzasadnień dla wykreowanych wydarzeń. Demokracja „uspektakularyzowana” wyprodukowała nawet własnego wroga w formie terroryzmu, po to, by przekonać społeczeństwo, do zachowania istniejącego *status quo*. Wspólny wróg zewnętrzny przyczynia się do społecznej legitymizacji istniejącego systemu społecznego, usypia czujność, a zarazem dostarcza kolejnej rozrywki – pożywki dla produkcji medialnych, które odciągają uwagę odbiorców od rzeczywistości.

Coraz częściej, w mediach dochodzi do zjawiska przeniesienia autorytetów (np. eksperci – celebryci zyskują monopol na wydawanie autorytatywnych sądów na wszystkie tematy) oraz błędnych atrybucji w oparciu o cechy pożądane w społeczeństwie spektaklu (np. atrakcyjny wygląd), które łączy się z dodatkowymi przymiotami, np. inteligencją czy wrażliwością społeczną.

Do terminów określających, zdaniem Deborda, cechy społeczeństwa spektaklu należą: błędny, zwodniczy, złudny, wabiący, uwodzicielski, podchwytliwy oraz wywołujący u odbiorcy postawę łatwowierności. Język spektaklu nieustannie rozwija się jako skuteczne narzędzie ochrony tego wszystkiego, co powinno być utajone przed opinią publiczną. Jednocześnie obserwuje się wzrost ilości stref ściśle chronionych przed próbą niekontrolowanego wtargnięcia osób postronnych oraz zwiększenie się liczby specjalistów służących tej sprawie. Społeczeństwo daje przyzwolenie na te działania, polegając na władzy i sądach wykształconych przez siebie profesjonalistów, w ten sposób legitymizując ich działania oraz istniejący represyjny system społeczny. Tym bardziej, że twórcy spektakli stwarzają często wrażenie krytycznego podejścia do rzeczywistości. Uprawiane przez nich – w przestrzeni publicznej - krytyki systemu społecznego

¹³ G. Debord, 2009, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa, s. 159.

i wykorzystywane w tym celu strategie dyskursywne stają się również elementem spektaklu, a zatem zorganizowanym działaniem podlegającym kontroli innej grupy ekspertów działających na coraz wyższym poziomie zaawansowania w zakresie stosowanych technik kamuflażu. Spektakl wchłania wszystko, łącznie z enklawami sił opozycyjnych, które stając się jego częścią, zarazem intensyfikują jego rozwój. Tym samym staje się on formą samowystarczalnego uniwersum, w którym produkuje się narzędzia i mechanizmy służące intensyfikacji jego rozwoju. Spektakl staje się w ten sposób inteligentnym pasożytniczym organizmem, który dąży za wszelką cenę do samodoskonalenia.

Spektakl jawi się zatem również jako narzędzie rządzenia systemem społecznym, wykorzystując w tym celu silnie zwektoryzowaną komunikację oraz istniejące podziały społeczne, których rdzeniem jest spektakularna władza. Jedność i komunikacja są atrybutem klasy rządzącej; utrata poczucia jedności świata i hipnotyczny stan kontemplacji pod wpływem produkowanych obrazów – udziałem reszty społeczeństwa. W tej sytuacji niekorzystnie przedstawia się również sytuacja jednostki żyjącej w ponowoczesnym świecie. „Wyobcowanie widza wobec kontemplowanego przedmiotu (będącego wynikiem jego własnej nieświadomej działalności) wyraża się następująco: im bardziej widz kontempluje, tym mniej żyje; im bardziej godzi się rozpoznać siebie w obrazach dominujących potrzeb, tym gorzej rozumie własną egzystencję i własne pragnienia. Obcość widowiska wobec działającego człowieka objawia się w tym, że jego własne gesty należą już nie do niego, ale do tego, kto mu je przedstawia. Widz nigdzie nie czuje się u siebie, ponieważ spektakl jest wszędzie”¹⁴. Debord opisuje model odbiorcy całkowicie zniewolonego, a zarazem nieustannie uwodzonego przez spektakularność obrazów, które zastępują mu nie tylko rzeczywiste potrzeby i pragnienia, ale również realne życie oraz możliwość objęcia go niezależną refleksją.

Wszechobecność spektaklu uniemożliwia podejmowanie działań dystansujących, gdzie bowiem znaleźć płaszczyznę niezależną od wpływu widowiska? W koncepcji Deborda konsekwentnie rysuje się obraz pasywnego widza oraz wszechpotężnych mediów, które całkowicie przejmują kontrolę nad jego życiem zarówno społecznym, jak i wewnętrznym proponując wszystkim odbiorców coraz bardziej alienującą formę doświadczania tego samego. Oczywistym wydaje się stwierdzenie, że to stanowisko nie wytrzymuje próby czasu, niemniej jednak zaproponowane przez Deborda kierunki refleksji nad mediami są nadal rozwijane przez współczesnych filozofów kultury. Pozostaje postawić pytanie, czy ekspansywny charakter spektaklu potęguje wrażenie wyobcowania człowieka w stosunku do świata, w którym żyje? Jak zmienia się świat i koncepcja rzeczywistości pod wpływem nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych i nowych mediów? „Spektakl jest mapą tego nowego świata – mapą, która dokładnie pokrywa jego terytorium”¹⁵. Jean Baudrillard zrobi użytek z tej myśli

¹⁴ G. Debord, op. cit., s. 19.

¹⁵ G. Debord, op. cit., s. 19.

formułując w *Precesji symulaków* jej trawestację, która prowadzi do kolejnej fazy rozwoju społeczeństwa spektaklu.

Co warto nadmienić, „Społeczeństwo spektaklu” Deborda doczekało się filmowej wersji w roku 1973. Przygodę z medium filmowym francuski myśliciel rozpoczął od lat 50., od tego czasu powstawały kolejno następujące obrazy: *Hurléments en faveur de Sade* (Wycie na cześć Sade'a, 1952) *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (O pośpiesznym przejściu kilku osób przez stosunkowo krótki odcinek czasu, 1959); *Critique de la séparation* (Krytyka oddzielenia, 1961) oraz *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La Société du spectacle»* (Odrzucenie wszelkich sądów, zarówno pochwalnych, jak i nieprzychylnych, ogłoszonych dotychczas na temat filmu «*Społeczeństwo spektaklu*», 1975) i *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). Debord był prekursorem metody awangardowej zwanej „found footage”, która polega na wykorzystywaniu nakręconych już sekwencji filmowych na prawach ‘przejęcia’ i łączenia ich w nowe całości opatrzone odautorskim komentarzem filozofa. Jest to także technika charakterystyczna dla tzw. filmów montażowych oraz dekonstruktywizmu obecnego w kinie transgresyjnym. Jego dzieła ekranowe są postrzegane jako filmy radykalne wpisane w krytyczną teorię społeczną. Ich radykalizm wynika z zastosowanej ‘pasożytniczej’ metody twórczej (odwrót od zasady filmowania na rzecz przejmowania cudzych fragmentów) oraz tych strategii oddziaływania na widza, które realizują efekt obcości Bertolda Brechta.

Debord eksperymentował nie tylko z medium filmowym; przykładem tych poszukiwań jest wspomniany film długometrażowy z 1952 roku zwany „Wycie na rzecz Sade'a” pozbawiony obrazu; taka sama technika odstępstwa od idei kreowania nowych rzeczywistości przedstawionych w dziele została wykorzystana przez sytuacjonistę w „Memoires”. Jest to tomik poezji, wydany w 1958 roku, złożony z przechwyconych fragmentów tekstów cudzych (zasada *detournement*), będący de facto spełnieniem marzeń Waltera Benjamina o stworzeniu dzieła złożonego z samych cytatów.

W filmowej wersji „Społeczeństwa spektaklu” Debord wykorzystał fragmenty filmów takich mistrzów kina jak: John Ford, Nicholas Ray, Joseph von Sternberg, Raoul Walsh, Orson Welles, Sam Wood, a całość opatrzył beznamytnym komentarzem symbolizującym marazm (umysłowości) widzów widowiska, czyli przeciętnego obywatela. W 1978 roku została wydana w oryginale książka zawierająca scenariusze – „filmopisy” Deborda, którą można traktować jako typ filmowych esejów na tematy podejmowane w jego książkach (tzn. władzy i represyjności systemu społecznego, relacji międzyludzkich, pracy, kontrola i inwigilacji, spędzanie wolnego czasu, przemocy mediów, reklamy).

5. Sytuacjoniści jako źródło inspiracji

Idee *sytuacjonistów* zainspirowały nie tylko wybitnych ideologów *kontrkultury*, wśród których najbardziej znanym jest Hakim Bey (ur.1945), ale także *postmodernistycznych* myślicieli społecznych tj. Jeana Baudrillarda oraz wło-

skiego filozofa Giorgio Agambena. Mają one także – niejako paradoksalnie – swoje odzwierciedlenie we współczesnych technikach marketingowych tj. reklamie telewizyjnej i zewnętrznej, powszechnie używanych przez wielkie koncerny w celu kreowania pseudo-potrzeb dla podtrzymywania szaleńczego kołowrotka 'społeczeństwa spektaklu'. Ich rewolucyjne próby znalazły jednak swój najpełniejszy wyraz w kiełkującym pod koniec lat '90, ruchu alterglobalistycznym.

6. Spektakl i symulacja. Ponowoczesna faza społeczeństwa spektaklu u Jeana Baudrillarda

We wczesnych pracach Jeana Baudrillarda bez trudu odszukać można wpływy nie tylko myśli rozwijanych przez Guya Deborda i Międzynarodowych Sytuacjonistów, ale również przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej¹⁶. Wystarczy wskazać na kilka takich miejsc wspólnych, które ujawniają się nawet w stosunkowo najnowszej twórczości Baudrillarda. Po pierwsze jest to problem czasu i historii. Media sprawiają, że „brak czasu na historię” powodują jej rozcieńczenie w postaci wydarzeń tworzących wrażenie nadmiaru widzialności, która może być doświadczana jedynie dzięki nim. Natomiast pamięć jako osobiste lub kolektywne archiwum przeszłości „została zniesiona przez strukturę czasu rzeczywistego(...)”. Innymi słowy, zdarzeniowość i presentyzm mediów, rozumiany jako nastawienie na nowość i chwilę bieżącą, wypiera historyczność świata. Twórcy przekazów dokonują aktualizacji jedynie wybranych elementów historii, wyzwalając je z ich własnego temporalnego kontekstu oraz dokonując ich nieustannej multiplikacji w rzeczywistości różnych mediów (współcześnie – także wpływa na ten proces zjawisko konwergencji). Historia ulega przekształceniu w medialną opowieść podporządkowaną kodom, logice i estetyce mediów. Zabieg ten prowadzi często do ich banalizacji zdarzeń i informacji, na co zwracał również uwagę Debord. Jest to częsta strategią adaptacji tekstów kultury „wysokiej” na potrzeby produkcji medialnej¹⁷.

Po drugie, istotny jest problem prawdy i fałszu wpisany w przemiany wartości widocznej w trzech procesach. Są to: wymiennosc wartości związana z zanikiem dialektycznego napięcia i zacieraniem granic między nimi oraz utratą wszelkiej referencyjności. „Miejsce gry wartości opartej o zasadę różnicy zajęła podwójna gra formy: odwracalność i metamorfoza”¹⁸. Niemożliwe staje się zbudowanie ich negatywnej definicji, ponieważ dobro nie oznacza już braku zła, lecz przybiera formę fraktalną.

¹⁶Wystarczy wspomnieć takie dzieła Baudrillarda, jak: *Le systeme des objects* (1968); *La societe de consommation* (1970); *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1981[1972]), czy też *The Mirror of Production* (1975).

¹⁷ W ten sposób ulega odwróceniu kierunek edukacji kulturowej, ponieważ mówiąc metaforycznie widz rodzi dopiero czytelnika, a nie na odwrót. Stąd wiele osób sięga po książkę po obejrzeniu jej ekranizacji lub dowiaduje się o istnieniu George'a Orwella po obejrzeniu „Big Brothera” lub po lekturze publikacji poświęconych temu programowi.

¹⁸ J. Baudrillard, 2001, op. cit, s. 11.

Po trzecie, pojawia się problem widza, który jest całkowicie zniewolony przez logikę technologicznej infrastruktury, przede wszystkim jako jej konsument. Baudrillard stwierdza: „wychodzę z założenia, że nie doświadczamy już historii poza informacją i mediami, że nadmiar historii czy nadmiar wydarzeń przekreślają samą możliwość historycznego działania”¹⁹.

Media funkcjonują w jego koncepcji jako podstawowe narzędzie doświadczania świata, ale również jako istotny element interfejsu człowiek/maszyna, który coraz skuteczniej wikła człowieka w szpony technologii. „Jesteśmy raczej w horyzontalnej sytuacji funkcjonalności i sieci. (...) Nowoczesne technologie, cała ta aparatura *high tech* to nie są wcale wymiary człowieka, jak mówił McLuhan. To człowiek staje się wymiarem logistycznego systemu i nie widać tu żadnej drogi odwrotu”²⁰. Jednocześnie system ten narzuca jednostce iluzję władzy i wolności wykorzystując w tym celu ideologię konsumpcji (nadeszły czasy mobilizacji konsumenta) oraz nakłaniając do przymusowej interakcji z mediami, które w coraz większym zakresie podporządkowują sobie swoich użytkowników zamieniając interaktywność na interpasyność.

Wczesne stadia spektaklu opisywane przez Frankfurczyków, Sytuacjonistów oraz we wczesnych pracach Jeana Baudrillarda, podobnie jak media i związana z nimi kultura popularna, funkcjonowały jako ważny mechanizm kontrolny. Utrzymuje on jednostki w stanie pasywności i specyficznej formy zniewolenia, która wynikała z niezdolności przeciwstawienia się ich sile. Ideologia rodzącej się kultury popularnej oraz przemysłu rozrywkowego była traktowana jako forma władzy narzucanej bezwolnym masom, zwykle całkowicie nieświadomym ich rzeczywistego wpływu²¹.

W początkowym okresie twórczość naukowa Baudrillarda powstawała zatem pod wrażeniem myśli marksistowskiej i neomarksistowskiej aż do momentu, w którym autor *Precesji symulaków* pożegnał się z nowoczesnością nierozłącznie związaną z procesem mechanicznej produkcji oraz panowaniem reprezentacji rzeczywistości i wszedł na orbitę spraw ponowoczesnych, określaną przez takie słowa kluczowe, jak: symulacja, symulakrum, czy hiperrealność. Od tego momentu rozpoczyna się jego fascynacja społeczeństwem, którego organizacja i funkcjonowanie oparte są na nieustającej konsumpcji, technologicznej ekspansji, przepływie informacji. W kontekście tych problemów stopniowej dezaktualizacji ulegają marksistowskie kategorie bazy i nadbudowy, czy debordiańskie podziały na rzeczywistość i sferę spektaklu. Ten ostatni fenomen za sprawą Sytuacjonistów jest bardzo ściśle związany z porządkiem rzeczy, z fetyszyzacją towaru, a nie z ustalonym porządkiem społecznym wpisanym w polityczną ekonomię znaku. Baudrillard zauważa, że dla świata ponowoczesnego przestają liczyć się podziały na przedmiot i podmiot procesów społecznych, implikowane przez tradycyjne pojęcie spektaklu w wydaniu Deborda i inspirowane marksistowskim porządkiem klasowym. Kategorie te tracą na znaczeniu w obliczu

¹⁹ J. Baudrillard, 2001, op. cit., s. 16

²⁰ J. Baudrillard, 2001, op. cit., s. 33.

²¹ Na ten temat por. D. Strinati, 1998, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań.

hiperrealności, związanej z całkowicie nową koncepcją rzeczywistości i porządku społecznego.

Spectacle society: precursors and their contemporary intellectual heritage

Summary: This paper presents intellectual heritage of Guy Debord and its impact on contemporary theories of culture (mainly of Jean Baudrillard). The central concept of the considerations in the paper is the category of 'spectacle society'.

Keywords: Guy Debord, spectacle, spectacle society, media

dr hab. Agnieszka Ogonowska
Katedra Mediów i Badań Kulturowych
Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN
w Krakowie, profesor UP