

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Uroš Lebar

**DRUŽBA SPEKTAKLA MED ZNANOSTJO IN TRAGIČNOSTJO
BIVANJA**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Uroš Lebar

Mentor doc. dr. Peter Stankovič

**DRUŽBA SPEKTAKLA MED ZNANOSTJO IN TRAGIČNOSTJO
BIVANJA**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

Kralj Ojdipus; Četrta zborovska pesem

Zbor:

*Vse življenje,
človeški rodovi,
je niču enako.
Kdo na svetu, ah, kdo
sreče kdaj več je užil
kot videz slepilen,
videz, ki v nič se izgubi?
Če tebe nesrečni Ojdipus,
če tvojo usodo imam pred očmi,
nič ni na svetu, kar naj blagrujem!
Tvoja puščica
je v polno zadela,
z njo si vrhunec sreče zajel, pevki zlovešči kremplje si strl,
deželi branik si pred smrtjo postal.
Od tistega dne
Te kličem za svojega kralja;
Vladal si tebam mogočnim
V sijaju največjih časti*

Družba spektakla med znanostjo in tragičnostjo bivanja

Pričujoča naloga z namenom razkrivanja samega temelja družbene spektakularnosti poveže dva ločena zgodovinska konteksta: vzpostavitev družbene spektakularnosti v antični Grčiji ter poskus ukinitve Družbe spektakla s strani Situacionističnega gibanja v šestdesetih letih prejšnjega stoletja oz. 2500 let pozneje. Družbena tragičnost ter spektakularnost sta s tem, ko sta bili sublimirani v družbeno organiziranost, pogojeni z civilizacijsko uveljavitvijo umnosti kot univerzalne ter objektivne entitete. Le ta se je v antični Grčiji vzpostavljala na potlačitvi bistveno doživljajskega dojemanja mitologije, ki je svojo največjo pomenljivost, kot tudi manifestativno podobo zadobila v družbenopolitičnem spektaklu tragedije. Boj, ki se je artikuliral v šestdesetih letih prejšnjega stoletja v imenu avtentičnosti bivanja nasproti celotni spektakularnosti moderne družbene organiziranosti, je bil zato na svojevrsten način pogojen z distinkcijo *mitos – logos* vzpostavljeno v antiki. Spektakel se danes namreč kaže, kot nevprašljivi pogoj logičnega mišljenja oz. inherentni mit pričujoče družbene dejanskosti.

Ključne besede: spektakel, družba, tragedija, znanost

The Society of the Spectacle between science and tragedy of the existence

The presented work connects two distinguished historical contexts with the aim of uncovering the foundation of the social *spectacularity*: assertion of the social *spectacularity* in ancient Greece and the attempt of the Situationists to abolish the Society of the Spectacle 2500 years later. Since *spectatularity* and tragedy have been sublimated into social organization within the first context, they are conditioned with the assertion of the notion of intellect as universal and objective entity. The notion of intelligence has been established in ancient Greece with the oppression of specific experience of mythology, which gained its importance and manifested presence above all in the social-political spectacle of tragedy. The struggle, which has been articulated in the sixties (in 20th century) against the Society of the Spectacle, has been therefore particularly conditioned with the distinction *mythos – logos* presented already in ancient Greece. After all, Spectacle is displayed in society, as unquestioned condition of logical thinking; the inherent myth of present social actuality.

Key words: Spectacle, society, tragedy, science

KAZALO

Predgovor.....	7
1. Uvod.....	9
2. Pojem <i>spektakel</i> ter spektakularna družba.....	12
2.1 Splošna opredelitev pojma.....	12
2.2 Debordova opredelitev koncepta <i>spektakel</i>	13
2.2.1 Koncept skozi konkretne navedbe.....	14
a - Spektakel v perspektivi družbene organiziranosti.....	14
b - Spektakel iz vidika ekonomije.....	15
c - Spektakel v odnosu do posameznika.....	15
d - Spektakel v historični dimenziji.....	16
2.2.2 Učinki in posledice uveljavitve družbe spektakla.....	16
2.2.3 Zgodovinski prikaz razvoja koncepta spektakla.....	17
a - Koncept do manifesta <i>Družba Spektakla</i>	17
b - Manifest <i>Družba Spektakla</i>	18
c - Koncept po manifestu.....	19
3. Družbenopolitični spektakel v antični Grčiji.....	22
3.1 Nastanek in razvoj družbenopolitičnega spektakla.....	22
3.1.1 Kult Dioniza in spektakel.....	23
3.1.2 Nastanek tragedije iz zbor.....	25
3.1.3 Družbeni položaj tragedije.....	26
3.1.4 Tragedija in mit.....	28
3.1.5 Dioniz in Apolon v tragediji.....	30
3.2 Transformacija antičnega družbenopolitičnega spektakla.....	32
3.2.1 Zaton tragedije: od mita do dialektike.....	33
3.2.2 Iz tragedije v komedijo.....	35
3.2.3 Grška vedrina kot sprevrženost Sokratizma.....	37
3.2.4 Učinki družbenega prehoda iz mitosa na logos.....	40
4. Tragičnost in spektakelska dejanskost.....	43
4.1 Tragedija in tragičnost.....	44
4.1.1 Posameznik in občutje tragičnosti.....	45

4.1.2 Tragičen čas v odnosu do spektakelske dejanskosti.....	47
4.2 Tragičnost moderne znanosti.....	49
4.2.1 Od antičnega logosa do moderne znanosti.....	50
4.2.2 Nietzschejeva kritika na logičnosti utemeljene znanosti.....	52
4.2.3 Znanost kot spektakularno vedenje.....	53
4.2.4 Znanstvenost v središču družbe spektakla.....	54
4.3 Od dekadence do upora.....	56
4.3.1 Dekadenca modernosti.....	58
4.3.2 Od logične znanstvenosti do tragične vednosti.....	59
4.3.3 Strast- prehod v tragično vednost.....	60
4.3.4 Na strasti osnovana misel.....	62
4.3.5 Na suverenosti utemeljen upor spektaklu.....	63
5. Na drugi strani spektakelske dejanskosti.....	65
5.1 Upor družbi spektakla.....	66
5.1.1 Guy Debord - tragični subjekt.....	66
5.1.2 Situacionistično gibanje –Situationist International.....	69
5.1.3 Situacionistične prakse- nazaj k dionizičnosti bivanja.....	72
5.1.4 Leto '68 – tragedija <i>in vivo</i>	74
5.1.5 Obstaja alternativa?.....	76
6. Sklepne misli.....	79
7. Literatura.....	82

Predgovor (kot pojanilo *Prositu sceni*)

Uporaba manifesta Družbe Spektakla, kot osrednjega momenta pričujočega diplomskega dela je paradoks *per se*. S tem se bo verjetno strinjala večina med sicer redkimi posamezniki, ki so sam manifest ponotranjili kot temeljni vir nespektakularne vednosti o spektakelski družbi. V kolikor bo pričujoče delo ponudilo izčrpno razlago tega zastavljenega paradoksa, bo moj cilj delno že dosežen.

Kot je bilo jasno že avtorju manifesta Guy Debordu, je bil manifest posredovan naslednjim generacijam izključno na spektakelski način, s čimer je spektakelska izraba teksta postala edini verodostojen način za dokazovanje v tej družbi. Argument izrabe teorije s strani družbe spektakla, je po mojem mnenju predvsem argument namenskosti. Povsem pristajam na avtentičen namen Debordovih idej, ki so bile v funkciji rušenja spektakelske realnosti. Zavedam se, da je to sicer zelo šibek argument spričo dejstva, da si pridobivam še en spektakelski naziv, pri čemur gre za čisto okoriščanje v družbi, ki ji je koristnost postala temeljna vrednota.

Sam gledam na pričujoče delo kot na čisti eksperiment z družbeno dejanskostjo. Ta eksperiment, ki sem mu povsem predan, bi najlažje opredelil s parafrazo Debordove misli, ki pravi: vrednost tega dela, je natančna mera prezira, ki jo ta družba čuti do sebe. Osebnost se sicer strinjam z večino situacionističnih dognanj in z njihovim pojmovanjem družbe, čeprav zavračam kakršnokoli oboževanje gibanja. Mislim, da tisto, kar dela Pro-situ sceno za vernike svojemu guruju, jih ne dela le vredne njegovega prezira, temveč jim odvzema tudi odprtost duha, za nove načine in metode preseganja spektakelske dejanskosti, ki jih mora vsako obdobje spričo specifičnega konteksta na novo odkrivati. Ta družba je dokončno izrabila princip oboževanja gibanja, ko je iz tega, kar je pojmovala kot Situacionizem in situacionistično zapuščino, v osemdesetih letih prejšnjega stoletja naredila umetniški eksponat, njihove subverzivne ideje ter metode, pa uspešno uporabila za proizvodnjo novih spektakularnih konstruktov. Situacionizem sicer, spričo tega dejstva ubijam tudi sam. Situacionisti so verjetno sami razumeli, kaj so mislili, ko so dejali, da Situacionizem ne obstaja. Kar živi, namreč ni njihova že tolikokrat sprana zapuščina, temveč nekaj, kar redno uhaja teoretski konceptualizaciji in kar se da čutiti le v času in prostoru. To, kar navdihuje naslednje disidentske generacije, in kar nam vzbuja nostalgijo ob dogodkih leta '68 je stvar duha ter igra, ki so jo soustvarjali spričo družbeno političnih konfrontacij, ki pa so zopet le stvar teoretskih diskusij.

Ta naloga zato ne sledi toliko teoretskim postavkam manifesta, jih ne skuša umetiti v milje sodobnih kritičnih teorij, temveč želi najti temelje tega, kar je manifest tako suvereno oznanjal. Ob enem je v iskanju in poglobljanju v sam temelj spektakla ta izdelek ponudil predvsem svoj lastni spektakel.

1. Uvod

O paradoksalnostih, anomalijah, ter pojmovnih diskrepancah v sodobni družbi govorim namerno. Povsem samoumevno je namreč, da preko ekranov kot osrednjih povezovalnih elementov naših življenj, mirno spremljamo zmanipulirano verzijo oblike bivanja, ki se ima za najbolj humano, demokratično ter svobodno, proizvaja pa največje krutosti, totalitarizme ter ujetnike vseh vrst, predvsem pa logike blagovnega izobilja. Mirno prenašamo najkrutejša grobišča povsod tam, kjer pogoji te družbene organiziranosti niso več tako samoumevni. Povsem normalno se nam zdi, da svobodni svet postavlja na svojih mejah taborišča za pribežnike iz nesvobodnega sveta. Ne najdemo več nekega skupnega enotnega smisla, večina nas ne zaupa ne medijem ne vodjem, sploh pa ne najvplivnejšemu med njimi in ne poznamo dejanske cene kateregakoli produkta, ki ga vsakodnevno uporabljamo, čeprav je naše življenje konstantna borba za kapital. Vemo, da smo povsem zamenljivi in zanemarljivi, čeprav smo obenem nadvse obsedeni s samopomembnostjo in navsezadnje, ter mirno sprejemamo dejstvo, da se spričo vse svobode in demokracije, dejanskost kot predstava odvija neodvisno: z nami ali pa brez nas.

Kaj če *predstava* postane preveč absurda oz. neznosna? Ali je mogoče pričujoči družbeni organiziranosti, katere stalna spremljevalka je tako ali tako že najvišja stopnja (anomične, ter fatalistične) samomorilnosti ter uporništva, podati inherentno kritiko totalnosti? Kje oz. v imenu česa bi to kritiko lahko postavili?

Guy Debord, vpliven nekompromisni imoralist in disident, je pred štiridesetimi leti podal v manifestu imenovanem Družba Spektakla prav to celostno kritiko totalitarne družbene organiziranosti, ki povečuje blagovno logiko z namenom prikaza njene imanentne paradoksalnosti, ter korenite družbene transformacije. V *slovar* družbeno političnih kritik je kot *mano* vpeljal izraz spektakel, s katerim je pojasnil samo bistvo ter obči smisel celotnega družbenopolitičnega ustroja (tako takrat še zahodnega kapitalizma kot vzhodnega komunizma), proti kateremu se je nekompromisno boril. Debordov koncept Spektakla podrobno analiziram v naslednjem poglavju.

Kot je trdil Debord, je bil manifest Družbe Spektakla (D.S.), ki je tako po obliki, kot po vsebini zavračal kakršnokoli znanstveno utemeljevanje in se je skušal uveljavljati zgolj kot teorija prakse, napisan z namenom zoperstavljanja konkretni organiziranosti spektakelske družbe. Spričo dejstva, da uveljavitev, kot je bila zamišljena s strani Situacionistov (subverzivnega gibanja ki mu je Debord pripadal) leta '68 ni uspela, je bilo kmalu očitno, da je njihov izvorni namen lahko

le še izrabljen s strani spektakelske družbe. Danes Debord, ter Situacionisti s vso svojo teoretsko zapuščino služijo le še kot inspiracijski vir za pasivno disidentsko držo, podobno, kot služi temu na primer pohod na Bastilijo ali pa Che Guevara.

Da bi aktualiziral manifest D.S. kot razpavo, namenjeno boju v nekem drugem specifičnem družbeno političnem kontekstu, ter jo ponudil razumevanju družbene organiziranosti danes, sem iskal (od družbeno-političnega konteksta) relativno neodvisni temelj teorije spektakla, preko česar bi se lahko šele vzpostavila sama negacija družbeno politične organiziranosti, ter konstruiral njen boj v vseh morebitnih konkretnih kontekstih. V nalogi sem sicer lahko naslonil celostno kritiko družbene dejanskosti na manifest D.S., vendar mi je kot poglavitno vprašanje ostalo vprašanje po temelju, ki ga Debord, z izjemo tega, da je nakazoval rešitev z neposredno demokracijo ter delovskimi sveti, ni dokončno podal. Vprašanje se glasi: *če je postalo vse kar je doživeto spektakel, v imenu česa se lahko postavi kritika družbe spektakla, namreč ali obstaja način življenja, ki bi ga lahko percepirali kot predspektakelskega, antispektakelskega?* Gre za vprašanje, ki ga kritiki teorije o spektaklu zastavljajo kot temeljni očitek in ki me je eventuelno vodilo na prikaz korenin spektakla v antični Grčiji, kljub temu, da gre pri spektaklu, kot si ga je zamislil Debord, za povsem novoveški družbeno-politični koncept.

V namen vzpostavitve temelja teorije o spektaklu, ki bi bil relativno neodvisen od konkretnega prostora in časa, sem pristajal na jezik, ki presega tako ustaljeno znanstveno utemeljevanje kot tudi samo odporniško teorijo Situacionistov. Teorijo Manifesta, ki je želel zrušiti vso pričujočo družbeno organiziranost v imenu pristnosti ter avtentičnosti subjektivnega bivanja, sem tako preko tega jezika, (ki je, kot postane jasno skozi nalogo, v prvi vrsti jezik tragedije) želel prikazati v odnosu, do temeljev vednosti, proti kateri se je Debord boril. Gre za vzpostavitev meta konteksta, ki je bistveno baziral v Nietzschejevem spoznanju, da je vso objektivizirano ter neodvisno umnost, na kateri temelji Evropska civilizacija moč gledati kot neko temeljno dekadentnost, ki se je vzpostavila v antični Grčiji. Vprašanje, ki sem si ga zastavil kot raziskovalno vprašanje naloge, se v skladu s tem glasi: Ali ni ravno Sokratični preobrat kot ključni moment v razvoju grške misli, na način, kot ga vidi Nietzsche, kot izpraznjenost metafizičnega smisla, ravno tisti element, ki daje temeljni argument in pomenljivost teoriji o spektakelski družbi ter poda utemeljitev in bistvo negacije tako teoriji o spektakelski družbi, kot tudi manifestnemu delovanju situacionističnega gibanja?

V terjem poglavju v skladu z izrečenim v prvi vrsti obravnavam Nietzschejeva temeljna spoznanja o antičnem družbenopolitičnem spektaklu, ki, čeprav povsem dvomljiva za

zgodovinsko analizo antičnega sveta, vzpostavljajo specifično perspektivo, ki jo je Nietzsche poznal pod imenom tragična vednost. V četrtem poglavju, preko poglobljenega vpogleda v razvoj antične dramatike skozi Ničejanstvo, prikažem razvoj tragične percepcije realnosti ter jo navežem na Debordovo percepcijo spektakelske družbe, oz. na (metafizično) opravičitev ključnih vidikov Debordove ter situacionistične pozicije do družbene realnosti. V petem poglavju, podrobno prikažem kontekst delovanja Deborda ter situacionističnega gibanja, ki naj bi predstavljalo prototip rušenja spektakelske dejanskosti in naj bi, kot so trdili Situacionisti, kulminiralo v vsesplošnem uporuh Družbi Spektakla maja 1968 v Franciji.

Čeprav se na prvi pogled kontekst razvoja antičnega družbenopolitičnega spektakla ter moderni koncept spektakelske družbe zdita tako faktično kot v historični perspektivi, povsem oddaljena, se, navezujeta v nekem temeljnem momentu; družbenemu primatu razuma, ki, kot skušam prikazati vzpostavlja ob enem paradoksalnost človeškega duha. Medtem ko se je preko antičnega dramskega spektakla razum šele lahko osnoval, zadobil družbeni primat ter posledično spremenil (oz. vzpostavil specifično) percepcijo zahodne ontologije, je 2500 let pozneje koncept Družbe Spektakla dejansko skušal zrušiti ves na *razumskosti* vzpostavljeni družbeni ustroj ter iskal izhod iz njega. V namen tega prikaza sem povezal dva avtorja, ki sta vsak na svoj način bojevala boj s civilizacijo, oba samodržca iz roba, anti-filozofa, ki jima je bilo skupno, da vidita vso moderno dejanskost kot povsem (ideološko) nesprejemljivo dekadentnost.

Spričo dejstva, da me vodi v nalogi iskanje smisla utemeljevanja nesmiselnosti te družbene realnosti v kateri se je znašla civilizacija, se ta naloga kaže kot paradoks. Kot znanstvena naloga skuša namreč razumeti Debordovo ter Nietzschejevo misel, ki ima primat razuma ter znanosti za moderno sprevrženost ter dekadentnost duha.

2. Pojem *spektakel* ter spektakularna družba

Pojem *spektakel* se dandanes uporablja na raznovrstne načine, kljub temu pa bi v splošnem lahko dejali, da se z njim najpogosteje označuje dogodek, ki se ga spomnimo zaradi videza, ki ga le ta kreira. S teoretičnim delom Guy Deborda, ki mu Spektakel postane osrednji element pojasnjevanja, pojem ne zgubi toliko na arbitrarnosti uporabe, temveč prej zadobi dodatno poglobljeno družbeno politično konotacijo, ki je pomensko povsem oddaljena od splošne uporabe pojma.

Ključna povezovalna točka splošne in Debordove uporabe pojma je v tem, da z Debordom teatraličen ter vizualni vidik konkretnih družbenih praks postane vzvod družbene moči, ter prevladujoč organizacijski princip ohranjanja nadzora nad množicami v modernem kapitalističnem (produkcijsko/potrošniškem) sistemu. Spričo dejstva, da razvita stopnja spektakelske organiziranosti vzpostavlja tudi svojo lastno negacijo, se spektakel ob enem prezentira tudi kot svoja lastna kritika. Debord gre v tej smeri širitve pomena še dlje in s konceptualizacijo Spektakla označi celotno družbeno dejanskost za spektakularno, s poudarkom na popolni manipulaciji s procesiranjem pomenov skozi teatrične dogodke, ki služijo produkciji moči.

2.1 Splošna operdelitev pojma

Izraz spektakel izhaja iz latinskega izraza *spectaculum*, ki označuje pogled, prizor oziroma spectare, specere- gledati, videti. Pojem je prišel v splošno uporabo v stari francoščini, ter srednjeveški angleščini. Kljub temu, da se je sam izraz pojavil šele z Latinščino, pa je pojem spektakla zadobil svoj pomen že v antični Grčiji, kjer se je pojavljal pod izrazom *opsis*.

Prevajalec Aristotlove *Poetike* Kajetan Gantar navaja da prvotni izraz *opsis* pomeni v osnovi to, kar se vidi z očmi. Izraz se prevaja tudi kot vizualni del, scensko prikazovanje, ter nasplošno vse kar v gledališču uživamo z očmi; torej scenerija, kostumi, maske, odrski rekviziti, senzoričnimi efekti itd.(glej Aristoteles, 1982: 125) V Aristotlovi *Poetiki* se izraz *opsis*, kot je znano zgodovinski misli, tudi prvič pojavi v pisani besedi, v sledečem kontekstu: "Ker pride v tragediji dejanje do izraza v dramski dejavnosti nastopajočih oseb, je predvsem nujno, da je eden njenih sestavnih elementov zunanji okras spektakla, dalje melodija in dikcija; to so namreč njena izrazna sredstva." (ibid.: 69,70)

V SSKJ-ju sta pod pojmom spektakel podani dve obrazložitvi in sicer; (1) predstava, film s slikovitimi, množičnimi prizori, razkošno opremo, ter (2) (ekspresivno) dogodek, dogajanje, ki zaradi zanimivosti, slikovitosti vzbuja pozornost.¹

2.2 Debordova opredelitev koncepta *spektakel*

Debord spričo dejstva, da spektakel postane osrednji moment njegove teoretične misli, njegov že tako razpršeni pomen niti ne ukinja, temveč ga pomensko poglobi ter posploši na celotno družbeno dejanskost ter njeno reprezentiranje. Poleg tega, da postane z Debordom spektakel sredstvo prikazovanja obče družbene dejanskosti, postane tudi končni smoter vsega družbenega udejstvovanja, ter organizacijski princip, ki je zavlada družbeni realnosti skozi zgodovinski proces razvoja modernih družb. In čeprav je po Debordu temeljna značilnost spektakla zavezanost vizualnemu prikazovanju sveta podob v kar najširši posplošenosti, predstavlja tudi samo perspektivnost te posplošenosti oz. "*Weltanschauung*, ki dobi svoj prevod v materialnem svetu in se udejanji. Je namreč popredmeteni pogled na svet." (Debord 1999: 30)

Nepogrešljiv element Debordove misli, ki bistveno navezuje sam koncept spektakla na problematiziranje družbene dejanskosti je teatraličnost kapitalizma v moderni družbi. Debord pri tem uporabi kot ključni temelj Marxovo teorijo akumulacije in produkcije kapitala, ki jo preobrazi v teorijo akumulacije spektaklov v potrošniški družbi.

Spričo dejstva da pri Debordu postane spektakel večplasten (večdimenzionalen), večpomenski ter nadvse posplošen in raznovrsten koncept, a ob enem tudi celovit proces, ki je v zadnjem stoletju preplaval moderno družbeno realnost, bom zaradi lažjega razumevanja opredelil sam koncept na več nivojih, in sicer: (1) skozi abstrahiran prikaz konkretnih Debordovih navedb, (2) skozi prikaz učinkov ter posledic, ki so neposredno izpeljani iz koncepta spektakla, ter nazadnje (3) slozi prikaz historičnega razvoja koncepta spektakla.

¹ V angleščini se sicer poleg naštetih dveh opredelitev pojavljajo še naslednje obrazložitve pojma spektakla: vzbujajoča parada oz. spodrsrljaj, ki te je naredil smešnega (narediti spektakel iz sebe), ogleda vredna znamenitost, svečanost, zrcalo, naočniki ter po Shakespeare-u: pomagalo za intelektualni uvid, v smislu *ne potrebujem knjižnih spektaklov, da bi razbral naravo*.

2.2.1 Koncept skozi konkretne navedbe

Debord povsem pristaja na definicijo koncepta spektakla, ki združuje pestro paleto med seboj kontradiktornih pojavov, vendar, kot dodaja, "videz teh pojavov je zgolj učinek družbe, ki se organizira na podlagi tega videza, a noče biti navidezen in zahteva, da ga priznamo v njegovi splošni resnici." (Debord 1999: 31) Spričo tega dejstva ter navedbe tipa: "v jeziku kontradikcije se kritika kulture pokaže kot zedinjena kritika" (ibid.:133), Debord daje vtis, da je spektakel v svojem bistvu enovit proces in trdi, da v jeziku lastnemu spektakelski družbi ni možno podati koherentne enovite razlage, saj koncept zapade v pojmovne paradoksalnosti, spričo deformiranosti spektakularnega jezika, ki obvladuje celotno družbeno komunikacijo ter dejanskost. Sam spektakel se namreč v svojem bistvu povsem upira logičnosti in je ravno zaradi tega, za znanstveni jezik nesprejemljiv,² kar je tudi eden od razlogov, da se ga postmodernistična misel kljub svoji interpretativni odprtosti ter fluidnosti največkrat ogne.

V Debordovi literaturi se koncept spektakla nikoli ne pojasni dokončno na enem mestu, temveč se pojasnjuje le skozi posamične vidike. V nadaljevanju pričujočega podpoglavja bom zato koncept spektakla razložil iz ključnih vidikov Debordove obravnave in sicer: iz vidika družbene organiziranosti, iz vidika ekonomije, v odnosu do posameznika ter spektakel v historični dimenziji.³

a - Spektakel v perspektivi družbene organiziranosti

(pomensko združene konkretne navedbe pojma Spektakel iz Debordove literature)

Spektakel v družbeni organiziranosti obstaja kot v ločenosti enotna in artikulirana sila oz. moč, ki se razvija v sebi in je kot tak avtonomno gibanje neživega oz. vidna negacija življenja v samem sebi. Predstavlja točko, kjer se avtonomija umetnega skozi delovanje kumulativnih sil pokaže kot vsesplošno falsificiranje družbenega življenja. Ob enem je afirmacija vsega družbenega življenja v luči videza, saj obstaja, kot medsebojni družbeni odnos, katerega posrednik so podobe. Medtem ko tvori negibni center človeške nesreče, se kaže kot podoba

² Kot bom sicer skušal obrazložiti v naslednjih poglavjih, je za dejansko razumevanje koncepta spektakla nelogičnost nujna.

³ Vse navedene opredelitve pojma, ki sledijo v nadaljevanju poglavja 2.2.1 ter 2.2.2 so konkretno povzemanje dveh Debordovih najpomembnejših teoretskih razprav o spektaklu, namreč: *Druge spektakla*, ter *Komentarjev k družbi spektakla*, ki jih skušam le smiselno povezati v enotno pregledno obliko ter posebej ne izpeljujem lastnih ugotovitev. V teh dveh podpoglavjih zato ne navajam citiranja.

srečne harmonije. Predstavlja namreč absolutno podreditev preko dominacije podobe, ter lažni izhod posplošenega avtizma. Njegova večplastnost se kaže v tem, da je družbena realnost, ki se istočasno kaže kot družba, del družbe in orodje poenotenja. Je ideologija *par excellence*, saj se v njegovi polnosti izpostavlja in manifestira bistvo vseh ideoloških sistemov, ki so osiromašenje, zanikanje in zaslužnjevanje dejanskega življenja. Je uradni ter skupni jezik posplošene ločitve, ki se je uveljavil kot samohvalni monolog in avtoportret oblasti s tem, ko je povezal okrnjeno celoto sveta in njen izgubljeni del, ter dosegel totalitarno upravljanje pogojev bivanja.

b - Spektakel iz vidika ekonomije

Spektakel je kapital, ki se akumulira do takšne mere, da postane podoba vladajoče ekonomije, ter ekonomija zaradi ekonomije. Je prostor, kjer se totaliteta tržnega sveta kaže kot eno, kot splošni ekvivalent vsega, kar družba kot celota lahko je ali stori. Je unifikacija na stopnji materialnega zadovoljstva množic proizvajalcev-potrošnikov.

Kot avtokratska vladavina tržne ekonomije, ki je dosegla status neodgovorne suverenosti in izbir novih upravljalških tehnik, ki spremljajo to vladavino je glavna produkcija sodobne družbe. Je fetišistični blagovni princip; družbena prevlada, ki se ne ravna po redu stvari temveč hoče zabrisati razliko med dobrino in blagom ter izenačiti zadovoljitev s preživetjem. Je trenutek, ko blago doseže totalno kolonizacijo družbenega življenja in pri tem znak, da je razvoj prestopil prag lastnega izobilja.

Kot apologetski katalog predmetov ter splošna manifestacija blaga na način realno učinkujoče iluzije, je epska pesnitev spopada med različnimi vrstami blaga, ki vsako zase teži k ekskluzivni uveljavitvi.

c - Spektakel v odnosu do posameznika

Spektakel je to, kar uhaja človeški aktivnosti in mu ne pusti časa za ponovni premislek in popravek lastnega dela, saj je neodvisnost predstave in s tem nasprotje dialoga. Kot popredmeteni pogled na svet in tehnična realizacija eksila človeških moči v onostranstvo, je psevdo narava in psevdo uporaba življenja, v kateri se je človeško delo odtujilo.

Je dokončen razkol v človeku ter izraz ločitve in oddaljevanja človeka od človeka. Je sistematična organizacija prepričanja, da je zmožnost medčloveškega stika odpovedala. V skladu

s tem se pojavi kot nadomestitev te nemožnosti s prividom dejanskega stanja v družbi, z lažno zavestjo o stiku in z njeno iluzijo. Je kot trik z zrcalcem, katerega odsev lovi gledalska zavest, da bi se v njem gledala in ob enem degradacija zavesti iz biti v imeti in iz imeti v dajati videz.

d - Spektakel v historični dimenziji

Spektakel je lažna zavest časa, ki se kaže kot splošna razmera zgodovinske dobe. Je družbena organizacija odgovorna za paralizo zgodovine in spomina, ki opušča vso v zgodovinskem času utemeljeno zgodovino. V obdobju modernosti se je uveljavil kot materialna rekonstrukcija religiozne iluzije. Je končni produkt družbene delitve dela oz. organ razrednega gospostva, kjer se kaže kot zaščita dominacije pred odgovornostjo za njene fragmentarne in delirantne odločitve in sodbe. Je najpomembnejši dogodek, ki je bil proizveden v 20.stoletju in hkrati tisti, ki se je najmanj skušal pojasniti.

2.2.2 Učinki in posledice uveljavitve družbe spektakla

Z uveljavitvijo spektakla postane abstrakcija edini način konkretizacije. Svet zgublja spomin, saj v njem podoba vedno znova prežene podobo. S tem, ko spektakel pristaja na bistveno enosmerno komunikacijo, uveljavlja v središče pričvrščen (fiksiran) pogled, ki se vrača v osamo, ker ga nihče več ne vrača. Ta fiksiran pogled postane tudi edino, kar povezuje gledalce, pri čemur se odprejo vse možnosti, da se čutni svet nadomesti z zbirko podob, ki se s svoje superiorne pozicije kažejo kot objekti čiste čutne zaznave. S pričo tega dejstva smo priča izginjanju osebnosti, saj je vedno manj možnosti za spoznavanje avtentičnih izkušenj, s katerimi bi posameznik odkril svoje individualne preference. S tem, ko se briše meja med jazom in svetom, pod pritiskom sveta, ki ga obkroža, se briše tudi meja med resničnim in lažnim, saj spektakel potisne vso izživeto resnico pod realno prisotnost lažnivosti, ki jo zagotavlja organizacija videza.

Z instrumentalizacijo družbene delitve dela in ločevanjem delavca od konkretnega produkta, delo izgubi združevalni vidik. Konkretna proizvodnja odtujenosti, se širi spričo ekonomske ekspanzije, kar rezultira v konstantnem oblikovanju rastoče množice podob ter predmetov, s čimer se ozemljeje odtujene moči ljudi, umeščene v religiozne oblake. Povnanjanje oz. falsifikacija blaga, čigar neodvisnost je prepredla celotno ekonomsko strukturo in ji zavladata,

pripelje do izgube kvalitete na vseh ravneh, do povečevanja predmetov ter predpisovanja vedenjskih vzorcev.

2.2.3 Zgodovinski prikaz razvoja koncepta Spektakla

a - Koncept do manifesta *Družba Spektakla*

Kot ugotavlja Andrew Hussey, avtor Debordove biografije z naslovom *Igra vojne; življenje in smrt Guy Deborda* (The Game of War; the life and death of Guy Debord), naj bi izraz spektakel, kot ga je razumel Debord prišel od Nietzscheja, pri čemur naj bi ga on tudi prvi konceptualiziral. Nietzsche proti koncu svojega življenja (v Fragmentih iz zapuščine) začne uporabljati izraz spektakel za označevanje odsotnosti avtentičnosti ter pomanjkanja pravega pomena v minljivih dogodkih modernega življenja (glej Hussey 2002: 190). To sicer preseneča spričo očitnega manjka navajanja Nietzscheja v Debordovi literaturi posvečeni konceptu spektakla v moderni družbi. V svojem najboljšejšem delu posvečenemu pričujočemu pojavu: manifestu D.S., Debord Nietzscheja ne omenja. Kljub temu ugotavlja Hussey, da je bil Nietzsche redno z naklonjenostjo citiran že od samega začetka situacionistične revije *L'internationale situationiste*, revije, ki je predstavljala teoretično bazo situacionističnega gibanja, katerega vodilno mesto se priznava prav Debordu (ibid.: 191).

Izraz Spektakel se prvič pojavi v reviji *L'internationale situationiste* v tretjem izvodu revije oz. leta 1959, v članku, ki je izražal takrat redko odobravanje Alain Resnaisovega filma *Hiroshima mon amour* (ibid.: 189). Debord takrat navkljub odobravanju pričujočega filma zapiše, da bo svoboda kinematografije izpodrinjena ter pozabljena v razvoju sveta, v katerem spektakel ne bo več dominanten, saj je namreč prav fundamentalna značilnost modernega spektakla reprezentacija svojega lastnega razpada. (ibid.: 189) Že na tem mestu je pojem uporabljen ne le kot vizualna reprezentacija sveta, ki je zanikal ter izkrivil svojo realnost, temveč kot ideologija ki je oblikovala oz. zasnovala to reprezentacijo, kar je bila smer, v kateri so šle tudi nadaljne Debordove opredelitve pojma.

b - Manifest Družba Spektakla

Manifest Družbe Spektakla je bil tekst, ki se mu je Debord posvečal od '63 leta (izid je doživel leta 1967), in ki je bil namenjen naslednji odločilni stopnji v Situacionističnem projektu, namreč: razglasitev teorije, ki bi, v kolikor bi bila pravilno razumljena s strani bralcev, absolutno spremenila percepcijo družbene realnosti (glej Hussey 2002: 215,216). Debord je bil prepričan, da morajo tisti, ki resnično delujejo na rušenju obstoječega družbenega reda, formulirati teorijo, ki družbeno dejanskost razloži v samem njenem bistvu (Plant 1992: 33). V predgovoru, k četrti italijanski izdaji Družbe Spektakla v skladu s tem Debord pravi, da "splošna teorija s takšnim namenom,...ne sme tvegati, da bi jo nadaljevanje dogodkov postavilo na laž. Hkrati mora biti povsem nedopustna. Sposobna mora biti očrniti in razkrinkati pravo naravo samega centra obstoječega sveta in to na splošno zgražanje vseh, ki se jim zdi dober." (Debord 1999: 17,18)

Debord je z manifestom postavil družbeno organiziranost povsem na nož, pri čemur je bil mnenja, da je vsaka kritika spektakla kot dehumanizirajoče sile v nevarnosti, da zapade v notranje protislovje, če priznava, da je mogoče preigravati in uživati nekaj avtonomije in nadzora nad revolucionarnim momentom (Plant 1992: 94), oz. nad pogoji družbene odrešitve. Spektakel je Debord percipiral, kot zgodovinski moment v katerega smo ujeti, zato lahko, kot pravi "(revolucionarni) subjekt vznikne le iz boja, ki ga družba uteleša, pri čemur se njegova kritika uresniči le, v kolikor se združi s praktičnim tokom zanikanja družbe." (Debord 1999: 52,130)

Debord je pristajal le na imanentno kritiko oz. kritiko, ki ne priznava absolutnih standardov avtentičnih oseb ter transcendentnih resnic, na katerih bi bazirala (glej Plant 1992: 88). Komunikacijski jezik kritične teorije, ki ga je dosledno uporabljal v Manifestu, je bil zato njen lastni jezik oz. kontradiktoren jezik, ki je dialektičen tako po obliki, kot po vsebini (Debord 1999: 131).⁴ Debord se v svojih delih namensko ni posluževal citiranja avtorjev, temveč je namesto tega uporabljal *Detournement*, ki se prevaja iz Francoščine kot poneverba,⁵ medtem ko ga je imel Debord za fluidni jezik anti-ideologije oz. subverzijo kritičnih zaključkov iz

⁴ Navkljub navedenemu Debord priznava, da mora biti v določeni meri uporabljan tudi jezik spektakla v tem, ko prečimo metodološki teren družbe, ki se izraža v spektaklu. Da bi namreč opisali spektakel, njegovo strukturo, način delovanja in sile, ki težijo k njegovemu razkroju, moramo umetno razločiti neločljive elemente (glej Debord: 1999: 32).

⁵ V angleščini Hussey obrazloži *Detournement*: *used as an abbreviation of the formulation; de/re-contextualisation of pre-existing aesthetic elements, (also) ready-mades*. Pojem je drugače prvi razvil belgijski nadrealist Marcel Marien, ki ga je opisal kot način poneverjanja konvencije (Plant 1992: 86).

preteklosti, ki so se utrdili v spoštovanja vredne resnice in so se torej spremenili v laži.⁶ Na ta način je opravičil povsem svobodno uporabo Marxa, Hegla in Lukacsa ter ostalih avtorjev, na čigar temeljih teorija spektakla oz. manifest Družbe Spektakla pravzaprav stoji.⁷ V zagovor uporabi *Detournamenta* je Debord trdil (v Metodah Detournamenta), da bi naklonjenost za inspirajoča dela, morala biti transformirana v naklonjenost za načine, na katere so lahko plenjene in subvertirane. Vsak element ne glede na to iz kje je pobran, lahko služi novim kombinacijam (Plant 1992: 88).

Manifestu Družbe Spektakla se pripisuje izjemen vpliv na razvoj dogodkov, ki so rezultirali v vsesplošnem uporju maja leta '68 v Franciji, ki je bil s strani Deborda ter S.I. razumljen kot praktična manifestacija celovite družbene kritike oz. dejansko rušenje družbe spektakla. Kot je bilo zapisano leta '71 v *Le nouvel Observateur*, je Manifest Družbe Spektakla, po izidu leta '67 vodil diskusijo na celotni ekstremnolevičarski politični sceni. To delo, ki je napovedalo Maj '68, je bilo od mnogih smatrano kot *kapital* nove generacije, oz. je veljalo za pomembno teoretično delo na področju modernega kapitalizma, kulturnega imperializma ter vloži mediacij v družbenih odnosih (glej Plant 1992: 99). Na splošno obžalovanje in zgražanje Deborda ter gibanja S.I, ki je zavračalo kakršnokoli popularizacijo, se je Manifest D.S. s tem spremenil v nadvse iskano (ter razprodano) blago, ter kot tak začel navdihovati najrazličnejše privržence (ljubitelje) gibanja.

c - Koncept po manifestu

Debord se je povsem zavedal, da je prvotni namen koncepta spektakla (vzpostavitev celovite kritike spektakelske organiziranosti) zlahka uporabljen s strani spektakelske družbe same. Tako pravi, da "kritičnega koncepta spektakla ni težko trivializirati v kakršnokoli prazno formulo sociološko-politične retorike in ga na ravni razlag in razjasnitev uporabiti za obrambo spektakelskega sistema samega." (Debord 1999: 130) Kot opaža Sadie Plant, se je to tudi dejansko zgodilo. "Dvajset let po njegovem začetnem razvoju, (s čimer se referira predvsem na manifest D.S.), se pojem pojavlja v svoji spektakularni formi, v kontekstu, ki onemogoča

⁶ Debord trdi, da je distanca do tega, kar je bilo ponarejeno v splošno resnico dolžnost, ki narekuje prav rabo detournamenta (glej Debord: 132).

⁷ Kot navaja Home je S.I. (Situacionistično gibanje) brezpogojno prevzela od gibanja *Socialisme ou Barbarie*, kateri se je Debord za kratek čas priključil, analizo ZSSR kot birokratske kapitalistične države, kot tudi apologijo delavskih svetov kot sredstva komunistične organizacije (Home 1997: 20). Delavski sveti predstavljajo Debordu najpravičnejši tip družbene organiziranosti.

kritično oceno in se zadovolji le z opisovanjem ter proslavljanjem nadzgodovinskega sveta podob, znakov ter videza." (Plant 1992: 150)

V tem času (leta '88) je Debord izdal dodatek manifestu imenovan *Komentarji k Družbi spektakla*, kjer je opisal razvoj spektakla v dvajsetih letih, na novo postavil možnost oz. točko kritizma, ter uveljavljal tehtnost situacionistične teorije. V tem delu je detektiral tudi očiten napredek spektakelske dominacije. Tako pravi, da najpomembnejše kar se je zgodilo v dvajsetih letih, ni izpolnjevanje spektakelske medijske instrumentalizacije,⁸ ki je že prej dosegla zelo napreden razvojni stadij, temveč to, da je spektakelska dominacija uspela vzgojiti generacijo po svojih zakonih (glej Debord 1999: 151). V komentarjih tudi navaja, da sta dva do takrat prevladujoča tipa spektakelske organiziranosti: *centralistični* spektakel, v vzhodnem socialističnem bloku, ki ga imenuje tudi birokratski kapitalizem⁹ ter *difuzni* spektakel, v zahodnem kapitalističnem sistemu, kulminirala v tretjo obliko, ki jo poimenuje *integralni* spektakel in ki se skuša vsiliti povsod po svetu¹⁰ (ibid.: 151). Za integralni spektakel navaja Debord, da bolj ko (integralni spektakel) o resničnosti govori, bolj se je vanjo integrira ter jo rekonstruira, tako, da mu stvarnost zdaj več ne stoji nasproti kot nekaj tujega, temveč s tem, ko prepleta vso realnost, to stvarnost izžareva¹¹ (ibid.: 152). Zavladanje spektakelske realnosti je torej v času postmodernizma po Debordu popolno, saj samih sledi o prvotni avtentičnosti ni več.

Kot nadaljevanje spektakelskega pojmovanja realnosti Best in Kellner v *Postmoderni avanturi* (Postmodern Adventure), ki je izšla leta 2001, govorita o četrtem tipu spektakla o megaspektaklu, ki naj bi spričo novih tehnologij ter razvite scenografije oglaševanja predstavljal naslednjo razvojno stopnjo (v spektakularni družbi) tako po širini, namenu, kot tudi intenziteti (glej Best, Kellner 2001: 227). Za paradigmatske primere tega tipa spektakla navajata tako

⁸ Njen namen je po Debordu doseči splošno izginotje zgodovinske zavesti, najprej pa vseh informacij in vseh razumnih komentarjev o bližnji preteklosti (Debord 1999: 155).

⁹ Pomenljivo glede na prej omenjeno rabo Detournementa je, da je termin birokratski kapitalizem Debord prevzel od vodilnega teoretika gibanja *S ou B* (Socialisme ou Barbarie), Cornelius-a Castoriadis-a, ki je medtem ko je oblikoval splošne sklepe gibanja (S ou B) opredelil Sovjetsko zvezo kot obliko izkoriščevalske družbe imenovane državni oz. birokratski kapitalizem, ki implicira bolj izpopolnjeno različico procesa skupnega vsemu kapitalizmu: birokratizaciji, kjer kontradikcijo lastniki-delavci zamenja kontradikcija dajalci in izvrševalci ukazov (Home 1997: 21).

¹⁰ Bistvena razlika med tema dvema tipoma spektakla je, da medtem, ko birokratski tip poudarja ideologijo združeno okoli diktatorske osebnosti in spremlja totalno kontrarevolucijo (tako nacistično, kot stalinistično), difuzni spektakel poziva k prosti izbiri med različnimi novimi vrstami konkurenčnega blaga in pomeni v splošnem amerikanizacijo sveta. Difuzna oblika se je pokazala kot močnejša, tako da se je integralni spektakel vzpostavil na njenih temeljih. (glej Debord 1999: 151)

¹¹ Na bolj konkretnem nivoju opisuje Debord, da "...ne v kulturi ne v naravi ni ničesar več, česar nebi spremenila, onesnažila sredstva in interesi moderne industije. Celo genetika je postala povsem dostopna vladajočim družbenim elitam. Vlada spektakla, ki zdaj obvladuje tako sredstva ponarejanja celotne produkcije kot zaznavanja, je popoln gospodar spominov in hkrati tudi nenadzorovan gospodar projektov, ki fabricirajo najbolj oddaljeno prihodnost." (Debord 1999: 152,153)

potrošniško zabavišna okolja s postavitvami tematskih hiperrealnih okolij, vrhunske športne ter medijske prireditve z razvito stopnjo oglaševanja, virtualne nakupovalne centre, kot tudi množično posredovane izkušnje političnih dogodkov, na primer Klintonove afere ter pogreb princese Diane¹² (ibid.: 228-232).

Spričo dejstva, da megaspektakel, podprt z multimedijskimi interaktivnimi tehnologijami, omogoča tudi bolj aktivno udeleževanje subjektov v spektakelski družbi, kot je predvidel Debord, Best in Kellner definirata nov način spektakelskega boja, ki ga prepoznavata kot ustvarjanje Kibernetičnih situacij (cybersituations), ki omogočajo posameznikom ter skupinam (še posebej tistim izključenim iz javnih diskusij) nov način izpolnjevanja svojih interesov, povezovanja ter promoviranja opozicionalnih političnih aktivnosti (ibid.: 238).

¹² Zlasti pri tem tipu megaspektakla pride do izraza antinarativna teatralnost (značilna sicer za vse tipe spektakla) ter stava s tem, da se da ustvariti drama, ki bo prepričala množično javnost s katarzo: elementom, ki je bil sicer dobro poznan že samemu Aristotlu.

3. Družbenopolitični spektakel v antični Grčiji

Nietzschejev prispevek h kritičnosti grške dramatike je posredno tudi prispevek h kritičnemu pogledu na današnjo družbo. Kot je dejal sam: ko govorimo o Grkih, obenem nehotе govorimo o sedanjosti in preteklosti. "Njihova vsesplošno znana zgodovina je čisto zrcalo, ki vedno odseva nekaj, kar ni v njem samem."¹³ (Nietzsche 2005: 389) V skladu s parafraziranjem Nietzschejeve misli, s katero neobremenjeno razpravlja o Grkih zato, da molči o drugih oz. o nas samih, pričujoče poglavje obravnava razvoj družbeno političnega spektakla v antiki z namenom prikaza navezanosti njegovega razvoja na konceptualizacijo spektakelske družbe v moderni dobi kot jo vidi Debord.

Za pričujočo obravnavo so sicer bistvene predvsem sledeče transformacije antičnega družbenopolitičnega spektakla; nastanek tragedije iz obrednega zbora, razvoj tragedije v glavnino antičnega dramskega ustvarjanja oz. umetnostno performativni dosežek antike *par excellence*, preobrazba tragedije v atiško komedijo, ki sicer iz zgodovinske perspektive ostaja faktično sporna in zato podvržena različnim kritikam,¹⁴ ter zaton performativnih umetnosti z nastopom Platonizma.

3.1 Nastanek in razvoj družbeno političnega spektakla

Pri vprašanju: zakaj se je dramatika uveljavila prav v antični Grčiji, napeljuje zgodovinska misel na nastope obrednih oz. igranih zborov. Le te sicer srečujemo pri najrazličnejših ljudstvih, saj spremljajo temeljne oblike dela oz. gospodarstva ter so največkrat v povsem nerazdružljivi zvezi z dojemanjem sveta in kultu določenega ljudstva. Začetek umetniškega razvoja dramatike v

¹³ Metaforo o zrcalu Nietzsche uporabi tudi za pojasnjevanje nasplošnejše intrige zgodovine spoznanja, ko pravi, da "če skušamo opazovati ogledalo samo na sebi, tedaj nazadnje ne bomo odkrili drugega kot reči na njem. Če hočemo dojeti reči, nazadnje spet ne naletimo na nič drugega kot ogledalo." (Kos v Nietzsche 2002: 173)

¹⁴ Čeprav bi na podlagi obravnave lahko dobili vtis, da gre pri razvoju teh dveh literarnih zvrsti za kronološko povsem linearen proces, to vsekakor ne drži v celoti. Komedija, katere predliterarni začetki ostajajo zamegljeni, se pojavlja že pred nastopom tragedije v 5. stoletju pr.n.št. v Atenah. Prav tako, za celotno 4. stoletje pr. n. št., v katerem se pričujoči literarni zvrsti povsem razvijeta, upravičeno in dokazljivo lahko sklepamo na kontinuirano prisotnost obrednih praznovanj, ki so bila povsem neliterarne narave. Linearen potek razvoja pričujočih dveh literarnih zvrsti je obravnavan skladno z njuno uveljavitvijo in prepoznano relevantnostjo v antičnem družbenem življenju, ki služi kot podlaga tudi za prevladujočo konceptualiziranje sodobnega preučevanja antične književnosti. Za zgodovinsko misel ostaja namreč nesporno, da ljudska atiška komedija v Atenah ni bila priznana do leta 487/486, in se torej komedije do takrat v mestnem Dionizovem gledališču niso niti uprizarjale (glej Kastelic 1966: 503), med tem ko se ravno v teh letih začenjajo najplodnejša leta Aishila, prvega od treh najpomembnejših antičnih tragedov (poleg njega: Sofoklej ter Euripidus) (ibid.: 358).

antiki, lahko povežemo s trenutkom, ko se je le ta izvila iz kulta, pri čemer velja dejstvo, da pri nobenem drugem starem ljudstvu ni mitologija dajala tako vsestranske podlage poeziji, da se izvije iz kulta kot ravno pri Grkih (glej Kastelic 1966: 324). Za zgodovinske vire je nesporno, da je pri Grkih nastanek dramatike vezan na kult Dionisa, ob čigar praznikih-dionizijah so se skozi celotno antično obdobje prirejala dramska tekmovanja.

Poleg dionizičnega obrednega praznovanja sta botrovala nastanku in razvoju dramatike tudi nagnjenje k posnemanju ter prikazovanje uspešnosti o čemer se je razpisal že Aristotel v Poetiki. Izraz *drama*, kot pravi, pomeni dejanje, pri čemer gre za posnemanje ljudi v njihovi dejavnosti, kar je za Aristotela nadvse prirojena lastnost ljudi (glej; Aristoteles 1982: 64), ki so ga Grki povzdignili na nivo javnega performiranja. Iz začetkov gimnastičnih tekem v Olimpiji (776 pr.n.št.) je namreč razvidno, da se je uzakonil običaj, po katerem so Grki pregledovali svoje uspehe na vseh področjih umetnosti s tekmovanjem na javnih nastopih, ki so se polagoma razširila tudi na prirejanje dramskih predstav (glej Kastelic 1966: 334).

3.1.1 Kult Dioniza in spektakel

O pomenu dionizičnosti tako za antično dramatiko kot nadaljni civilizacijski razvoj bo tekla beseda tekom celotne obravnave, velja pa si za začetek predočiti značaj dionizičnih praznovanj, skozi katere so se izražale začaranost, silovitost ter strastnost bivanja. Tako beremo v Zgodovini grške književnosti: "..., pesem na čast Dionizu (ditramb) so njegovi oboževalci peli v kozlovskih kožah, s privezanimi kopiti in rogovi; človek je nekako zlezal iz svoje kože in v pobesnelosti (ekstazi) postal zmožen dejanj, ki so bila sicer zanj nenavadna. To je povzročalo preutelešenje vseh, ki so se udeleževali tega kulta, to pa je tudi bistvena podlaga vsake drame. Ekstaza je zajela ne samo posamezne udeležence slovesnosti, temveč cele množice, cele zборе,..." (Kastelic 1966: 322)

Pri dionizičnih misterijih ni šlo za nekaj kar bi bilo obstranskega ali nepomembnega v življenju Grkov, temveč za kult, ki se ga je udeleževalo prav vse ljudstvo, saj je bil Dioniz najgloblje gibalo oz. gonilo vsega arhaičnega grštva; prepleten z vsem grškim bivanjem, njihovo dejavnostjo, obnašanjem, miselnostjo in vso grško mitsko ustvarjalnostjo¹⁵ (glej Urbančič 1993: 244). Skozi dionizičnost je arhaični Grk pravzaprav začutil samoupravičenost narave in

¹⁵ Spričo tega pravi Urbančič, da brez dojetja bistva vsega pristno dionizičnega, ni mogoče razumeti grškega človeka kot smrtnika oz. kot bitja končne biti v njegovem prebivanju v lastnem svetu, s tem pa tudi ne začetka evropskosti Evrope, začetka evropske človeškosti (Urbančič 1993: 244).

samega sebe kot neko pobožanstveno obliko (glej Nietzsche 2004: 568) ter si razlagal zadnje skrivnosti o usodi duše in vse, kar je vedel o nepremagljivem redu stopenj in vrednostnih razlikah med človekom in človekom (glej Urbančič 1996: 205). Prav dionizični gon, ki duševno životne čute sprošča, izvablja, razvija, zedinuje in usmerja po sebi, je namreč temni gon in sla razkrivanja biti, ki osvoji človeško bitje in ga dela za samosvojo, vsakokrat enkratno, neponovljivo enoto (Urbančič 1993: 260). Ekstatično bistvo duševno životnih sil, moči ter zmožnosti človeškega bitja je zato, kot pravi Urbančič, ključno za dojetje samega bistva dionizičnosti.

O dionizičnosti se obsežnejše prvi razpiše prav Nietzsche, ki je, kot je manifestativno zatrjeval, edini (takratni) novodobni mislec, pri katerem je dobil kult Dioniz-a neizbežno vlogo skozi celotno filozofsko ustvarjanje. Pri njemu dionizičnost zadobi vlogo "pritrdjevanja življenju samemu v še tako tujih in najtrših vprašanjih; volja po življenju v žrtvovanju najvišjih tipov veseleča se lastne neizčrpnosti." (Nietzsche 1989: 209) Dionizičnost vidi Nietzsche kot temeljni princip občutenja oz. doživljanja sveta, ki je v svojem bistvu antagonističen do principa apoličnosti, v odnosu do katerega se tudi največkrat pojavlja. Medtem, ko je "Apolon *povelečujoči genij principa individuacije*, po katerem je edino mogoče zares doseči rešitev v videzu, pomeni Dioniz *raztrgan čar individuacije, ki odpira pot k materam biti, k najbolj notranjemu jedru stvari.*" (Nietzsche 1995: 90,91)

Pod čarom dionizičnega se po Nietzscheju ne ustvarja ponovno samo zveza med ljudmi, kot posamezniki, temveč praznuje tudi odtujena, sovražna ter podjarmljena narava praznik sprave s svojim zgubljenim sinom, človekom (Zupančič M. 1987: 73). V dionizičnih misterijih oz. psihologiji dionizičnega stanja se namreč izraža temeljno dejstvo helenističnega instinkta-njegova volja po življenju, kar pa ima konkretne implikacije za naravo dionizičnih praznovanj, ki jih Zupančič kot parafrazo Nietzschejeve misli opiše:

Sedaj je suženj svoboden mož, sedaj se prelomijo vse otrple, sovražne omejitve, ki so utrdile revščino, samovoljnost ali 'držno modo' med ljudmi. Sedaj pri evangeliju vesoljne harmonije, se ne čuti vsak s svojim bližnjim le združenega, pomirjenega, spojenega, temveč kot eno...Pojoč in plešoč se izraža človek kot član višje skupnosti,...,ni več umetnik, postal je umotvor; umetniška moč celotne narave se razodeva tu pod zono vznesenosti v najvišje zadovoljstvo praenosti... (Zupančič M. 1987: 73)

To občutenje lastno dionizičnim praznovanjem pride do največjega izraza preko ditrambskih oz. satirskih zborov, ki, kot navaja Nietzsche, predstavljajo počelo tragičnega občutenja v atiški tragediji, katere bistvo vidi v stalnem sproščanju dionizičnega zbora v apoličnem svetu podob (Nietzsche 1995).

3.1.2 Nastanek tragedije iz zbora

Izvor tragedije je pri zboru predpevcev ditrambov, imenovanem tudi zbor satirjev oz. dionizični zbor, našel že Aristotel. V Poetiki, delu, ki ga je posvetil predvsem tragediji, sicer zboru ne posveča bistvene pozornosti, kljub temu pa skozi njegovo definiranje same oblike tragedije postane jasno, da je prav zbor predpevcev ditrambov tisti element, ki tragedijo razločuje od prejšnjih literarnih zvrsti, predvsem epske pesnitve (glej Aristoteles 1982: 67). Tragedija se je sicer iz svoje od začetne bolj improzorične narave, kratkih zgodb in šaljivega tona, postopoma oddaljevala ter razvijala, dokler ni dosegla svoje lastne celostne oblike, ki je vključevala šest elementov; mitos, značaj, dikcijo, misel, spektakel in melodijo (ibid.: 67-70).

Ozirajoč se na te elemente tragedije, poudarja Aristotel podobnost njene oblike z njej predhodno literarno zvrstjo epsko pesnitvijo, ki ji v primerjavi s tragedijo manjka le performativni značaj oz. melodija in spektakel. Ta dva elementa Aristotel tudi sicer jasno opredeli za najmanj pomembna v tragediji, saj služita predvsem za *vir zelo živahnih učinkov*. (ibid.: 113) "Kljub temu, da spektakel učinkuje na dušo gledalca," pravi Aristotel, "ima z bistvom tragedije nasploh le malo skupnega, saj lahko naredi tragedija vtis tudi brez gledališke uprizoritve in brez igralcev. Poleg tega je priprava spektakla bolj stvar kostumografa kot pa pesnika." (ibid.: 72)¹⁶

Za razliko od Aristotlovega prej kot ne podcenjenega odnosa do uprizoritvenih prvin tragedije v Poetiki, Nietzsche v svojem prvencu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, izpostavi spektakelsko naravo tragedije kot neizbežen element za ves nadaljni razvoj dramatike. Pri tem nameni zboru samemu na sebi odločilno vlogo (Nietzsche 1995). Uvedba zbora je bila po Nietzscheju odločilni

¹⁶ Kaufmann ugotavlja, da Aristotel opisuje tragedijo iz perspektive filozofa, zato njegova ocena tragedije nastopa v književnem in ne uprizoritvenem smislu. Gre za podobno tendenco kot pri Platonu, za katerega so tragiki predvsem pesniki. Kot vodjo tragikov Platon tako navaja Homerja (glej Platon 1995: 297), ki je povsem zavezan formi epskega pesništva. Ta (filozofski) pogled je, kot ugotavlja Kaufmann, lasten tudi sodobnemu bralcu antičnih del, saj, čeprav smo videli predstavo izvedeno, je le ta za nas predvsem vizualna pomoč ki nam pomaga razumeti tekst (Kaufmann 1989: 48). Ta pristop do dramatike v antičnem obdobju ni bil ne prevladujoč niti pomembnejši. Kralj Ojdip namreč ni uspel osvojiti prve nagrade morda prav zaradi dejstva, da je bila prva predstava na nek način manj dobra kot tista, ki jo je ponudil Filoklej, kateremu so morda pomagali boljši igralci, maske ali pa kostimi (Kaufmann 1989: 48).

korak, s katerim se je performativna umetnost že od samega začetka odpovedala vsakršnemu naturalizmu in odtisovanju dejanskosti.¹⁷ Namesto tega si je antični Grk "za zbor stresal plavajoče ogrodje dozdevnega naravnega stanja in nanj postavil dozdevna naravna bitja, satirje" (Nietzsche 1995: 46), ki so kot dionizični zborovci živeli v versko priznani dejanskosti pod sankcioniranim mitom in kultom, ter so "pristneje, resničnejše, ter bolj popolno posnemali bivanje kakor kulturni človek, ki se je imel na splošno za edino realiteto, a se je spričo satirja spačil v lažno karikaturu." (glej Nietzsche 1995: 46,49).

Ob enem Nietzsche trdi, da nasprotja med satiričnim zborom in gledalstvom pravzaprav ni bilo, saj zagovarja, da občinstva v današnjem pomenu Grki niso poznali, temveč je vsak gledalec videl samega sebe v vzvišenem zboru plešočih in pojočih satirjev oz. takih, ki so se dali z njimi zastopati¹⁸ (ibid.: 50). To pojmovanje zagovarja tudi Albin Lesky, ki vidi samo bistvo gledalca tragedije v tem, da je prepuščen ekstatični samopozabi, kateri odgovarja njegova kontinuiteta s samim seboj, saj je to, kar se pred njim igra oz. predstavlja, resnica njegovega lastnega življenja, ter sveta v katerem živi in v katerem se prepozna (glej Canjuga 2003: 77).

Vernant pravi, da je antično tragedijo bistveno določalo prav to, da se je na odru uprizorjena drama odvijala "tako na ravni vsakdanjega bivanja v nejasnem času človeka, ki ga sestavljajo zaporedne in omejene sedanjosti, kot tudi onstran zemeljskega življenja, v vseprisotnem času bogov, ki v vsakem trenutku zajema celoto vseh dogodkov, jih zdaj zakriva, zdaj razkriva, a se mu vendar nikoli nič ne izmakne niti ne izgubi v pozabo." (Vernant, Naquet 1994: 28) S tem Vernant na nek način prikaže, da naj bi šlo v spektaklu tragedije predvsem za manifestiranje vsesplošne resnice imenovane *Aletheia*, ki je po Heideggerju razumljena, kot *razkritost biti*. Pri tem naj bi imel ključno vlogo prav zbor, saj je v svojem izvornem pomenu s svojim petjem, plesom in besedo prikliceval skupaj v god boga in človeka v njegovi izvorni naravi (*physis*) (glej Urbančič 1996: 204).

3.1.3 Družbeni položaj tragedije

Kot zgodovinsko dejstvo beremo, da je tragedija svoj največji razvoj dosegla v petem stoletju pr.n.št.; v petdesetletju Atenskega razcveta kulture, demokracije ter splošnega blagostanja (glej

¹⁷ Nietzsche pravzaprav razvija Schillerjevo pojmovanje, po katerem je zbor "živi zid, ki ga tragedija postavi okoli sebe, da se povsem zapre pred dejanskim svetom ter ohrani zase idealna tla in svojo pesniško svobodo." (Nietzsche 1995: 45)

¹⁸ V tem smislu Nietzsche pristaja le na parafrazo Scheglovega pojmovanja zbora kot idealnega gledalca, v kolikor je to edini gledalec odrskega vizijskega sveta (glej Nietzsche 1995: 50).

Kastelic 1966: 399). V tem času je tragedija kot povsem nov tip spektakla uvajala v sistem javnih mestnih praznikov dotlej neznane vidike človekovega izkustva ter tako zaznamovala določeno etapo v procesu oblikovanja človekove notranjosti oz. v procesu oblikovanja odgovornega subjekta kot državljana, saj se je grški razum najpoprej izrazil, izpostavil ter oblikoval na politični ravni (glej Vernant, Naquet 1994:13). V mestni državi je namreč šele izpostavljanje javnemu obravnavanju argumentov omogočilo, da je družbeno-politična izkušnja postala predmet refleksije (Vernant 1986-98). Mestna država tako uvede (dramska) tragiška tekomvanja vzporedno s svojimi političnimi in sodnimi organi. Pod pokroviteljstvom prvega arhonta je bila namreč vodena ter ocenjevana s strani kvalificiranih predstavnikov različnih tribusov, v istem mestnem prostoru in upoštevajoč iste institucionalne norme kot so jih imele ljudske skupščine in sodišča (glej Vernant, Naquet 1994:19).

Mestna država na ta način postane *gledališče*, pokaže se namreč kot predmet predstave in pred občinstvom igra samo sebe, pri čemur ne toliko v funkciji odsevanja realnosti kot v njeni problematizaciji¹⁹ (ibid.: 19). Tragedija se za problematizacijo dejanskosti izkaže posebej primerna literarna zvrst, saj za razliko od epa ter lirske pesnitve obravnava človeka kot nosilca delovanja. Struktura tragedije se namreč izkaže kot struktura odprtosti, ki je potrebna za prepoznavanje človeškega delovanja, znotraj katerega se izkazuje božje posredovanje, pri čemur individume, ki delujejo, postavlja na razpotje izbire, ki jih zavezuje v celoti. (glej Canjuga 2003: 78) Prikazuje jih v njihovi negotovosti, na pragu odločitve, na točki, ko bodo izbirali najboljšo možnost (Vernant, Naquet 1994: 29).

Tekom razvoja tragedije je opazno postopno prehajanje v individualizacijo in psihologizacijo likov, kjer se vloga zbora opazno zmanjšuje, na pomenu pa pridobivajo individualni igralci.²⁰ S tem se uvede tudi nova socialna in religijska kategorija junaka, preko česar se občutno poveča sam igralčev vpliv na splošno politično življenje (glej Kastelic 1966: 347).

¹⁹ Vidal Naquet pri tem poudarja močno vzajemnost in povezanosti dramskega spektakla z družbenim življenjem, saj državljan išče v napetosti med državo in gledališčem kot njeno institucijo svojo identiteto pri čemur so spremembe v žanru in njegovi percepciji vselej v interakciji s spremembami v družbi in družini (glej Vernant, Naquet 1994: 150).

²⁰ Aristotel v skladu s tem navaja, da je Ajshil povečal število igralcev iz enega na dva, zmanjšal vlogo zbora ter prenesel težišče na govorne partije. Sofoklej pa je uvedel še tretjega igralca in scensko slikarijo (glej Aristoeteles 1982: 67). Prehod v psihologizacijo in individualizacijo tragedije je, kot je nakazal Aristotel, viden tudi v sami spremembi razpostavitve odrske scenografije, vedno večji spektakularnosti (npr. Prikazovanje bogov v zraku v Euripidovem Orestu) ter v spremembi nosilcih mask oz. individualizaciji ter povečani karakterizaciji mask ter prenosu mask od zbora na igralca (Kastelic 1966).

3.1.4 Tragedija in mit

Ključno vlogo pri vpletenosti tragedije v antično družbeno življenje je imelo prav prikazovanje in problematiziranje realnosti skozi vsem znane zgodbe, ki so imele podlago v mitologiji. Mitske zgodbe²¹ so namreč bile od začetka v funkciji upravičevanja vladanja oz. vladarjeve vezi z višjimi silami in so predstavljale vir ter tako pogoj samega osmišljanja dejanskosti (glej Kosovel 2003: 178). Z omejitvijo kraljevske moči, ki so ji Grki od začetka pripisovali mitske podvige in organiziranost naravnih pojavov, je mitska pripoved šele lahko izgubila svoj obredni značaj ter se otresla kulturne prakse, katere ustni komentar je bila na začetku, ter zadobila bolj neprizadeto in avtonomno naravo (glej Vernant 1986: 87). Avtonomnost in neodvisnost mita preide v dokončni razmah prav v obdobju tragedij.²²

Spričo dejstva, da je v grškem gledališču celotno državljansko telo opazovalo samo sebe skozi vsem poznane mite, ki so prav zaradi splošnega poznavanja omogočali razvijanje problema, težišče tragedije ni bilo toliko v iznajdbi in zamišljanju novega, kakor v avtorjevi komunikaciji z občinstvom, reinterpretaciji ter njegovi lastni izbiri elementov iz obsežne mitološke zakladnice (glej Vernant, Naquet 1994: 149). Na ta način se je vzpostavljala razlika ter razdalja med tistim, kar je bilo prvo s časovnega stališča oz. načelom, ki je bil kronološko v začetku sveta ter tem, kar je bilo prvo s stališča oblasti oz. vladarjem, ki je bil na čelu obstoječe ureditve (glej Vernant 1986: 85). To ločitev oz. oddaljitev omogoči, kot pravi Beaufret, (sledječ Haideggerju) šele pojmovanje sopripadnosti ljudi in bogov (glej Beaufret 1996:155).

Omenjena soprirodnost oz. vzajemnost ljudi in bogov je tudi tisto, kar po Aristotlu šele omogoča mit,²³ ki je za Aristotla tudi najbistvenejši element, počelo in dušo tragedije (glej Aristoteles 1982: 70,75). Grki so namreč pred uveljavitvijo logosa celotno življenje imeli zgolj za posledico

²¹ Pri analizi antične mitologije opredeljujem pod besedo mit (če ni posebej navedeno) izključno *tradicionalne* mite, za katere je značilna zazrtost v preteklost, anonimnost, konzervativnost in močna prisotnost v družbah z mitsko organizacijo celotnega kozmosa (glej Velikonja 1996: 29).

²² Za začetek obdobja tragedij Vernant navaja Solonovo jezo, ki je še v času pred tragiškimi igrami ogorčeno zapustil eno prvih gledaliških predstav, saj se mu je heroična preteklost zdela še prebilzu in preveč živa, da bi jo lahko brez nevarnosti postavljali na ogled, medtem ko za konec obdobja tragedij postavlja Aristotelovo pripombo v zvezi z Agatom, mladim Evripidovim sodobnikom in piscem tragedij, katerih zaplete si je v celoti izmišljal sam. "Vez s tradicijo legend je bila odslej tako razrahljana, da nujnosti dialoga s *heroično* preteklostjo ni bilo več čutiti." (Vernant, Naquet 1994: 16)

²³ Po Aristotelu mitos kot najbistvenejši element, počelo in duša tragedije pomeni zgradbo dogodkov in je v funkciji posnemanja dejanja. Aristotel pravi, da gre za posnemanje dejanj in ne oseb, saj vsa človeška sreča in nesreča pride do izraza prav v njegovi dejavnosti, ki je za razliko od pasivne eksistence, končni smoter človeka. (Aristoteles 1982: 70) Pri tem sicer poudari razliko med zgodovinarjem ter pesnikom kot izdelovalcem mitov, ki je v tem da prvi opisuje posameznosti tega kar se je zgodilo, medtem ko pesnik splošneje opisuje to, kar bi se bilo lahko zgodilo in ne to kar se je (glej Aristoteles 1982: 75).

preteklih mitov in vzrokov, ki so botrovali tedanji ureditvi in nedoločljivim zakonom sreče in naklonjenosti bogov. Z miti so si uredili nebrzdanost vseh možnih predstav o preteklosti in so jih uporabljali kot vodilo oz. neizbežno referenco glede vprašanja kako v svetu delovati in se obnašati (glej Komel 2003:168).

Kot pravi Beaufret, je bila predstavitev mita poetična predstavitev božanskega kot ene izmed bistvenih razsežnosti sveta, v čemer bog ni zadnja beseda v vprašanju, temveč je to usoda, ki je onstan božanskega in kateri je podvržen tudi bog sam. (glej Beaufret 1996: 157) Razkritje božanskega znotraj samega zaporedja človeških dejanj v celotnem zapletu tragedije Vernant opiše kot neprestano povezovanje in konfrontiranje človeškega in božjega časa (Vernant, Naquet 1994: 28). S tem pa se po Nietzscheju, tudi najbližja sedanost pokaže s stališča večnosti in po svoje brezčasna, saj tako posameznik kot družba nezavedno pokažeta notranje prepričanje o relativnosti časa in o *resničnem* oz. metafizičnem pomenu življenja (glej Nietzsche 1995: 131,132). Ta povezanost z metafizičnostjo življenja se kaže prav preko dionizične simbolike, kjer pride do izraza najgloblji instinkt večnega vračanja življenja, ki ga Nietzsche opiše z besedami:

" prihodnost, obljubljena in posvečena v preteklosti; zmagoslavni ja za življenje nad smrtjo in spremembami; resnično življenje kot celostno nadaljevanje življenja s spočetjem, z misteriji spolnosti, ki dajejo bistveno globok smisel antični pobožnosti, saj je vse posamezno na ravni spočetja, nosečnosti in rojstva vzbujalo najvišje in najslavesnejše občutke. V nauku misterijev je bila posvečena bolečina; popadki porodnice so posvečali bolečino na splošno...da biva ustvarjalno veselje, da se volja po življenju večno sama potrjuje, morajo vekomaj biti tudi muke porodnice,..." (Nietzsche 1989: 104)

Mit, ki je po Nietzscheju s tragedijo prišel do svoje najgloblje in izrazitejše oblike, je moč tako razumeti samo kot upodobitev dionizične modrosti z apoličnimi umetnostnimi pripomočki, saj svet pojavov, ki predstavlja apoličnost, pripelje na meje, kjer samega sebe zanika in poskuša pobegniti nazaj v naročje prave ter edine realitete (glej Nietzsche 1995: 125). "Tragiško ugodje, ki ga mit ustvarja ima svoj izvor in domovino prav v dionizičnosti in v njegovi celotni, v bolečini občuteni, strasti." (ibid.:136)

3.1.5 Dioniz in Apolon v tragediji

Nietzsche dojema celotno helenstvo prežeto z dinamiko apoličnosti in dionizičnosti,²⁴ dveh antagonističnih prvinskih sil oz. teženj; božanstev Apolona in Dioniza, ki se kažeta tudi kot dva popolnoma različna človeška nagona ter občutenji realnosti. Medtem ko dionizičnost izraža čutnost in grozovitost ter užitek spočenjajoče in uničujoče sile kot stalno ustvarjanje, "apoličnost izraža umirjenost v hladni gosposki, krhki lepoti in večnost te lepe oblike, analogno kateri aristokratska zakonodaja pravi: *tako naj bo zmeraj!*" (Nietzsche 2004: 566) Izražata pa ti dve prvinski težnji tudi dva po Nietzscheju osnovna umetnostna principa: upodabljanje in komponiranje, ki sta različen izraz istega notranjega bistva sveta.²⁵

Antagonizem apoličnosti in dionizičnosti Nietzsche veže na splošen razvoj antične umetnosti, pri čemer skozi dinamiko vzajemnega stopnjevanja kulminirata prav v atiški tragediji, ki predstavlja njuno združitev, vrh in namen (glej Nietzsche; 1995: 34, ter 2004: 567). Razlog za odpravo teh dveh nasprotij v enotnost najde Nietzsche v dejstvu, da so Grki kot predpogoj približali bogove vsem svojim afektom (glej Nietzsche 2004: 325-326). "Dionizični Grk, ki tako stoji pred naravo in življenjem je čutil potrebo po apoličnem; se pravi, da si je voljo za neznanost, mnogoternost, negotovost in grozovitost lomil ob volji za mero, enostavnost, urejenost po pravilu in pojmu." (ibid.: 567)

Ta pomiritev oz. sožitje obeh antagonističnih nagonov je za Nietzscheja najpomembnejši trenutek v zgodovini grškega kulta in se odraža prav v tragediji, ki mu simbolizira bratovsko zvezo obeh božanstev. V tragediji, kot pravi, "Dioniz govori v Apolonovem jeziku, Apolon pa nazadnje v Dionizovem", s čimer je po Nietzscheju dosežen najvišji cilj umetnosti nasploh²⁶

²⁴ V *Volji do moči*, definira oba temeljna principa v kar največji posplošenosti, pri čemer izraz dionizičnost izraža: težnjo k enosti, seganje čez osebo, vsakdanjost, družbo, realiteto, čez brezno minevanja: strastno-boleče prenašanje v temnejša, polnejša, bolj viseča stanja; očarano potrjevanje celotnega značaja življenja, ki je kot v vsej menjavi enak, enako mogočen, enako blažen; velika panteistična soradnost in sotrpjenje, ki potrjuje in posveča tudi najstrašnejše in najbolj vprašljive lastnosti življenja; večna volja do spočenjavanja, do rodovitnosti, do ponovnega vračanja; občutek enosti nujnosti ustvarjanja in uničevanja (Nietzsche 2004: 566-567). Beseda apoličen izraža: težnjo po popolni zasebnosti, po tipičnem individuumu po vsem kar enoti, izdvaja, dela mogočno, razločno nedvoumno, tipično; svoboda pod zakonom (ibid.: 566-567).

²⁵ Prototip Apoličnosti najde Nietzsche v estetiki in s tem v kiparju ter epiku, ki sta pogreznjena v čisto zrenje podob, prototip Dionizičnosti pa v prvotni glasbi ter s tem liričnem geniju ki sam postane prabolečina in njen praodmev, se izenači s praenim, z njegovo bolečino in protislovjem ter ustvarja podobo Praenega kot glasbo (glej Nietzsche 1995: 36).

²⁶ Kot Zupančič parafrazira Nietzscheja, se pričujoča združitev zgodi v tem, da se Dioniz, ki sestopi iz zbora samega, pojavi v množici podob v krinki bojujočega se junaka in hkrati zapleten v mrežo posamezne volje, ki tako

(Nietzsche 1995: 124). Pod površino sprave tako skozi Apolično zavest individuacije, mere, oblike in samospoznanja še naprej živi dionizičnost, v kateri je dosežena skrajna meja pritrjevanja. V tem znamenju so bile orgije in praznovanja in šele tu postane uničenje načela individuacije umetniški fenomen (Zupančič M. 1987: 74), ki ga Nietzsche konkretno opiše z besedami:

Dionizični zanesenjak, se skozi začaranost vidi kot satir in kot tak vidi tudi boga, se pravi v svoji spremenjenosti vidi novo vizijo zunaj sebe kot apolično dopolnitev svojega stanja. Ta vizija, je skozi in skozi sanjska prikazen in v tem epske narave, po drugi strani pa, kot objektivizacija dionizičnega stanja, ne apolična odrešitev v videzu, temveč razbitje individuma in njegove zedinjenosti s prabitjo. S to novo vizijo je drama popolna. (Nietzsche 1995: 52)

Proces transformacije dionizičnega zanesenjaka v tragediji, vidi Nietzsche kot *poosebljenje* duha (dionizične) glasbe oz. duha, ki kaže lastno enost s srcem sveta in čutno ponazarja praprotislovje in prabolečino skupaj s praslastjo videza vred (ibid.: 36). Za razliko od ostalih umetnosti namreč glasbe nima za odsev pojava, temveč za neposreden odsev volje same, ki ob vsem fizičnim na svetu predstavlja metafizično oz. ob vseh pojavih stvar samo na sebi²⁷ (glej Nietzsche 1995: 91).

Nietzsche sklepa, da bi bilo mogoče svet imenovati tudi utelešeno glasbo oz. utelešeno voljo. In ta (v dionizičnem zanesenjaku) utelešena glasba je v samem bistvu tragedije, kjer učinkuje na apoličnost podobe s tem, da spodbuja k prisposodbnemu zrenju dionizične splošnosti in potem prisposodbo podobo izpelje v kar največji pomenljivosti²⁸ (ibid.: 94). Nietzsche preko te dionizične glasbe, ki je v tragediji predstavljala *dionizično svetovno ogledalo* oz. sanjski svet dionizičnega opoja, reflektira tudi prehod na novejšo atiško komedijo. V komediji naj bi bila ta glasba zaradi zmotne estetike, ki v glasbi išče podoben učinek kot v upodablajoči umetnosti,

na sebi skuša trpljenje individuacije. Vendar, dejstvo da se sploh pojavi s to epično določnostjo in jasnostjo, je posledica Apolona, tolmača sanj, ki razlaga zboru svoje dionizično stanje v prisposodbi (Zupančič M. 1987: 75).

²⁷ Nietzsche pri tem pravi, da "v vsestranski neomejenosti glasba ne potrebuje podob in pojmov saj so to le forme abstrahirane iz zrenja; nekakšna izvlečena zunanja lupina stvari, medtem ko jim daje glasba najbolj notranje vsemu uobličanju vnaprejšnje jedro ali srce stvari." (Nietzsche 1995: 93)

²⁸ Kot drugače zapiše (kar je pomenljivo tudi za prej navedeno metaforo o zarcalu) "Dionizična glasba stopa pred nas kot splošno ogledalo svetovne volje, kjer se nazorni dogodek, ki se v tem ogledalu prelomi za naš občutek takoj razširi v odsev večne resnice." (Nietzsche 1995: 99)

povsem odtujena sama sebi. Kot *služabnica* pojava v igri potez in sorazmerij naj bi vzbujala le še povnanjeno veselje ter ugodje spricho lepih oblik (ibid.: 99,111).

3.2 Transformacija antičnega družbenopolitičnega spektakla

Zaton performativnih dramskih umetnosti v drugi polovici 5. st. pr. n. št. v antičnih Atenah se je sprva odražal v zatonu tragedije oz. njeni preobrazbi v novejšo atiško komedijo, ki je dokončno prestavila preigravanje mitske *metafizične* realnosti v aktualno politično dejanskost, utemeljeno na dialektiki logosa. Kot obžaluje Nietzsche, naj bi šlo v tej preobrazbi za dokončno porušitev ravnotežja med apoličnostjo in dionizičnostjo oz. za izgon dionizičnosti, kar je rezultiralo v *izroditvi* performativne družbenopolitične umetnosti v prazno in razvedrilno uživaško tendenco (glej Nietzsche 1995: 111).

Nietzsche prehod iz tragedije na komedijo naveže na tri najpomembnejše tragiške dramatike, pri čemer pravi, da tragedija z Ajshilom (preden le ta zapade Sofoklejevemu vplivu), doživi razcvet in vrhunec, medtem ko se s Sofoklejem pričinja njen postopni prepad. (glej Nietzsche 1996: 152) Posebno mesto pa nameni Evripidu, ki s svojim odzivom na Ajshilovo tragedijo povzroči njen nenaden konec in ob enem poskrbi za uveljavitev novejše atiške komedije, v kateri živi naprej izrojena oblika tragedije, kot *spomenik njenega preveč mučnega in nasilnega odmrtnja* (glej Nietzsche 1995: 65).

V zvezi s to navezavo na tri tragike J.P. Vernant navaja, da vodi razvoj od Ajshila do Evripida v *psihologiziranje* tragedije ter v močnejše poudarjanje osebnih čustev protagonistov. Medtem ko so pri Ajshilu v tragično dejanje vpletene sile, močnejše od človeka, vpričo katerih individualni značaji obledijo oz. se izkažejo kot drugotni, je pri Evripidu vsa pozornost usmerjena prav v te individualne značaje (glej Vernant, Naquet 1994: 48). Postopno psihologizacijo tragedije zaznava tudi Barthes, ko navaja, da v gledališče z Evripidom že vdira psihologija, povsem antitragična moč, ki od publike zahteva čustva, ki po naravi niso več moralna, temveč strastna (Barthes 1979: 96).

Odločilen vpliv za dokončen zaton tako tragedije, kot na splošno pesništva v tem času, se pripisuje Sokratu, ki mu je s povezavo logosa in ideje dobrega, uspelo uveljaviti povsem nov tip umnosti, spricho katere sta do takrat poglavitni dramski performativni zvrsti (tragedija in komedija) dokončno izgubili družbenopolitični pomen, oz. sta ga prepustila govorništvo, zgodovinopisju, filozofskemu dialogu ter pragmatiji (glej Urbančič 1996: 210). Sledeč

Nietzscheju ter Urbančiču gre za umnost, ki se je lahko uveljavila prav na potlačitvi dionizičnega gona, v katerem je bila zbrana vsa tragičnost in ves zanos življenja ter biti arhaičnih Grkov, in je od Sokrata, Platona in Aristotla naprej vse do danes predstavljena kot neka samosovja božanska bitnost v človeški duši, ločena od vseh drugih vsebin duše in kot taka absolutna (Urbančič 1993: 243,245). V tem smislu je bila usodena za vso nadaljno Evropsko civilizacijo, saj predstavlja tako stvaritev kot samo bistvo evropskega človeka (glej Urbančič 1996: 21).

Ta *Sokratični* prehod, ki je predstavljal v prvi vrsti prehod samega dojemaja resnice iz razkritosti dionizične bitnosti v od takrat osamosvojeno ter poveličevano umnost oz. pravilnost filozofskega mišljenja (ibid.: 145-164), je s tem, ko je zatrl dionizično modrost tragiškega zbora, preko katerega se je razodeval ter razpiral *mythos* v vsej svoji dejanskosti, zakril samo bistvo tragedije (ibid.: 209). Zbor je v skladu s tem povsem zgubljal na pomenljivosti ter bil nazadnje povsem opuščen.²⁹ Kot v zvezi s tem pravi Nietzsche, je bil že pri Sofoklesu zadan prvi korak k uničenju zbora, katerega stopnje so si z grozljivo naglico sledile zapovrstjo pri Evripidu, Agatonu in novejši komediji (glej Nietzsche 1995: 83).

3.2.1 Zaton tragedije: od mita do dialektike

Nietzsche propad tragedije povsem naveže na propad mitološkega dojetanja sveta, na katerega so Grki do takrat navezovali ter razumeli vse, kar so doživeli (Nietzsche 1995: 64). Po Vernantu se je sicer zaton mita začel z dnem, ko so prvi modreci dali v razpravo človeški red, ga skušali opredeliti v njem samem, ga prevesti v izreke, dostopne umu, ter nanesti nanj normo števila in mere (Vernant 1986: 98). Ta miselna renesansa filozofije, kjer je na pomenu dobival *logos* oz. logično utemeljevanje sveta, se je odražala v dokončnem razrahljanju vezi z mitično preteklostjo in je bila od tedaj občutno zaznana tudi v umetnosti, "kjer je *gledališčnik* lahko brez težav pisal igre in si sam izmišljal njihov zaplet v skladu z modelom, ki se je po njegovem mnenju ujema z deli njegovih velikih prednikov." (Vernant, Naquet: 1994: 16) Urbančič v skladu s tem govori, da tako pesniki od Evripida naprej kot novi filozofi s Sokratom kot prvim tragedije v njenem izvornem pomenu niso več razumeli. "Izmaknilo se jim je samo njeno bistvo,

²⁹ Iz Splošnih zgodovinskih virov beremo (Kastelic 1966: 351), da je zbor začel izginjati iz sestava drame v 4. stoletju, s čimer sta se ostro spremenila obseg in narava gledališkega prostora. (ibid.: 339) Medtem ko je tragiški zbor na začetku štel 12 oz. 15 ljudi, je bil komični zbor dvakrat večji oz. štel 24 ljudi in je bil neprimerno bolj aktiven kakor tragiški; ni samo pel in plesal, temveč tudi igral in se aktivno udeleževal poteka igre in podpiral igro igralcev (glej Kastelic 1966: 499, 351).

v bogove mita niso verjeli in so si pravkar upali oboje skrivaj priznati. Praznovanje misterijev jim je prav zato postajalo vse bolj okičani in prazni pomp za katerega so zapravili velike državne denarje, dionizije pa so se spreminjale zgolj v pijančevanje in razbrzdanost vsega ljudstva." (Urbančič 1996: 209)

In čeprav je prehod iz mitosa v logos antičnemu svetu predstavljal vsesplošni družbeni prepород, je za Nietzscheja pomenil tragičen moment antičnega sveta *par excellence*. Kot parafrazira Urbančič Nietzscheja, ta propad grške tragedije in z njo grškega mita ni le sočasen z vstajo umnega spoznanja, temveč sta si dogodka sovisna, gre namreč za "en sam usodni dogodek začetka evropske zgodovine in človeškosti, ki je po svojem bistvu izraz neke dekadence začetnega Grštva in poskus rešitve sebe (umnega spoznanja) pred grozečim propadom." (Nietzsche (spremna b.)1995: 230) Po Nietzscheju se tako z vzajemnim propadom mita in tragedije vzpostavi večni fenomen, po katerem se da živeti ločeno od domačih tal, neobrzdano v divjini misli, nravi in dejanj in kjer *pohlepna* volja najde možnost, da svoja bitja ohranja živa in jih sili k nadaljnemu življenju z iluzijo, razširjeno na stvari (Nietzsche 1995: 101, 132). V skladu s tem je primat zadobila vedrost teoretika, ki se ima za *najplemenitejšo obliko aleksandrijske vrste grške vedrine*, za katero Nietzsche pravi:

da pobija dionizično modrost in umetnost, da poskuša razkrojiti mit, da namesto metafizične tolažbe uvaja zemeljsko ubranost, lastni deus ex machina, namreč boga strojev in topilnikov, se pravi v službi višjega egoizma spoznanih in uporabljanih sil naravnih duhov, da verjame v popravo sveta z znanostjo, v življenje, ki ga vodi znanost in tudi v resnici lahko posameznika vpreže in ureče v kar najožji krog rešljivih nalog....(Nietzsche 1995: 101)

Po Nietzscheju je bil nedionizični duh v antični dramatiki s tem prehodom dokončno premagan, saj smo potisnjeni v razpoloženje, v katerem je spočetje mitskega nemogoče. Mit namreč hoče biti nazorno občuten kot edinstven primer splošnosti in resnice strmeče v neskončnost (Nietzsche 1995: 98,99). Mit kot izvir sočutja, ki je v svojem bistvu pesimistično, je namreč inherentno povsem nasprotujoč optimistični dialektiki, ki je v tistem času zavladovala helenstvu³⁰ (glej Nietzsche 1996: 151).

³⁰ Dialektika je namreč stavila na logos, ki sklepa iz konkretizirane pojavnosti ter, kot navaja Nietzsche, "verjame v vzrok in posledico in s tem v nujno razmerje krivde in kazni, vrline in sreče; njeni računski primeri pa se morajo iziti brez ostanka,..." (Nietzsche 1996: 151)

Za vsem tem sluti Nietzsche predvsem Sokratizem, saj optimistični dialog predstavlja temeljni sokratični element umetnosti. Nietzsche sicer pravi, da je Sokratizem načel tragedijo, še preden se je dejansko pojavil, saj je bil dialog v tragediji prisoten že z odcepitvijo dveh igralcev iz zбора³¹ (ibid.: 151). S tem se je razvnel dvoboj z besedo in argumentum, ter se je apeliralo na poslušalca z elementom, ki je bil do tedaj tuj dramski umetnosti, a povsem domač sodnim dvoranam: boginja Eris (ibid.:151). S tem, ko je individualiziran igralec-junak (že v Sofoklejevih tragedijah) svoja dejanja vedno bolj jasno in ostroumno branil z argumenti in protiargumenti, je zašel v nevarnost, da izgubi gledalčevo sočutje, saj je njegova sreča oz nesreča kazala na računsko napako oz. na to da se je nekje uračunal.

Le to je po Nietzscheju že bolj motiv meščanske oz. veseloigre, ki v svojem bistvu nosi optimizem dialektike in ki je s triumfiranjem premetenosti in zvijačnosti pripeljal do novejše antiške komedije (glej Nietzsche 1995: 82, ter 1996: 151). In čeprav so se uprizoritve grškega gledališča še naprej odvijale samo ob slovesnostih na čast Dioniza, je bil le ta prej kot ne zradiran iz antične umetnosti (Kastelic 1966: 326).

3.2.2 Iz tragedije v komedijo

Čeprav so začetki komedije povsem zakriti in o njih sklepamo le z domnevami, lahko že iz Aristotlovih navedb³² upravičeno sklepamo, da je komedija, čeprav ni bila prav dosti cenjena,³³ obstajala že pred letom 487/486, ko so jo v Atenah uradno priznali ter jo s tem začeli uprizarjati obenem s tragedijami v mestnem Dionizovem gledališču ob vsakem prazniku tega boga (glej Kastelic 1966: 503).

³¹ Za razliko od Nietzscheja Vernant navaja, da se dialog, v funkciji odpiranja razmika, ki se kaže kot napetost dveh elementov, pojavi že z odsepitvijo prvega igralca iz zбора (Vernant, Naquet 1994: 21). Na eni strani so tako strahovi, upi, pomisleki, sodbe in nasploh čustva gledalcev-državljanov utelešenih v zboru, na drugi strani pa poklicni igralec; individualizirana oseba, ki se kaže običajnemu položaju državljana kot tuj junak iz nekega drugega časa, katerega delovanje pa postaja vedno bolj središče drame (ibid.: 21).

³² Večino antičnih navedb o komediji, zvmemo preko odnosa do tragedije, pri čemer je bistven vir prav Aristotel. Pri njem beremo, da se je enako kot tragedija "tudi komedija začela iz improvizacij. Medtem, ko je izvor tragedije potrebno iskati pri predpevcih ditrambov, je izvor komedije potrebno iskati pri predpevcih faloških pesmi." (Aristoteles 1982: 67) Prvotno je šlo pri tem za obred imenovan *faleforija* - prenašaje falosa, ki je obsegal slovesen podeželski spreved, v katerem so nesli podobo falosa. Pesmi v tem sprevedu so dobile pridevnik falične (Kastelic 1966: 496).

³³ Aristotel zapiše, da komedije spočetka niso jemali resno zato, ker je njen izvor teman (Aristoteles 1982: 68), ter da Dorci "pri tem izhajajo iz domneve, da beseda *komedi* ne izvira iz glagola *komazein* - prirejati bučne slovesnosti in sprevede s petjem in plesom, temveč da se tako imenuje zato, ker so igralce izgnali iz mesta, pa so se nato morali klatiti od vasi do vasi. (kata komas)." (Aristoteles: 64,65)

Čeprav Nietzsche komediji nameni predvsem obtužujoče kritike, saj jo vidi kot točko, preko katere je bil šele omogočen razvoj inherentne sprevrženosti antične družbe, se njegovo razumevanje komedije ujema s splošnimi zgodovinskimi navedbami značilnosti te zvrsti. Iz splošnih zgodovinskih virov beremo, da je prolog, v katerem je bila igra gledalcev podobna farsu,³⁴ nakazal snov, ki je bila potlej razvita v agonu, in sicer skoraj zmeraj v obliki dialoga. Dialog, ki je bil v funkciji besednega boja glavnih oseb v igri, naj bi se sukal okoli kakšne pereče politične ali druge javne snovi, ki je bila po navadi postavljena ostro, z nazornostjo, in je *tolkla* po dogodkih iz resničnega političnega vsakdanjega življenja³⁵ (Kastelic 1966: 498).

Gledalci komedije namesto tragiškega sočutja občutijo ugodje, saj se, kot navaja Aristotel, "rado zgodi, da ljudje, ki so si v mitosu smrtni sovražniki,...na koncu zapustijo oder kot dobri prijatelji ne da bi kdo koga ubil." (Aristoteles 1982: 82) Po Aristotelu je prav to ugodje grške publike, ki jo ima za nravna slabost, da ljubijo zaplete, kjer so na koncu dobri nagrajeni, slabi pa kaznovani, tudi vzrok za propadanje oz. izroditev tragedije. Tako pravi, da se zdi "takšna zgradba boljša samo zaradi slabega okusa gledalcev; pesniki namreč radi ugodijo zahtevam občinstva, pa pišejo tako, kot si ljudje želijo. Vendar ugodje, ki ga gledalci ob tem občutijo, ni značilno za tragedijo, ampak bolj za komedijo." (ibid.: 81,82)

Nietzsche se s tem strinja, ko pravi, da je Evripid dolgo opazoval prepad, ki je zijal med tragedijo in atensko publiko in ki je ponazarjal, "da to, kar je bilo za pesnika najbolj vzvišeno in najtežje, gledalec ni občutil kot takšno, temveč je nasprotno, v njem vzbujalo zgolj občutek ravnodušnosti. Medtem pa je nekaj zgolj naključnega, česar pesnik sploh ni poudaril, imelo za gledalca nenaden učinek." (Nietzsche 1996: 147) To neskladnost med pesniškim namenom in učinkom je Evripid reševal s tem, da je sledil zavestni estetiki in nazadnje prišel do umetniške oblike, katere glavni zakon je bil, da mora biti vse razumno (ibid.: 147).

S svojim temeljnim estetskim načelom *vse mora biti zavestno da je lepo*, ki je vzporedni stavek Sokratovskemu *vse mora biti zavestno, da je dobro*, je Evripid poskušal svetu pokazati nasprotje *nerazumnega* pesnika, medtem ko je sam postal pesnik estetskega Sokratizma (Nietzsche 1995: 75,76). Namesto heroično stiliziranih ljudi, ki izhajajo iz bogov in polbogov starejše tragedije,³⁶

³⁴ Za razliko od komedije je tragiški prolog navajal gledalce k začetku prave zgodbe. V komediji, kjer fabule niti ni bilo, je imel prolog namen le pritegniti gledalce (Kastelic 1966: 498)

³⁵ Pri tem je pomenljiva Aristotlova misel o temeljni razliki med tragedijo in komedijo, ki jo vidi v tem, da slednja skuša prikazati ljudi, v njihovih slabostih oz. *slabše ljudi* s poudarkom na smešnosti, medtem ko tragedija kaže tiste, ki so boljši kot današnji. (Aristoteles 1982: 63) Aristotel sicer definira smešnost kot vrsto popačenosti in grdobije, ki ne povzroča bolečin ali škode; na primer komična maska predstavlja nekaj grdega in popačenega, ne da bi zbujala bolečino. (Aristotel 1982: 68)

³⁶ Analogno temu je v stari komediji nastopal pijani satir ali polčlovek

v katerih je gledalec videl idealno preteklost helenstva in s tem resničnost vsega tega, kar je v vzvišenih trenutkih živelo tudi v njegovi duši, je tako z Evripidom na oder stopil gledalec, človek v vsej resničnosti vsakdanjega življenja³⁷ (Nietzsche 1996: 145).

Spektakel, ki je v Nietzschejevi terminologiji kot zrcalo prej odražalo le velike in smeje oz. drzne in močne poteze, je zdaj postalo "zvestejše in s tem tudi preprostejše, kar je omogočilo da je gledalec na Evripidovem odru v bistvu videl in slišal svojega dvojnika in se preko njega naučil umetnostno govoriti in s kar najzvičajnejšimi sofistifikacijami opazovati, barantati in sklepati." (Nietzsche 1995: 65,66) Nietzsche dejansko pripiše Evripidu zasluge za preobrat javnega govorjenja, saj je to, da "zdaj vsa množica filozofira, z nezaslišano bistrino vlada ljudem in imetju, ter vodi svoje posle, zasluga in posledica modrosti, ki jo je ljudstvu vcepil on (Evripid), ki je postal neke vrste zborovski učitelj te prirejene in razsvetljene množice, h kateri se je zdaj smela obrniti novejša komedija."³⁸ (ibid.: 66)

Za razliko od antične publike, ki naj bi ji Evripid razrezal jezik, in je preko njega spregovorila prav vsakdanjost meščanskega srednjega sloja, Nietzsche to spremembo povsem obžaluje, saj so "s tem prišle do izraza trenutnost, lahkomiselnost, duhovitost in muhavost, ter je tako *peti stan sužnjev* v dramatiki vsaj po miselnosti, povsem prevladal."³⁹ (ibid.: 67)

3.2.3 Grška vedrina kot sprevrženost Sokratizma

Bistvo tega, kar Nietzsche namensko poudarjeno zavrača pri Sokratu, ki ga poetično prepozna kot "novega orfeja, ... ki je z mistično plimo skrivnostnega kulta polagoma preplaval ves svet," je to, da je povsem zanikal modrost stare umetniške tehnike, ker je nihče ni bil zmožen ubesediti in pojmovno osmisliti (Nietzsche 1995: 75,76). Še vedno pod lupino številnih prilagoditev prevladujočemu umetniškemu delu, je namreč Evripid postavil sokratsko umetniško

³⁷ Ta obrat je moč zaznati tudi na čisto performativnem nivoju v tem, da so maske antične komedije dobile značilnosti realnih oseb. Tako poroča Elian (II,13), da so Sokratovi maski dali mojstri tako portretno podobnost, da so si tujci prizadevali po nji spoznati med predstavo Sokrata med gledalci. O Klenu pripoveduje Aristofanes, da si iz strahu pred njim mojstri niso upali narediti njegove maske (Kastelic 1966:350).

³⁸ Ob enem Nietzsche z vso gotovostjo opozarja da trditev, da je Evripid pripeljal gledalca na oder, z namenom, da bi ga zares napravil sposobnega, ne drži v celoti, saj je kljub očitni ljudski naklonjenosti, Evripid množico zaničeval in se nad njo počutil nad vse vzvišenega, medtem ko je cenil le dva gledalca; sebe kot misleca ter Sokrata. (glej Nietzsche 1995: 68,69) Kot opisuje Nietzsche se je Sokrat, kljub svojemu odklonilnemu stališču do umetnosti, vsakokrat udeleževal Evripidovih iger. V antičnih Atenah je bil na splošno tudi uveljavljen občutek o sopripadnosti obeh imen ter je bilo razširjeno mnenje, da Sokrat pomaga Evripidu pri pesnjenju (glej Nietzsche 1996: 148).

³⁹ Tako Nietzsche pravi; "če poslej sploh še smemo govoriti o *grški vedrini* je šlo za vedrino sužnjev, ki ne zna za nič težkega odgovarjati, za nič velikega si prizadevati, nič preteklega ali prihodnjega bolj ceniti kot sedanost." (Nietzsche 1995: 67)

delo. "Kasnejša generacija je glede na to spoznala, kaj je lupina in kaj jedro in je lupino odvrгла, kot sad umetniškega sokratstva pa se je razkrila *šahovska* igra v podobi gledališkega dela, torej spletko." (Nietzsche 1996:149)

Nietzschejev očitek se v tem kontekstu sicer zdi sporen, saj Platon v Državi zavrne tako tragedijo, pri kateri čustvo sili gledalca, da se prepušča bolečini (glej; Platon 1995: 304), kot tudi komedijo, ko navaja: "Če v gledališču ob uprizoritvi komedije...poslušas burkaste šale, katerih sam iz sramu ne bi nikoli počenjal,...po tem ravnaš tu prav tako kot pri sočutju." (ibid.: 306) Vendar se je ob enem potrebno zavedati, da Platon pričujoči očitek, kot tudi ostale očitke⁴⁰ naperi celotnemu pesništvu v imenu racionalnosti in zavestnosti, medtem ko Nietzsche pod spletko označuje prav igro, kjer je zavesten logičen argument zadobil primat.

Iz današnjega gledišča bi bilo potrebno Sokratovo kritiko v antičnem kontekstu razumeti povsem religiozno,⁴¹ saj je antično pesništvo opravljalo teološko funkcijo, in je v skladu s tem Sokratov očitek mimesisu⁴² predstavljal premestitev grškega religioznega občutja sveta in bistva grške kulture v filozofijo, katere bistvo je določeno z razumevanjem svetega⁴³ (Canjuga 2003: 73). V skladu z Sokratovim jasnim nasprotovanjem tragičnemu pesništvu kot inherentno neločljivo povezanim z mitosom ter spodbujanjem duševnih slabosti (glej Platon 1995: 302), postane razumljivo, da Platonov očitek ni bil naperjen zoper njegovo novo umetnino, ki je stavila na razumski del duše in je v svojem bistvu predstavljala vzdignjenost nad dejanskost z idejo. Prav ta idealizem inherenten *novi* umetnosti, ki se s filozofsko mislijo oklepa dialektike, pojmuje Nietzsche kot osnovo za vzpostavitev lažne dejanskosti (glej Nietzsche 1995: 81, 82). S Sokratizmom se namreč pojavi platonsko umetniško delo-dialog,⁴⁴ katerega bistvo, kot trdi Nietzsche, "sta brezobličnost in brezstilnost, doseženi z mešanjem vseh obstoječih oblik in stilov

⁴⁰ Sestavljeni iz navedb v 10. knjigi Države se Platonovi oz. (Sokratovi) očitki glasijo: **1- očitek posnemanja**: "Od Homerja dalje vsi pesniki samo posnemajo prividno podobo popolnosti in drugih stvari o katerih pesnijo, resnice pa ne zajemajo,... (Platon 1995: 300) Vsi pesniki, ki se ukvarjajo s tragično poezijo,..., so vseskozi posnemovalci. (ibid. 302), **2 - poznavanje stvari**, ki jih posnemajo: "Pesnik slika s svojimi besedami in stavki vnanjosti določenih dejavnosti, ne da bi jih sploh poznal." (ibid. 301), **3 - obujanje sočustvovanja**: "pesnik se obrača na slabši in ne na najboljši del duše (razumski del), (ibid. 305)... tisti del duše, ki ga pri nesreči, ki nas zadene, skušamo obrzdati, ki mu ne dovolimo, čeprav si njegova narava to želi, da stoka in toži, ta del duše pesnika razveseljuje." (ibid. 306) Zavoljo tega mu je zaprt vstop v našo državo prihodnosti v kateri naj vladata red in zakonitost,...(ibid.: 305)

⁴¹ Urbančič sicer navaja, da pri Arhaičnih grških izvorno bog ni bil nekaj v kar se je verovalo, ampak je bila razodetost sama za vsakogar brez posredovanja kakih zapovedi, knjig, razlag, itd. Za njih je bil neizmeren razloček med *imeti* boga neizmerno pri sebi, kot razodetost samo, ter zgolj verovati-dvomiti vanj kot *izmaknjene* *onostranskega*. Zato pri starih grških ni besede, ki bi pomensko ustrezala religiji (Urbančič 1996: 287).

⁴² Očitek *posnemanja* (mimesis) je, da je pesništvo posnetek navidezne podobe in zato sodi še v nižjo sfero kot empirični svet.

⁴³ Canjuga pri tem navaja, da če upoštevamo, da sakralizirati človeško bivanje pomeni postaviti to bivanje pod isto znamenje določenega svetega arhetipa, se celotna Platonova teorija idej izkaže kot mišljenje religioznega (glej Canjuga 2003: 73).

⁴⁴ Po Nietzscheju je bila s tem podana tudi osnovna forma romana

in ki izhaja iz prepostavk, da je vrlina in modrost v vednju, da ne vemo ničesar, česar nebi mogli izreči in drugih o tem prepričati, ter da grešiš le iz nevednosti." (glej Nietzsche 1995: 82, ter 1996: 149,150)

Najbistvenejši Nietzschejev očitek je ravno v tem, da Sokrat postavi za vsako ceno umnost nasproti naturalističnemu čustvu oz. instinktu, ki ga zaničuje, s čimer zaničuje tudi vso starejšo umetnost⁴⁵ in s čimer postane umnost nevarna, življenje spodkopavajoča sila (Nietzsche 1989: 207). Umnost v Platonizmu filozofije je namreč bistveno antidionizična, saj prezira vse temno, skrito in gonsko, iz katerega ravno vre vsa silovitost živega, ki predstavlja teman silovit gon razkrivanja (Urbančič 1993: 275). Tako Sokrat zaničuje ravno tisto, kar Nietzsche ceni kot *instinktivno modrost*, ko pravi, da "ob vseh produktivnih naravah, je ravno nezavedno tisto, kar deluje ustvarjalno in afirmativno, medtem ko se zavest obnaša kritično in svarilno." (Nietzsche 1996: 149)

Pri Sokratu nasprotno instinkt postane kritik, zavest pa ustvarjalec, na podlagi česar Nietzsche očita Sokratu spretnost in zagovarjanje *na glavo postavljenega sveta*, ki se je zoperstavilo že Sokratu samemu (ibid.: 149). V posebnih okoliščinah (ko je njegov razum pričel dvomiti) naj bi namreč Sokrat dobil trdno oporo v čudežno izražajočem se demonskem glasu oz. svarilu (ibid.: 149). Ta instinktivna modrost, pa, kot opazi Nietzsche, "dozdevno vzorni Sokratov pohlep nenasitnega optimističnega spoznanja" sprevrže v tragično resignacijo in potrebo po tisti dionizično tragiški umetnosti, ki jo je v imenu optimističnega pohlepa zavračal (glej Nietzsche 1995: 89).⁴⁶ Tragičnost Platonizma je torej v tem, da priznava močnejše družbeno učinkovanje pesništva in umetnosti,⁴⁷ ki se *hranita* s čustvi in instinkti (*slabšim* delom duše), kot pa zakonu in redu, (boljšemu razumskemu delu duše), a vendar ju vztrajno ter zavestno zavrača do te mere, da se mu vrača iz nezavednega.

⁴⁵ Iz diametralne perspektive konflikt med filozofijo in tragedijo opisuje tako Platon, kot Nietzsche. Medtem ko Platon pravi: "Da pa nas pesniki nebi obtoževali, da smo brezsrčni in neizobraženi, jim hočemo še povedati, da med filozofijo in pesništvom obstaja že star spor." (Platon 1995: 307) pravi Nietzsche da; "življenje Grkov zasveti le tam, kamor pade žarek mita, sicer je mračno. Grški filozofi, pa si odvzamejo prav ta mit in v iskanju svetlejšega sonca, najdejo to luč v svojem spoznanju, v tem, kar je vsakdo od njih imenoval svojo resnico, s katero je vsakdo od njih premagal vse svoje sosede in predhodnike (Nietzsche v Kos 2002: 20).

⁴⁶ Nietzsche ugotavlja, da se je paradoksalno Sokrat na vse zadnje vrnil k glasbi, da bi si v celoti razbremenil vest. (Nietzsche 1995: 84) oz. je "kot je v zaporu pripovedoval prijateljem, večkrat sanjal ene in iste sanje, ki so mu vselej govorile eno in isto; Sokrat ukvarjal se z glasbo!" (Nietzsche 1996: 150) Paradoks je v tem, da je v Državi odločnega mnenja, da "Pesništvo zaliva in goji to kar bi se moralo posušiti, postavlja nam za gospodarja gone, ki bi morali ostati sužnji če nočemo postati slabši in nesrečnejši, temveč boljši in srečnejši." (Platon 1995: 307)

⁴⁷ Sokratov največji očitek tragiškemu pesništvu; očitek sočutja izraža v svojem bistvu bojazen, da bodo gledalci postali enaki prav tistemu, ki ga gledajo, kar pa je bistvo delovanja tragedije, ki gledalca potegne v samo igro (glej Canjuga 2003: 79).

Sokratova neomajna dialektična težnja po vedenju in optimizmu pripelje Nietzscheja na sklepanje o večnem boju med teoretičnim in tragiškim gledanjem na svet, pri čemur se je zgodilo to, da je namesto metafizične tolažbe, brez katere si sploh ni mogoče razložiti veselja ob tragediji, svetu zavladal *deus ex machina* (s čimer Nietzsche pojmuje duha nedionizičnosti) ter nov tip bivanja, katerega prototip je predstavljal Sokrat⁴⁸ Dionizičnost se je spričo tega morala iz umetnosti zateči v podzemlje, v izrojenost skrivnega kulta (glej Nietzsche 1995: 100,101). V skladu s tem pravi Nietzsche, da "še le potem, ko bo duh znanosti izpeljan do svoje meje in bo njegova zahteva po univerzalni veljavnosti uničena z dokazom njenih mej, smemo upati, da se bo tragedija prerodila." (ibid.: 97,98)

3.2.4 Učinki družbenega prehoda iz mitosa na logos

Očitki Sokratizmu v Nietzschejevi literaturi služijo kot paradigmatični primer tega, kar Nietzsche dejansko očita takrat povsem novemu tipu družbene organizacije, ki je svojo utemeljitev iskala na razumskih logičnih temeljih. Kot opisuje Urbančič, je Nietzsche izkusil, da je vse umno spoznanje in umna znanost prelom iz dotedanje, na mitu zgrajene arhaične grške kulture v povsem drugačno "umsko, racionalno kulturo znanosti in umnega spoznanja v najširšem smislu, kar je bilo usodno za vso nadaljno evropsko duhovno kulturo. Predstavljalo je namreč najdalnosežnejši prevrat samega zgodovinskega bistva evropskega človeka." (Nietzsche (spremna) 1959: 231)

Prve začetnike oz. zastopnike logosa sicer najdemo že pred Sokratom,⁴⁹ saj je že Heraklitu, ki je živel stoletje prej, pomenil logos vrhovni zakon večnega procesa boja med nasprotji, medtem ko je Ksenofan, iskal racionalno jedro mitov, vendar ne z željo, da jih uniči, temveč da jih postavi na razumne temelje. (glej Jocić 2003: 188) Sokrat je v tem oziru za pričujočo raziskavo ključen zaradi dejstva, da je logos postavil nasproti mitosu ter mu skušal preko navezave na idejo dobrega uveljaviti družbeni primat. Ta navezava (logosa in ideje dobrega) je kasneje prerastla v

⁴⁸ Gre za tip teoretičnega človeka, ki ga vodi neomajna vera, da mišljenje ob vodilni niti vzročnosti sega do najglobljih prepadov biti in da mišljenje biti ne samo prepozna, temveč celo popravi, kar vidi Nietzsche kot vzvišeno metafizično blodnjo, ki je kot instinkt dodana znanosti in jo venomer znova pripelje do njenih mej, kjer se mora sprevreči v umetnost, od katere pa se je, pri tem mehanizmu odvrnila (Nietzsche 1995: 86,87).

⁴⁹ Vernant navaja, da je že pri Jonskih filozofih občutna namera po izločanju vsakovrstne religije. Iskanje logičnih temeljev pri razlagi pojavnega sveta je značilno tudi za prve sofiste: Protagoro, Gorgija, Prodika, Ksenofana, itd. (Vernant 1986: 77)

dojemanje krščanskega boga; kot nadčutnega bistva posamičnih stvari oz. njihovih izgledov, saj je bil bog tako pojmovan kot izvorni temelj večnega kraljestva idej⁵⁰ (glej Kosovel 2003:179).

To, kar je bilo lastno logosu že od vsega začetka uveljavljanja in kar mu je ostajalo lastno in nespremenljivo skozi nadaljno zgodovino, je sama težnja po ustvarjanju napredka v mišljenju. Analogno razsvetljenstvu so se že grški filozofi skušali izogniti kakršni koli mitološki koncepciji ali kategorialnemu aparatu, ki bi nosil s seboj *navlako* tradicije in pristranskosti, ki iz nje izhajajo. Prav distanciranje od tradicije je pripomoglo k temu, da so iznašli objektivne kategorije, po katerih se je bilo potrebno prespraševati (glej Komel 2003: 169). Medtem ko je mitična razlaga sveta ohranjala svet kot nespoznaven v svojem bistvu, "je logična razlaga konstituirala tisti pristop k svetu, ki ima pretenzijo po neki *vednosti* o zakonih, ki naj bi nujno vladali v vsem naravnem, v vsem obstoječem."(ibid.: 171,172) Red je bil tako dan v razpravljanje, pri čemur je šlo, kot pravi Barthes, za politizacijo mitske govorice, ki je bila v osnovi depolitizirana (glej Barthes 1979: 265). Pri logosu gre namreč za jezik človeka proizvajalca, kjer človek govori, da bi preobrazil stvarnost in ne več, da bi ga ohranil v *obliki slike*, zaradi česar izvorni mitos ni več mogoč (ibid.:266).

Premiku v mišljenju je sledil tudi premik v družbenopolitični ureditvi. Z izoblikovanjem *politike enakih* je bilo potrebno postaviti nove temelje oz. merila, po katerih bi bilo mogoče presojati in razsojati ta neizmeren preskok med idejo *enakosti dobrega in pravičnega* ter stvarnostjo, v katero so bili vsi vpeti vsak po svoje (Komel 2003: 173). Kot navaja Vernant, se je posameznik-državljan⁵¹ začel zavedati samega sebe kot nosilca delovanja, ki je odgovoren za potek zadev ter lahko s svojo razsodnostjo oz. s svojim razumom, bolj ali manj usmerja negotovi tok dogodkov (glej Vernant, Naquet 1994: 56).

Obdobje tragedije Vernant postavi ravno pred ta dokončni prehod na (samo) prepoznanje državljana kot nosilca delovanja, ko pravi, da "tragedija izraža s prikazovanjem bogov, ki delujejo za ljudmi in vsako stvar pripeljejo do zaključka, to nemoč delovanja oz. pomanjkanje nosilca delovanja." (Vernant, Naquet 1994: 57) Uveljavljanje logosu je pomenilo v tem

⁵⁰ Kot bom prikazal v naslednjem poglavju je bil ta tip koncepcije boga v novem veku bistven za vzpostavitev razsvetljenskega znanstvenega razcveta. Descartes je v tem kontekstu dejal, da "ker namreč vem, da je moja narava zelo šibka in omejena, narava boga pa neizmerna, nedoumljiva in neskončna, torej dobro vem tudi to, da bog zmore nešteto stvari, katerim vendar ne poznam vzrokov." (Descartes 1973: 85)

⁵¹ Vernant navaja posameznika kot državljana in ne individuma, saj niti individum niti njegovo notranje življenje v Antični Grčiji nista še imela dovolj trdnosti in avtonomije, da bi subjekt postavila v središče odločitve, iz katere bi izhajala njegova dejanja. Kot pravi "če (antični) individum odrežemo od njegovih družinskih, državljanskih in religioznih korenin, ne pomeni nič; ne znajde se sam, ampak preneha obstajati..." (Vernant, Naquet 1994: 57)

kontekstu rušenja hierarhiziranega reda odnosa med ljudmi ter božjimi in naravnimi pojavi, ter vzpostavljanje ureditve, kjer so naravni zakoni premeščeni iz *onostranstva v tostranstvo*.

V samem bistvu poskusa narediti pojave spoznavne leži tudi premestitev izvornega mitološkega začetka (vzroka) v sedanjost, v trenutek opazovanja pojava, ki kljub temu, da ima vse lastnosti prejšnje, mitološke koncepcije, vsebuje novi moment gledanja na svet, ki je logos, kot nepristranska lastnost pojavov samih, torej njihova bit.⁵² (glej Komel 2003: 169) Drugače povedano, dogodkov v naravi Grki od tedaj niso gledali več iz vidika tega, kar je bilo na začetku, temveč iz nekega dejstva v sedanjosti (s katerim so razlagali kaj se je zgodilo), pri čemur je temelj tega gledanja vedno nevprašljiv pogoj, se pravi Mitos, na katerega je logos oprt. (glej Kosovel 2003: 178) Še vedno namreč velja, da moramo na začetku nekaj verjeti, da potem lahko vemo.

Sokratova zahteva po prespraševanju, spodkopavanju ter preoblikovanju uveljavljenega verjetja tako prikaže nedeljivo povezanost logosa in mitosa, saj retorika, kateri je verjetje podvrženo, obudi merilo teže neke *zgodbe* na način tega, kako dober je izvajalec logičnega sklepanja ter s tem logos potegne nazaj v sam izvor; v korenine mitosa. (glej Komel 2003: 172) Neizogibno pri dokončni osamosvojitvi logosa oz. tem, da postane mišljenje, ki zase misli, da je bistvo stvari, (da je to kar je dokazano, preverjeno, verjetno in primerno), je to, da se distancira ter obrne nasproti mitosu (glej Jocić 2003: 187), ter ga redefinira po svojem merilu. V skladu s tem pravi Hribar, da je bilo tedaj vse kar ni racionalno, torej logično, razglašeno za iracionalno, pri čemur je mit obveljal za bajko (Hribar 1990: 1514-1516) .

⁵² Pomenljiv je pri tem primer Jonskih filozofov, ki so si izbrali docela enake pojave, ki jih obravnava mitologija, vendar so ubrali povsem nov pristop, ki bi pojave približal v njihovi biti sami. "S tem, ko so iskali bit pojavov so položili lastno bit v pojave same." (Komel 2003: 170)

4. Tragičnost in spektakulska dejanskost

Bistvo Nietzschejeve obravnave razvoja antičnega družbenopolitičnega spektakla v njegovem prvencu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* je v pojasnjevanju vspostavitve specifičnega tipa vedenja ter s tem perspektive realnosti, ki se je v antiki z navezavo logičnega idealizma ter ideje dobrega šele pravzaprav vzpostavila ter se je skozi zgodovino zahodne misli le še krepila.⁵³ Nietzsche se temu vedenju, ki je s primatom logosa nad mitosom odločilno zaznamoval (evropsko) civilizacijo in ga znotraj novoveškega konteksta imenuje optimistična (vesela) znanost, odločno zoperstavi z dionizično oz. tragiško vednostjo.⁵⁴ Okliče se za prvega dionizičnega misleca oz. tragičnega filozofa. Ki ga definira kot skrajno nasprotje tako optimističnega znanstvenika⁵⁵ kot tudi pesimističnega filozofa, katerega prototip navaja kot Schopenhauerja.

Nietzsche se s tem, ko vzpostavi in uveljavlja specifičen tip vedenja v odnosu do znanstevenga in filozofskega diskurza, namensko obrača nasproti vzpostavljeni družbeni dejanskosti, v imenu potlačenih dužbenih sil, gonov, instinktov ter avtentičnosti izkustva. Tragiško vedenje je namreč zavezano prepoznavanju, razkrivanju ter potrjevanju vsega obstoječega, saj je iz preobilja porojeni obrazec najvišje pritrditve, potrditve brez pridržka, celo trpljenja, celo krivde, vsega vprašljivega in tujega v samem bivanju (Nietzsche 1989). Gre za tip vedenja, ki se spričo prepoznavanja omejenosti diskurza in svoje inherentne nekonsenzualnosti z njim postavi na točko transgresije družbene prepovedi, iz katere podaja kritiko obstoječemu.

Do polne zavestnosti pride ta vednost že v literaturi Markiza de Sada,⁵⁶ v filozofiji Georges-a Batailla in ne nazadnje na povsem družbeno političnem nivoju se odslikuje v filozofiji Guya Deborda. Po Debordu se vsa moderna družbena organiziranost kot vsa znanstvena vednost,

⁵³ Kot trdi Urbančič se je s Sokratovo koncepcijo *brezčasne biti bivajočega* ter z njo spoznavajočo čisto umnostjo začela nova vrsta filozofskega spoznanja, ki je postavila temelje za koncepcijo najprej krščanskega boga, kot vrhovno bivajočega ter je nadalje (z novim vekom) utemeljevala vso evropsko znanost do današnjega dne (glej Urbančič 1993: 277).

⁵⁴ Glede svojega odkritja tragične modrosti Nietzsche pravi: "Prvi sem zagledal pravo nasprotje; izrojeni instinkt, ki se s podzemeljsko maščevalnostjo obrača proti življenju (krščanstvo, Schopenhauerjevo filozofijo, po svoje že Platonovo filozofijo, ves idealizem kot tipične oblike) in iz obilja, preobilja porojeni obrazec najvišje pritrditve, potrditve brez pridržka, celo trpljenja, celo krivde, vsega vprašljivega in tujega v samem bivanju,..." (Nietzsche 1989: 208)

⁵⁵ Za Optimističnega znanstvenika pravi, da "uživa in se zadovolji ob odvrženem zagrinjalu ter si postavi najvišji slastni cilj v procesu zmeraj posrečenega, z lastno močjo izpeljanega razkrivanja in je s tem zavarovan pred praktično etiko pesimizma." (Nietzsche 1995: 86)

⁵⁶ Po Foucaultu se z de Sadovo literaturo razpre prostor teme in nediskurzivne književnosti v kateri se uresniči govor *Drugega* (norosti, seksualnosti, smrti), v razločitvi od svoje predstavne klasicistične funkcije. (Foucault v Puncer 2000: 288)

inherentna njej, vzpostavlja na neki temeljni zlaganosti in odtujenosti, na kateri temelji v odnosu do avtentičnosti bivanja. Sledeč Nietzscheju se je ta vzpostavila prav s Sokratizmom, dojetim z dokončno osamosvojitvijo *logike zrcaljenja dejanskosti* od dejanskosti v svoji izkustveni avtentičnosti.

4.1 Tragedija in tragičnost

Tragedija ter tragični pogled na svet sta predmet raziskave različnih modernih filozofskih šol, ki vsaka iz svojega gledišča definirajo samo bistvo tega pojava. V osnovi je tem šolam skupno, da povezujejo tragičnost z izgubo harmoničnosti nekega družbenega reda oz. organiziranosti, pri čemur postane gradivo za tragedijo sublimacija tega reda, v kateri pride v ospredje temeljno vprašanje o obstoju (glej Zupančič M. 1987: 93). Kot je razvidno iz prvega poglavja, se je v antični Grčiji pojavila tragedija v specifičnem *prehodnem* obdobju, ko subjekt v dejanskosti *logosa* oz. *državljan* v novi državni ureditvi (antični demokraciji) še nista povsem reflektirana in sta še tesno navezana na *star* utečen mitični red in dojemanje sveta. Kot pravi Vernant, se je takrat izoblikoval pojem človekove narave z njenimi lastnimi značilnostmi kot tisto, kar se razlikuje in ob enem daje videz neločljive povezanosti z božjo ravno oz. ustaljeno kozmologijo, v katero je bil vpet (glej Vernant, Naquet 1994: 30). Vse, kar je bilo poprej tako očitno, samoumevno ter orisano z mitološko govorico, je začelo dobivati svojo podobo v miselnih konstrukcih, ki imajo pretenzijo po spoznavanju in odkrivanju tega, kar naj bi tičalo skrito za samimi pojavnimi oblikami sveta samega (Komel 2003: 171).

Občutje tragičnosti se je vzpostavljalo prav v spopadu med mitično objektivnostjo, ki je delovalo po zakonu nujnosti ter novo ustvarjeno sfero svobodnega razmišljajočega subjekta, katerega nosilec je bil filozof (glej Zupančič M. 1987: 31,48). Kot pravi Schelling, se tragični spopad pri tem ni končal s premaganostjo določene strani, temveč tako, da sta bili obe strani hkrati zmagoviti in premagani⁵⁷ (ibid.: 31). Camus, ozirajoč se na to (dvoumno) enakovrednost nasprotujočih si sil v tragediji pravi, da so sile, ki se spopadajo v tragediji enako v razumu utemeljene, hkrati dobre in zle, medtem ko je v drami ali melodrami legitimna le ena od njih. (ibid.: 97) Scheler glede na to sklepa, da tragični spopadi nastajajo predvsem med nosilci visoko

⁵⁷ Pri tem Schelling opozarja, da se spopad med svobodo in nujnostjo pojavi le tam, kjer je svoboda napadena na svojem lastnem teritoriju, to je tam, kjer nujnost uničuje svobodno voljo (Zupančič M. 1987: 31).

pozitivnih vrednot (na primer v zakonu, družini, državi), medtem ko je tragičen sam konflikt, ki vlada med pozitivnimi vrednotami in njihovimi nosilci (ibid.: 48).

Kot pravi Camus, se tragični konflikt, ki človeka pripelje do skrajnega nihilizma in brezmejnega upanja izraža tako, da tragični junak zanikuje red, ki ga kaznuje/prizadene, božanski red pa udari zato, ker je zanikan (ibid.: 98). Po Zupančiču je prav to princip idealne tragedije, saj se "Junak upira in ne prizna reda, ki ga zatira, pri čemur se božanska moč, ki ga zatira, večja in se uveljavlja v sorazmerju z močjo odpora/zanikanja."⁵⁸ (Zupančič M. 1987: 98)

4.1.1 Posameznik in občutje tragičnosti

Podobno kot glede navezave občutja tragičnosti na obdobja, kjer nek ustaljeni družbeni red izgublja samoumevnost, se interpretatorji tragedije, kljub različni terminologiji v osnovi strinjajo v tem, da posameznik postane tragičen, ko se posebi z negacijo utečenega oz. establiiranega metafizičnega reda⁵⁹ (Zupančič M. 1987). V kasični (antični) tragediji se je ob tem vedno vzpostavilo vprašanje posameznikove krivde oz. tako imenovani tragični občutek odgovornosti. Človeško delovanje je namreč že postalo predmet razmisleka ter notranjega razgovora, ni pa še pridobilo dovolj avtonomnega položaja, da bi konsistentno in avtonomno zadostovalo samemu sebi (glej Vernant, Naquet 1994: 16,31). Helen Gardner v skladu s tem pravi, da se tragedija pojavi, ko je "misel o božanski (raz)sodbi dominantna religiozna koncepcija, občutek krivde najbolj kruto breme za religiozno zavest, obenem pa človek že verjame v lastno sposobnost, da raziskuje svet in ga z raziskovanjem razume." (Zupančič M. 1987: 102)

Medtem ko je bilo v Antiki vprašanje posameznikove krivde povsem izpostavljeno in je določalo samo moč tragičnega spopada, ugotavlja Zupančič, da se naš čas vprašanju krivde izmika, saj se je "krivda transformirala v osebni greh in bolečino kesanja, pri čimer je sila, ki povzroča trpljenje povsem izgubila pomen, sreča ter usoda pa sta postali individualna ter subjektivna zadeva."⁶⁰ (ibid.: 84) Spričo dejstva, da tragedija v svoji klasični rabi implicira

⁵⁸ Upor in moč reda se po Zupančiču večata v sorazmerju zato, ker tako upor kot red črpata moč drug iz drugega (Zupančič M. 1987: 98).

⁵⁹ Medtem ko je pri Schelerju tragično dano človeku že skozi samo zavedanje (Zupančič M. 1987: 55), pri Vischerju na tem mestu nastopa vzvišenost-krivda privida individualne svobode (ibid.: 59), pri Schellingu pa dejanska svoboda subjekta v nasprotju z objektivno nujnostjo (ibid.: 31). Medtem ko pri De la Barci tragični posameznik spozna in obžaluje podedovani greh samega obstoja, pri Hebbllu človek umre za boga, pri Camusu pa ta (bog oz. božji red) udari človeka, ker je zanikan.

⁶⁰ Zupančič sklepa, da gre danes za čas ko tragičnost ni več možna, ker je (čas) izgubil vse substancialne vrednote družine, države in stanu, ob enem pa je posameznik prepuščen samemu sebi, tako da je ta dobesedno postal svoj

logiko usode, ki je ob holokavstu videti absurdna, ugotavlja Žižek, da je modernizmem dejansko spodkopal tradicionalni pojem tragedije⁶¹ (glej Žižek 2000: 13,18). Adorno in Horkheimer v tem kontekstu ugotavljata, da je v modernosti na mesto krivde stopil v ospredje strah pred resnico oz pred zapuščanjem dejstev, ki so že klišejsko varovana v prevladujočih navadah v znanosti, poslovnem življenju in politiki (Adorno v Jocić 2003:189). V bistvu gre za strah pred družbenim odklonom, ki ga vidita Adorno in Horkheimer, kot vzrok za ponovno remitologizacijo modernega sveta, in se je vzpostavil s tem, ko se je razsvetljenstvo dokončno uveljavilo in vzpostavilo krinko jasnosti temelječe na logičnosti⁶² (ibid.: 188,189).

V odnosu do posameznika-subjekta je bistveno, kot ugotavlja Kierkegaard, to, da je bilo samo trpljenje v antiki drugače dojeto, spričo dejstva, da subjekt ni bil dovolj reflektiran v sebi in je v kolikor je deloval svobodno, bil ševedno odvisen od osnovnih kategorij, kot so rodbina, država ter usoda, na katero se je tragičnost navezovala. "V novejšem času, pa se (tragični) subjekt povsem preda razmišljanju, pozna sebe, je v celoti odvisen od svojih postopkov, ter je dojemljiv ne samo ločeno od države, temveč tudi od svojega lastnega prejšnjega življenja."⁶³ (Zupančič M. 1987: 83) Za razliko od antičnega subjekta se današnji (avtonomni) subjekt pojmuje v odnosu do drugega ter do narave kot nosilec delovanja in kot središče odločanja., kar postavlja boj tragičnega subjekta v bistveno bolj individualni kontekst (glej Vernant, Naquet 1994: 33).

Kot ugotavlja Camus, se sicer danes individualizem vidno spreminja in se individuum pod težo zgodovine spet polagoma zaveda svojih meja, saj namreč ne verjame, da lahko zgodovino lahko obvlada in mu ostane zato le še boj⁶⁴ (Zupančič M. 1987: 99). Kot nadaljuje Camus: "Današnji človek, ki kliče k upor, čeprav ve, da so temu upor postavljene meje, človek, ki terja svobodo, a se hkrati uklanja nujnosti, ta protislovni človek, razdvojen in zavedajoč se lastne razdvojenosti

lastni stvarnik. Povrh tega tudi sila, ki povzroči trpljenje, ne pomeni nič več, saj velja: pomagaj si sam in bog ti bo pomagal (Zupančič M. 1987: 84).

⁶¹ Sledeč Žižkovemu primeru iz romana Marcela Pagnola (Jean de Florette) bi lahko dejali, da za razliko od tega, da je krivda v klasični tragediji na strani transgresivnega junaka-posameznika, je zdaj temeljna krivda na strani skupnosti in sicer ne v tem kar je skupnost storila, temveč v tem, da ni storila ničesar, da bi to preprečila. Tako je po Žižku krivda v diskrepanci med njeno (družbeno) vednostjo in njenim ravnanjem (glej Žižek 2000: 24).

⁶² V zvezi s tem ali je strah lahko pobudnik tragičnega občutja sicer obstajajo povsem nasprotujoča si mnenja. Po Zupančiču je strah le še področje norcev/identitete in se ne more preliti več v tragedijo (Zupančič M. 1987: 106), medtem, ko Canjuga trdi, da je človek toliko bolj božanski, kolikor sposobnejši je za tesnobni strah, kar je po načelu mimesisa, ki odkriva človeka kot trpeče in smrtno bitje poglavitna značilnost tragedije (glej Canjuga 2003: 81,82).

⁶³ V novejši tragediji po Kierkegaardu zato namesto epskega ozadja oz. mitologije ter usode, prevladujeta situacija in karakter, ki sta s pričo tega, da gre za določen (prehoden) trenutek posameznikovega življenja dovolj, da izčrpa tragično (Zupančič M. 1987: 83).

⁶⁴ Camus pri tem ugotavlja temeljni paradoks tega, da si je človeštvo z istim orožjem, s katerim je zavrglo usodnost, tudi skovalo sovražno usodo. Človek je ustvaril boga, ki vlada na zemlji, potem pa se obrnil zoper istega boga. Človek tako samega sebe zanika, je hkrati bojevit in izgubljen, razpet in razdvojen med neskončnim upanjem ter dokončnim dvomom. Živi torej v tragični klimi! (Zupančič M. 1987: 99)

in dvojnosti svoje zgodovine, to je tragični človek *par excellence*." (ibid.: 99) Prav temu človeku pripisuje Friederich Hebell možnost za vzpostavitev moderne tragedije preko občutja za moralno odgovornost, ki se v sodobnosti z lahkoto izmika individualnim zavestim, saj se zaradi inherentne neizprosne neizogibnosti ta svet, v katerem ni nihče več gospodar svoje usode in vsi počnejo to kar morajo, apriori tragičen (ibid.: 65). Kot namreč vidi Hebbel apriorno tragičnost, se je dejstvo, da je Bog postal človek in za človeka umrl, da bi ga odrešil, obrnil v tragični paradoks: človek mora umreti za Boga, ne samo da reši sebe, temveč predvsem boga (ibid.: 1987: 61).

Ta paradoks je na specifičen način opisan v Debordovovi koncepciji spektakelske družbe, kjer posameznik, medtem ko izčrpava ter izpraznjuje svojo avtentično subjektivno doživetje, nezavedno vzdržuje in učvrstuje spektakelski red, kateremu odtuja svoje moči in za katerega na koncu tudi umre. V skladu s tem bi lahko dejali, da medtem, ko neobvladljive prisilne moči oz. determinante ženejo posameznike, pri čemer se jim moralna presoja izmika, ima ta pomen le za tiste, ki se svobodno odločijo; ali bodo glede teh determinant kaj naredili, ali nasprotno ne bodo storili ničesar.

Na tej točki postane pomenljiv Nietzschejev koncept aktivnega nihilizma,⁶⁵ ki ga Zupančič Alenka opredeli kot držo, ki se obrača proti dozdevkom, jih razkrinkava in demaskira, ker še verjame in nosi strast do (nekakšnega) realnega. Je namreč moč uničevanja idealov, gibanja naprej, odstiranja novih tančic, entuziazem spoznanja, ki še verjame v moč spoznanja in resnice v vsej svoji krutosti (Zupančič A. 2001: 56-57). Po Nietzscheju aktivni nihilizem eventuelno vodi v pasivnega, vendar ne po poti logičnosti, temveč skozi samoizčrpavanje (aktivnega), kjer pasivni postane reakcija na aktivni nihilizem (glej Zupančič A. 2001: 58). Kot analogno nihilizmu, ugotavlja Zupančič Mirko, je zavezanost tragičnosti na resignacijo pogojena navsezadnje z dejstvom, da je tragičnost ravno v vzniku spoznanja, "da svet in življenje ne moreta zagotoviti pravega zadovoljstva, pa zato nista vredna naše vdanosti/privrženosti." (Zupančič M.1987: 58)

4.1.2 Tragičen čas v odnosu do spektakelske dejanskosti

Ozirajoč se na dejstvo, da je tragedija svoj razvet v evropski zgodovini doživela le dvakrat; v časovno omejenem obdobju antičnih Aten ter viktorjanski Angliji 17.st, ugotavlja Camus, da je

⁶⁵ Aktivni nihilizem je nek izraz moči duha, kjer življenje interpretira življenje proti življenju, medtem ko je pasivni nihilizem izraz nemoči življenja oziroma skepticizem, ki nastopa kot uspavalno (Zupančič A. 2001: 56-57).

tragično ustvarjanje bistveno vezano na obdobje, v katerem se človek, zavestno ali ne, odcepi od stare oblike civilizacije in pri tem še ne najde nove, ki bi ga zadovoljila⁶⁶ (Zupančič M. 1987: 96). V tem prehodnem obdobju, ko moralne moči kot vsebina svobodne človeške individualnosti niso bile še učvrščene niti v obliki državnih zakonov niti kot moralne zapovedi in dolžnosti, je, kot je trdil Hegel, tragedija predstavljala družbeno prizorišče *večne pravice*, ki je bila nad relativno upravičenostjo in enostranskostjo ciljev in strasti (ibid.: 42).

Analogno obema obdobjema, s katerima je tragedija zadobila svojo družbeno pomenljivost, detektira Debord prestopanje iz mitične v zgodovinsko dožemanje časa. Tako pravi, da je bilo v mitskem obdobju antične Grčije sicer dožemanje časa ciklično ter v osnovi brezkonfliktno, kljub temu pa je bil v njem zasejan konflikt zgodovinskosti. Ta konflikt je bil sicer domena oblastnikov in se je kazal skozi praktično dejavnost gospodarjev, ki je na površinski ravni ustvarjala nepovratnost znotraj neizčrpnega (cikličnega) dožemanja časa⁶⁷ (glej Debord 1999: 95). Razmišljanje o zgodovini, ki ga Debord enači z razmišljanjem o oblasti in njenih spremembah, se tako začne v *demokraciji gospodarjev družbe*, s čimer zgodovinski čas pride do zavesti, toda ne še o zavesti o samem sebi⁶⁸ (ibid.: 97,98). To obdobje, v katerem se vzpostavlja Atenska demokracija referiram s *tragičnim časom* oz. po Debordu, časom, ko je oblast začela polagati račune sama sebi.

Bolj kot prehodu v Antičnem času,⁶⁹ se Debord v tem kontekstu posveti prehodu ob koncu srednjega veka, v katerem dominira krščansko dožemanje, ki abstraktno priznava nepovratni čas, a le ta poteka v območju iluzornega, medtem ko gotovost mita še uravnoveša zgodovino (ibid.: 99-100). Prehod se zgodi z razsvetlejskim preporodom in dokonča z zmago buržuazije ter upelje globoko nepovraten zgodovinski čas, ki pa je sicer čas ekonomske produkcije oz. mera

⁶⁶ Kot navaja Vernant za obdobje antične tragedije se je takrat "v središču družbenega izkustva razprl nek razmik, ki je bil dovolj širok, da so se lahko med pravnim in političnim mišljenjem na eni strani in mitsko ter junaško tradicijo na drugi pokazala jasna nasprotja in je bil ob enem dovolj tesen, da so bili konflikti med vrednotami še vedno boleče prisotni, ter je vedno prihajalo do njihovega soočanja." (Vernant, Naquet 1994: 16)

⁶⁷ Analogno Debordovemu razmišljanju o zgodovinskem času pojasnjuje Jasper tragično v odnosu do predtragične vednosti, ki jo vidi v sebi zaokroženo in popolno. (glej Zupančič 1987: 93) V odnosu do te zaokroženosti tragični vednosti pripada zgodovinskost oz. tisto, "kar je dejansko resnično, enkratno in napredujoče; kjer je kroženje samo nek temelj oz. podlaga na katerem se tragična vednost vzpostavi." (Zupančič 1987: 93)

⁶⁸ Vernant v zvezi s tem navaja, da posameznikovo delovanje za antične Grke ni pomenilo toliko urejati in obvladovati čas, kot iz njega izstopiti, ga preseči. Delovanje, ki ga premetava tok človeškega življenja se tako brez pomoči bogov izkaže za iluzorno, brezplodno in nemočno (Vernant 1994: 56).

⁶⁹ Po Debordu se z izgubo ugodnih lokalnih razmer v Grčiji v kasnejših stoletjih, družba sicer ne vrne na mitični ciklični čas, temveč preide preko *pol-zgodovinskih* religij (v prvi vrsti krščanstva), ki se dokončno uveljavijo s srednjim vekom, na nedovršen mitični red, katerega popolnost je zunaj njega in v katerem "brezmejna delitev nepovratnega časa oblasti je možna le v kontekstu splošnega poenotenja usmerjenega časa krščanske vere,..." (Debord 1999: 99)

blaga.⁷⁰ in ki v končni instanci pripada svetovnemu trgu in tako posledično svetovnemu spektaklu, kjer je čas vse in človek nič (ibid.:103-105).

V skladu s koncepcijo o zgodovinskem času kot času oblasti Debord odmeri sodobnemu človeku znotraj spektakelske organiziranosti družbe psevdociklični čas, ki je dokončno podvržen spektakelski mitologizaciji in ki "določa potrošnje časa oz. čas namenjen za potrošnje podob v sodobnem ekonomskem preživetju ter podreja ritem vsakdanjega življenja, ne naravnemu redu, temveč psevdo naravi, ki se je razvila v odtujenem delu." (ibid.: 105-106) Tako medtem, ko posameznik čuti znake ireverzibilnosti individualnega časa kot pešanje življenskih moči, "njegovo resnično doživetje nima nobenih stičnic z uradnim nepovratnim časom družbene produkcije in je ob enem v popolnem neskladju s psevdocikličnim ritmom potrošniških stranskih proizvodov tega časa. Individualna izkušnja ločenega vsakdanjega življenja ostane neizražena, manjka ji jezik, koncept in kritični vpogled v lastno preteklost, ki ni nikjer zabeležena." (Debord 1999: 108)

4.2 Tragičnost moderne znanosti

Z ozirom na tragičnost kot princip, ki svojo moč črpa iz odpora oz. zanikanja establiiranega reda, pričujoča analiza sledi misli, ki redu moderne spektakelske družbe poda absolutno kritiko s tem, ko jo prikaže v njeni temeljni sprevrženosti. Sledeč Nietzscheju, se ta sprevrženost kaže skozi dokončno odcepitev ter spreobrnjenje na logosu utemeljenega mišljenja nasproti mitičnemu dojemanju sveta v antiki, kar je bistveno vplivalo na vso nadaljno *Evropsko* koncepcijo umnosti ter tako tudi moderne dejanskosti.

Nietzsche kot končni učinek in posledico Sokratizma, uravnanega na uničenje mita, pojmuje kulturo, "ki nima nikakršnega trdnega in svetega prasedeža, temveč je obsojena, da mora izčrpati vse možnosti in se pičlo hrani z vsemi kulturami (Nietzsche 1995:130). *Evropski* umnosti, namreč ob "neznanskem kopičenju brezbitvenih informacij manjka bistveno pomnjenje lastnega izvora oz. prav ovedenje same sebe, kar se kaže tudi kot izguba moralne moči (evropske umnosti), ter v raztresenem, nezbranem in nedostojno tendencioznem mišljenju v današnjem času." (Urbančič 1996: 279) Urbančič se spričo tega sprašuje, kaj je danes v dobi znanosti, bolj

⁷⁰ Čas kot blago je po Debordu neskončna akumulacija ekvivalentnih intervalov in tako abstrakcija ireverzibilnega časa, kjer je vsak segment kvantitativno enak vsem ostalim (Debord 1999: 105).

zavrženo in nesmiselno kakor prav vprašanje o bistvu človeka, ki je ob enem vprašanje o bistvu moderne dekadence (Urbančič 1996: 264, 272).

Ta povsem obsojajoč pogled na moderno kulturo je povsem lasten Debordu,⁷¹ ki povzemajoč Hegla pravi, da se je "kultura odtrgala od enotne mitične družbe v času, ko iz človeškega življenja izgine zedinjevalna sila, ko nasprotja izgubijo žive medsebojne povezave in pridobijo avtonomijo, pri čemur postane kultura ločeno področje oz. negacija enotnosti, ki je v svojem iskanju prisiljena zanikati samo sebe." (Debord 1999: 119) Razlog za Nietzschejevo koncepcijo kulture izčrpavanja lastnih možnosti vidi Debord v tem, da je spričo svoje nezadostnosti kultura (sicer utopično) prostor iskanja izgubljene enotnosti oz. smisel onesmišljenega sveta-družbe spektakla (ibid.: 119,120). Na videz paradoksalno Debord v skladu z izrečenim očita ločeni kulturi manjko racionalnosti z argumentom, da je racionalnost obsojena na izginotje prav z dejstvom, da je v sodobni kulturi zmaga racionalnega že vnaprejšnja zahteva⁷² (ibid.: 120). S tem je po Debordu logika lažne zavesti obsojena na to, da ne more priti do resničnega samospoznanja oz. da ostaja spektakularno vedenje.

4.2.1 Od antičnega logosa do moderne znanosti

Navkljub dejstvu, da se je moderna znanost razvila v zadnjih stoletjih ter zato, razen zlorabe besed, nima kaj dosti povezave z grškim pojmovanjem znanosti (Kosovel 2003: 177), Nietzsche zaznava njuno trdno medsebojno povezanost. Ugotavlja namreč, da je "ves moderni svet ujet v mrežo Aleksandrijske kulture, ki priznava za ideal človeka teorije, oskrbljenega z največjimi močmi spoznanja in delujočega v službi znanosti, čigar prapodoba in praded je Sokrat" (Nietzsche 1995: 87,102), ki mu pripíše prevrat in vrtinec tako imenovane svetovne zgodovine.⁷³ Z navezavo na Sokratizem, zgodovina ne sledi več grškemu kozmosu, ki še pri Platonu obstaja v dialektiki s kaosom in iz katerega je bil kozmos izdelan po Demiurgu, temveč odpre pot božjemu stvarstvu, ki je (po Aguštinu) ustvarjeno iz nič (glej Kosovel 2003: 180). S tem se je, kot trdi Urbančič, izmaknila in odtegnila v pozabo tista odločilna in vladajoča dionizično apolična sila razkrivanja biti v razkritost, ki je bila usodna začetna zgodba zgodovine arhaičnih Grkov. Ta sila

⁷¹ Debord pojmuje kulturo kot glavno področje vedenja in reprezentacij doživetega.

⁷² Analagno Debordu navaja Vattimo postmodernistično spoznanje, da je osvoboditev razuma iz pod senc mitološke veečnosti izgubila svojo legitimnost, saj je sama demitologizacija videti kot mit (Vattimo 1992).

⁷³ Dokončna odcepitev ter samoutemeljitev logosa, je po Nietzscheju usodna za vso nadaljno evropsko duhovno kulturo, saj gre za kar najdalnosežnejši prevrat samega zgodovinskega bistva evropskega človeka, kjer je v vprašanju sama človeškost človeka (glej Nietzsche (spremna b.) 1995: 231).

je namreč obvladovala azijske strasti,⁷⁴ gone in poželjenja v duši Grkov in jih krotila v službo sebi kot *physis* in s tem v skladno človeško bit-je končne oz časne biti (Urbančič 1993: 504).

Filozofija kot nosilka nove umnosti je s tem, ko se je utemeljevala v besedi (logosu), gradila na umankanju tega izvornega vladajočega,⁷⁵ saj je namreč edinole beseda postala občestvena⁷⁶ (ibid.: 280). Analogno temu trdi Hribar, da ideje postanejo božje misli, bog pa vrhovno bivajoče, pri čemur bit ni več osnova, saj je v bogu bivajoče izenačeno z bitjo (Hribar v Kosovel 2003: 181). Na tej koncepciji se vzpostavi mišljenski okvir, v katerem človek z božjo privolitvijo postane neomejeni gospodar narave, (se je lahko poslužuje kolikor hoče, saj mu je dana od boga za upravljanje), čemur Nietzsche pripiše porušitev harmonije med človekom in naravo na najbolj elementarni ravni⁷⁷ (Kosovel 2003:181).

Moderna znanost ter njena osamosvojitve od filozofije in metafizike se je na temelju dojetja človeka kot gospodarja naravi vzpostavljala prav na ločevanju od tega božjega zagotovila oz., kot pravi Urbančič, ravno z razlikovanjem bivajočega od biti. To je bila povsem nova iznajdba spričo dejstva, da v antični Grčiji ločitev med *Sephia* ter znanostjo niso niti poznali (glej Urbančič 1993: 414). Posledice moderne ločitve so bile nadvse usodne, saj so znanosti izgubljene v svoji brezmerosti in nesmislu, v odsotnosti tistega, kar bi jih upravljalo v celoti (ibid.: 414). V tem okvirju pride do izraza razsvetlejska odvrnitev od mitične gotovosti⁷⁸ ter s tem dokončno preferiranje logosa, ki ne pristaja več na vrojenost večnih resnic, pač pa na nenehno pridobivanje novega znanja (Jocić 2003: 189). Znanost je namreč znanstvena le, ko lahko mirno prizna, da nobena paradigma ni večna in da večnih resnic ni (ibid.: 197). To je pravzaprav njena cena za odcepitev od mitične gotovosti.

Sledeč Adornu ter Horkheimerju kot tudi Debordu, ta cena sicer nikoli ni bila dokončno plačana.⁷⁹ Adorno in Horkheimer pravita, da je po obdobju novoveškega razsvetlejnstva, ki je v svojem bistvu propagiralo demitologizacijo, prišlo obdobje remitologizacije dejanskosti, ki se je

⁷⁴ Dioniz naj bi v nasprotju z Apolonom, predstavljal tisto izvorno, ki je prihajalo iz njihove azijske preteklosti.

⁷⁵ Nietzsche utemeljuje splošno dekadenco vsega grškega življenja ter nadaljne evropske zgodovine, ki se je zgodila s primatom filozofije prav spričo umanjajnja te izvorne biti.

⁷⁶ Stavek, ki je v samem jedru krščanske koncepcije namreč, da je Jezus beseda, ki je meso postala, odločno nakazuje na to, da so evangelijski s svojim simbolizmom beseda vere, ne pa mistično-gnostične zamaknjenosti in razsvetljenja.

⁷⁷ Človek dobi namreč v lastnem mišljenju gotovost svojega obstoja, iz katerega potem na osnovi matematike izpelje percepiranje sveta, bog pa mu je pri tem zagotovilo, da so vse njegove izpeljave pravilne, s čimer se lahko reši iz samega sebe (glej Kosovel 2003: 180).

⁷⁸ Vattimo v zvezi s tem povzema Cassirerja, ki pravi, da je bila filozofija, kjerkoli je skušala etablirati teoretični pogled na svet, konfrontirana ne toliko s strani neposredne (phenomenal) nenavadne realnosti, kot s strani mitične transformacije te realnosti (Vattimo 1992: 29).

⁷⁹ Po Debordu je človek znotraj psevdocikličnega časa, ki je bil odmerjen človeku po razsvetlejskem obdobju (z zmago buržuazije), dokončno podvržen spektakelski mitologizaciji.

zgodilo s tem, da je razsvetljenstvo prostovoljno zapustilo kritični element in postalo sredstvo v službi obstoječega, s čimer je proti svoji volji pretvarjalo tisto pozitivno, kar je izbralo v negativno (glej Adorno, Horkheimer 1974: 8). Razsvetljenstvo namreč hrepeni po jasnosti, hkrati pa vladajoča forma mišljenja opredeljuje, katero mišljenje je jasno ter tako pravilno in sprejemljivo. Lažna jasnost, ki jo ponuja, je tako le drugi izraz za mit (ibid.: 10).

4.2.2 Nietzschejeva kritika na logičnosti utemeljene znanosti

Nietzsche s svojo kritiko na logiki utemeljene znanosti, ki jo pejorativno imenuje optimistična znanost, skuša zaobjeti celotno evropsko kulturo ter umnost, ki jo je ta kultura proizvedla od antičnega sveta naprej. Ugotavlja namreč, da je to "na čemur počiva naša vera v znanost, še vedno neka metafizična vera - tudi mi, današnji spoznavajoči, brezbožci in antimetafiziki, tudi mi še jemljemo naš plamen iz tistega ognja, ki ga je zanetila tisočletje stara vera, krščanska vera, ki je bila tudi Platonova vera, da je bog resnica, ter da je resnica božanska." (Nietzsche 1988: 335,336)

Znanosti umanjka prav dvom glede vseh bistvenih vrednot, na katerih stoji, s katerimi se izražajo pogoji ohranjanja in rasti, katere projeciramo kot predikate biti in glede na katere so razviti naši spoznavni organi in čuti (glej Nietzsche 2004: 290). Zaupanje umu in njegovim kategorijam; dialektiki, ter torej cenjenju vrednosti logike, dokazuje samo izkušnjo dokazane koristnosti tega za življenje, ne pa njegove resnice⁸⁰ (ibid.: 290). Potrebno je namreč, da imamo nekaj za resnično, ne pa, da je to resnično samo na sebi. Resnični svet, kot ga predpostavlja vera v znanost, potrjuje s tem predvsem drugi svet od sveta življenja, narave in zgodovine oz. potrjuje prav svoje nasprotje (glej Nietzsche 1988: 335,336). Nietzsche sklepa, da je k temu logična znanost obsojena že v samem principu, saj s tem, ko je služila za cilj razumevanja in gospostva, (pri oblikovanju uma, logike ter kategorij) ni odločala potreba po spoznavanju, temveč po subsumiranju oz. pollaščanju, ter tako shematizaciji zaradi sporazumevanja ter preračunavanja⁸¹ (Nietzsche 2004: 292). Logični znanosti očita torej koristnost oz. to, da nam napravi stvari preračunljive in priročne s tem, ko jih prikaže grobo in izenačene.

⁸⁰ Kategorije resnice so to za nas le v tistem smislu, kolikor nam predstavljajo pogoje za življenje (Nietzsche 2004: 293).

⁸¹ Tako trdi, da sta v procesu pollaščanja stvari, cilj in pripomoček tako daleč od bistva kakor pojmi. S ciljem in pripomočkom se namreč polastimo procesa s tem, ko iznajdemo proces, ki je dojemljiv, s pojmi pa stvari, ki delajo proces (Nietzsche 2004: 158).

V postavljanju znanosti kot objektivne resničnosti tiči po Nietzscheju prav paradoks znanosti, saj v svojem bistvu temelji na pojmovni prepovedi protislovja. Ta prepoved izvira iz verovanja, da pojem ne samo označuje, temveč dejansko zajema bistvo stvari (glej Nietzsche 2004: 295). A logika je po Nietzscheju predvsem poskus doumeti dejanski svet po shemi biti in velja samo pri fingiranih bitnostih, ki smo jih sami postavili oz. napraviti takšne, da jih lahko formuliramo, ter preračunavamo (ibid.: 295). Logika zato sveta ne more pojasnjevati, temveč ga lahko le opisuje ter prireja, saj ni nič drugega kot analitično ponavljanje tавтоloških razlik (glej Kosovel 2003: 182). Svet se nam namreč dozdeva logičen zato, ker ga najprej sami zlogiziramo, pri čemur je logično spoznanje relativno versko blago (Nietzsche 2004: 298, 303), nelogičnost pa nujna (Nietzsche v Kos 2002:166).

4.2.3 Znanost kot spektakularno vedenje

Znanstvene teorije ostajajo znanstvene le dokler ohranjajo na logosu utemeljeno kritično presojo, ter svojih spoznanj ne jemljejo kot imperativ oz. brezpogojno resnico, medtem ko se je mitologizacije znanosti treba bati ravno na področju, kjer znanost ne dopušča novih morda konkurenčnih pristopov spoznavanja, temveč se z gotovostjo uveljavi za avtoriteto (glej Jocić 2003:197). Tako ravno predpostavka o njeni racionalnosti, kjer se definira kot približevanje tistemu, kar je v naprej postavila narava, proizvaja njen lastni mit oz. po Debordu postane spektakularna.

Točka iz katere snuje Debord svojo kritiko družbe spektakla kot družbe, ki je utemeljena z logično vednostjo, je povsem blizu tudi postmodernističnim spoznanjem. V postmodernističnemu kontekstu namreč nihče več nima kompetence, da bi vsiljeval svojo vednost kot absolutno vednost, pri čemur gre z vidika znanosti le še za kumulativno zbiranje dejstev, ne pa več tudi za linearno usmerjenost k poslednji resnici (Debeljak 1989: 89). S postmodernizmom torej znanost, v kolikor odpravlja antropocentrične težnje razsvetljenstva, zadobi svojo tragično dimenzijo, ki se kaže v tem, kar Hribar opiše z izgubo eshatološke in soteriološke (odrešiteljske) vloge, saj je spričo tega, da sveta ne more več obvladati, izgubljena vera v njeno vsemogočnost (Jocić 2003: 192,197). In kaj je postmodernizem drugega, se sprašuje Žižek, kot končni poraz razsvetljenstva prav ob samem njegovem zmagoslavju. Namreč, ko

dialektika razsvetljenstva doseže svoj vrh, dinamična industrijska družba brez korenin neposredno proizvede svoj lastni mit⁸² (Žižek 2000: 37).

V svoji kritiki, ki je pogojena z dejstvom, da v sistemu spektakla vedenje ne more in noče razmišljati o svojih lastnih temeljih, Debord pojmuje znanost kot spektakularno mišljenje, katerega naloga je utemeljevati družbo, ki nima utemeljitve, in se izgrajevati kot splošna znanost lažne zavesti (glej Debord 1999: 126). Nasproti tej spektakularni vednosti postavi Debord kritično vedenje⁸³, katerega sestavni del je pojmovanje zgodovine kot srca kulture in ki lahko ustvari napredek v vedenju, a nenazadnje pripelje do vedenja o samem sebi, ki se izraža z destrukcijo boga⁸⁴ (ibid.:120). S tem pa je zadan prvi pogoj vsakršne kritike ter ob enem glavna obveza neskončne kritike, ki se je odločila iti nasproti zedinjevalni praksi (ibid.: 133), in ki jo lahko prepoznamo v celotni Nietzschejevi misli.

4.2.4 Znanstvenost v središču družbe spektakla

"Misel na znanost, ki bi bila brez predpostavk se zdi nepojmljiva, paralogična, saj mora vedno najprej obstajati neka filozofija, neka vera, iz katere dobi znanost smer, pomen, meje, metodo in pravico do bivanja." (Nietzsche 1988: 335) V skladu s tem velja, da znanost temelji na *metazgodbah* oz. zgodbenem znanju, ki se jih znanosti same ne morejo otresti in ki jim dajo pomen oz. utemeljujejo to, da je znanje razumljeno kot samo po sebi dobro za človeška bitja⁸⁵ (glej Jocić 2003: 191). Spričo dejstva odvisnosti znanosti od neke filozofije ali teologije, ki jo usmerja ter ji omejuje prostor za igro, Debord zatrjuje, da filozofiji (beri znanosti) kot moči ločene misli nikoli ni uspelo preseči teologije, saj tehnika spektakla, kateri je filozofija podvržena, ni razgnala religioznih oblakov, v katere so ljudje umeščali lastne odtujene moči, temveč jih je le ozemljila (Debord 1999: 24).

⁸² Žižek navaja, da teoretiki, med njimi v prvi vrsti Adorno, poudarjajo, da od modernosti dalje nimamo več opravka z avtentično organsko mitično življensko obliko, pač pa z izumetničenim ponaredkom, ki maskira natanko svoje nasprotje: globalno refleksivizacijo in racionalizacijo sodobnega življenja. Refleksivizacija in racionalizacija, ki sta značilni za modernizacijo, namreč proizvedeta svoj lastni način neprisojnosti, ki da prednost kvazi-mitičnemu ideološkemu izkustvu (Žižek 2000: 36).

⁸³ Debord to kritično vedenje utemeljuje s stvatom: če logika lažne zavesti ne more priti do resničnega samospoznanja, potem je iskanje kritične resnice spektakla resnična kritika (Debord 1999: 138).

⁸⁴ Po Bataillu *dogodek smrti boga* ne vzpostavlja omejen ter pozitiven svet, temveč svet, ki se šele razgali v izkustvu meje ter se vzpostavi in osvobodi v ekscesu skozi trasgresijo (glej Puncer 2000: 278), katere funkcija je v osnovi preseganje in dopolnjevanje družbene prepovedi. V *ekscenem* aktu umora boga je storjen prekršek zoper pozitivistični svet, ki ga opisuje diskurz in preko katerega (prekrška) se je nediskurziven jezik šele lahko vzpostavil (ibid.: 281).

⁸⁵ Kot navaja Jocić sta izkušnji Fašizma ter Stalinizma pokazali, kako krhke so te metazgodbe (Jocić 2003: 191).

Debordova misel o tem, da spektakel z vzpostavitvijo znanosti, postane tehnična realizacija eksila človeških moči v onostranstvo, ki ustvari dokončen razpol v človeku (ibid.: 24), je paralelna Nietzschejevemu očitku same smotrnosti znanosti, ki, kot pravi, ne služi *spoznanju*, temveč za praktične, se pravi egoistične cilje individumov in ljudstev (Nietzsche 1995: 87). Nietzsche namreč percipira znanost za kar najbolj zvesto počlovečenje stvari s tem, ko pravi, da se " učimo čedalje natančneje opisovati same sebe." (Nietzsche 2005b: 130)

S tem, ko z znanostjo že v naprej vse spremenimo v (svojo) podobo, dejanska razlaga stvari po Nietzscheju sploh ni mogoča (ibid.: 130), k čemur povsem pritrjuje Debord s trditvijo, da se filozofska misel giblje v sistemu družbene organizacije videza. Razumevanje človeškega delovanja skuša filozofija namreč utemeljiti na osnovi kategorij videnja (glej Debord 1999: 34,126). Spektakelska vednost (beri; znanost) kot dedič te konceptualne šibkosti filozofije se tako opira na neprestano razširjanje precizne tehnične racionalnosti, ki izhaja iz te misli, pri čemur se konkretno življenje vsakega posameznika degradira v spekulativni univerzum. (ibid.: 34) V tem kontekstu govori Urbančič o ogroženosti same človeškosti z razčlovečenjem oz. z obrezbistvenjem človeka v moderni dekadentni kulturi oz. njeni krizi (glej Nietzsche (spremna) 1995: 231,232).

Pot iz te krize moderne se Nietzscheju zdi povsem utopična, ozirajoč se na filozofske šole, ki so se vrstile za Sokratom, v katerih prepozna univerzalnost sle po znanju, ki je eventuelno "pripeljala znanost na odprto morje od koder je ni bilo moč več pregnati, ter se je s to univerzalnostjo razpela skupna mreža misli čez vso zemeljsko oblo, s pogledi na zakonitost vsega osončja, in zdajšnjo visoko piramido znanosti." (Nietzsche 1995: 87) Po Debordu, ki se pri tem vprašanju ozira predvsem na 20. stoletje, se je dokončni primat znanosti v družbi dogajal po poti uveljavitve spektakla kot ideologije, pri čemur prepozna spektakel kot ideologijo *par excellence*, saj se v njegovi polnosti izpostavlja in manifestira bistvo vseh ideoloških sistemov: osiromašenje, zaslužnje in zanikanje dejanskega življenja⁸⁶ (Debord 1999: 136).

Dejstvo, da je znanost omogočila razvoj množičnih medijev, ki so povečali možnosti, da znanstvena spoznanja prevzamejo družbenopolitično funkcijo, je po Debordu, koristilo predvsem temeljni znanosti buržoazne družbe, politični ekonomiji⁸⁷ (Debord 1999: 65). Njena uveljavitev

⁸⁶ Ideologije Debord percipira kot popačene zavesti o realnosti, ki z dejansko aplikacijo svojega deformiranega mišljenja povratno učinkujejo v realnostih.

⁸⁷ Debordova trditev o politični ekonomiji kot temeljni buržuazni znanosti, postaja vedno bolj očitna spričo sodobne prevladujoče težnje po soodvisnosti kapitala ter znanosti. Kot navaja Jocić, to, da nadzor nad znanjem, s strani kapitala postaja bistven vir moči, postane jasno že spričo dejstva da si farmacevtske korporacije prilaščajo lastništvo nad neproporcionalno dragimi zdravili, ki rešujejo življenja (glej Jocić 2003: 192).

je bila posledica konkretnega uspeha osamosvojenе ekonomske produkcije, saj družbeno realnost praktično zameša z ideologijo, ki ji je uspelo celotno dejanskost prikrojiti po svojem modelu, zaradi česar ji Debord pripisuje krivdo za dokončno materializacijo ideologije spektakla⁸⁸ (ibid.: 135).

Ta materializacija ideologije za Deborda pomeni, da je spektakel prenehal biti zgodovinska izbira in postal zgodovinska evidenca, s čimer se je osvobodil vsakršne zgodovinske realnosti, ter tako izgubil kakršnokoli racionalno referenco, nepogrešljivo za zgodovinski družbeni sistem⁸⁹ (ibid.: 81). Na tej točki, ko je spektakel abstraktna volja in iluzija splošnega, upravičena s splošno abstrakcijo in z dejansko diktaturo iluzije, ideološkost doživi zaton, saj je razumljena le še v smislu epistemološkega temelja, ki noče imeti nikakršne povezave z ideološkimi fenomeni (ibid.: 81,135). V skladu s tem je spektakel kot materializirana ideologija brez imena ter brez zgodovinskega programa, ki bi se ga dalo izraziti. Drugače povedano, "zgodovina ideologij je z dokončno uveljavitvijo spektakla končana." (ibid.: 135)

Pot iz krize moderne dekadence, ki bi pomenila samoosvoboditev izpod spektakelske dejavnosti, tako za Deborda pomeni preraščanje ekonomije, ter s tem prilaščanje zgodovine, ki se lahko zgodi le z osvoboditvijo materialnih temeljev sprevržene resnice⁹⁰ (ibid.: 63,138).

4.3 Od dekadence do upora

Umnost, ki se je vzpostavila v antični Grčiji, ni le postava ter zapoved, s katero bi se ukvarjali le filozofi 2500 let, ampak je, kot pravi Urbančič, zgodba zgodovine biti evropskega človeka samega, ki se uveljavlja kot osnova in mera presoje vsega početja (Urbančič 1993: 505). Pri tem ni izvzeta niti umetnost v modernem obdobju, saj sta sledeč Heglu poezija in umetnost le čutno sijanje ideje oz. umnosti (ibid.: 505). Navkljub temu pa ravno umetnost predstavlja avtorjem, kot so Nietzsche, Bataille in Debord, tisto polje, preko katerega se totalna družbena kritika kot kritika umnosti lahko uveljavlja. Analogno Nietzschejevi misli o izključevanju filozofske misli

⁸⁸ Po Debordu spektakel obenem ohranja in uveljavlja ideološke karakteristike idealizma in materializma. Medtem ko kontemplativna stran starega materializma, ki pojmuje svet kot reprezentacijo in ne kot dejavnost doseže v spektaklu svoj vrh, se recipročno v spektaklu izpolni tudi sanjana dejavnost idealizma, kar se dogodi s tehničnim posredovanjem znakov, kar na koncu privede do materializacije abstraktnega ideala (Debord 1999: 136).

⁸⁹ Za paradigmatski primer navaja aplikacijo povsem neučinkovite Lisenkove teorije genetike iz petdesetih let prejšnjega st. v nekdanji SZ.

⁹⁰ Debord pri tem opomni, da je revolucionarno stališče, ki verjame, da lahko tekočo zgodovino obvladuje z znanstvenim vedenjem, še vedno buržuazno (Debord 1999: 63), se pravi posvečeno zgodovinskosti ekonomije.

ter tragedije nakaže Bataille, kako je ravno umetnost polje, ki se lahko odpre za vdor nebrzdanosti misli ter strasti⁹¹ (glej Bataille 2000a: 252).

Kot zapiše Derrida, ozirajoč se na Batailla, "smejati se filozofiji zahteva celo disciplino, celo metodo meditacije, ki prepozna pota filozofa, razume njegovo igro, zvijači z njegovimi zvijačami, manipulira z njegovimi kartami, mu pušča razvijati njegovo strategijo in se polasča njegovih tekstov." (Derrida v Puncer 2000: 268) Situacionisti so se šli to igro tako v teoriji, kjer so stavili na svobodno uporabo ter spreminjanje pomenov rekonstruiranih s strani spektakelske misli kot tudi v praktičnem udejstvovanju, kjer so izumljali različne vrste subverzivnosti logike komoditete, za katero so trdili, da v razmerju posameznik-sistem bistveno ohranja kapitalizem kot formo, na kateri je vzpostavljena vsa družba spektakla (glej Plant 1992: 106). V svojih trenutkih *emancipatornih situacij*, v katerih posameznik realizira potenciale svoje kreativnosti in spontanosti mimo potreb, ki jih narekuje sistem potrošniških dobrin (glej Jeffs 1997: 13,14), so Situacionisti namensko stavili na razkroj civilizacijskih struktur.

V svojem bistvu so tako Situacionisti opozarjali na tragičnost bivanja, ki so ga zaznali v spektakelski organizaciji življenja, ki, kot pravi Debord, potisne vso živeto resnico pod realno prisotnost lažnosti, ki jo zagotavlja organizacija videza, ter s tem izbriše meje med jazom (subjektom) in svetom⁹² (glej Debord 1999: 137). Spričo dožemanja družbe spektakla kot družbe, ki je prevarala posameznike z navideznim, nestvarnim, umetnim ter zato ne-subjektivnim življenjem, so se borili proti temu, kar Konstantinović prepozna kot duh province, ki onemogoča tragedijo, ker onemogoča polno eksistenco (glej Konstantinović 1970: 6). Z objektivizacijo doživetja oziroma preobrazbo doživetja v dogodek, ki je tako preobrazba iracionalnosti v racionalne forme (racionalizacija), duh (province) prevara predvsem tragičnost eksistence (ibid.: 6).

V tem kontekstu so se Situacionisti borili za totaliteto subjektivnega doživljanja, nasproti kakršni koli objektivni determiniranosti, ki je lastna filozofiji.⁹³ Na manifestativni ravni, se je

⁹¹ Prav tako se je tudi Situacionistična zahteva po tem, da mora biti jezik zopet vzpostavljen s hrepenenjem, teorija z realizacijo, ter krenja z spontanim užitek kracije, pojavila v moderni družbi le kot umetnostno-avantgardna kritika, s čimer je bilo ožigosano sicer (post factum) tudi samo udejstvovanje gibanja Situacionistov, kljub svoji predvsem družbenopolitični usmeritvi (glej Plant 1992: 86).

⁹² Po Debordu se v spektakelski organiziranosti jaz stre pod pritiskom prisotnosti odsotnosti sveta, ki ga obkroža (glej Debord 1999: 137,138).

⁹³ Kot pravi Konstantinović, determiniranost sveta, ki se kaže kot verovanje v nujnost reda in ureditve in ki je malone apriorna oblika vsakega položaja provincialne zavesti kot zavesti zaprtega sveta, tvori tudi ne-tragično zunaj-subjektivnost (Konstantinović 1970: 7). Po Konstantinoviću je filozofija v funkciji pomirjanja s to ne-tragično zunaj-subjektivno zavestjo. Je namreč obupen poizkus, da bi se zunaj-subjektivna zavest spemnila v nekakšno prisotnost (da bi se iz lažnega, navideznega subjekta spremenila v resnični subjekt) in govor nenehnega dokazovanja te nezmožnosti (ibid.: 5,6).

sicer ta *tragični* upor Situacionistov predstavljal (s strani družbene organiziranosti) kot kaotično nasilje sodobnega industrijskega življenja, vendar, kot pravi Žižek, ta vrsta nasilja je ob enem neposredno izkušena kot vrnitev izvorno mitično poetičnega barbarskega nasilja, ki ga je potlačil oklep civiliziranih navad (glej Žižek 2000: 36).

4.3.1 Dekadenca modernosti

Spričo dejstev, da ima znanost v modernosti absolutni primat nad pogoji življenja⁹⁴ ter da se z povzdigovanjem formalnosti oblik po principih logične koristnosti in funkcionalnosti, prezentira kot objektivna resničnost (Kosovel 2003: 184), navaja Urbančič, da je cena za modernost v tem, da je moderni človek izgubil svoje dotedanje bistvo. "Kot *animal rationale*, kot dvoedina umna žival je svobodni moderni subjekt, (ker bistva ni več zmožen) izpostavljen največji bistveni nevarnosti; dokončni izgubi svoje človeškosti oz. popolnemu razčlovečenju kot lastni brezbitvenosti." (Urbančič 1996: 241) Urbančič zato opredeljuje modernega Evropejca kot dekadentnost,⁹⁵ ki sama v sebi združuje kozmopolitsko kaotično razklanost, v kateri evropska *absolutna* umnost vzpostavlja enotno duševnost oz. človeškost, ki skuša zavestno obvladovati mnogotere naravne sile te duše, jih krotiti in vpresti v službo svojemu samopostavljenemu višjemu cilju kot cilju vseh ciljev: dobremu⁹⁶ (ibid.: 131).

Sledeč predvsem Nietzschejevi misli, pripíše Urbančič krivdo (za moderno dekadentnost) prav Platonski izkušnji brezčasne, absolutne in na umu grajene biti kot svetlobe, ki s tem, ko človeškost naredi za večno idejo, izključi iz bistva človeškosti samega človeka kot smrtnika,⁹⁷ oz. v kontekstu antične Grčije "izključi vse tisto zemsko, temno, gonsko, vse ekstatično prestopniško, vse čutno, telesno, falično, s silovito slo navdano, vse končno in enkratno, skratka z eno besedo vse dionizično." (glej Urbančič 1993: 276) Na tem prezirajočem odnosu uma, ki se

⁹⁴ V moderni državi, ki se z znanostjo pravzaprav legitimira ima znanost edina moč določati, kaj sploh obstaja, kako obstaja in kaj je pravilno (Kosovel 2003: 176).

⁹⁵ Po Urbančiču se dekadentnost modernega *Evropejca* kaže na več nivojih: z vladajočo umnostjo so mu oslabljeni in zatrti nagibi, strasti, afekti in želje, sam predstavlja tudi njihovo neznansko množitev, narašča pa mu tudi neodpornost na vse mogoče vnanje dražljaje, preobčutljivost in lastna neobvladljivost. (Urbančič 1996: 131)

⁹⁶ Urbančič trdi, da prav z dobirm kot najvišjim ciljem, umnost dejansko in nepoljubno zatira človekovo, po tem umu predstavljeno, brezumno naravo, njegovo živlaskost in ga slabi, pohablja in žene v bolesterne preobčutljivosti, ki izhajajo iz tega bistvenega konflikta duševnosti umnega živega in ga nazadnje pripeljejo do nezmožnosti, do nemoči za umnost samo (Urbančič 1996: 236,237).

⁹⁷ Od Sokrata pa vse do Nietzscheja je bil namreč ta vidik človeškosti deležen temeljnega filozofskega prezira oz. obsojen in zatiran s strani ontološkega moralizma filozofije pa tudi s strani krščanstva (Urbančič 1993: 276).

na potlačitvi dionizičnega⁹⁸ vzdiguje v svoji avtonomni spoznavni in upravni neodvisnosti, je zgrajena "vsa ideja umne etike in morale dobrega in zlega, vsa ideja umnega prava in zakonov, ves ustroj politične skupnosti-države in vse državne politike" (Urbančič 1996: 23-24), zaradi česar so "vsa nadaljna filozofija, morala, krščanstvo, spoznanje oz. resnica bivajočega v celoti (skepticism, pesimizem, nihilizem,) le simptomi oz. izrazi te temeljne dekadence", pri čemur se je izmaknilo izvorno bistvo⁹⁹ (Urbančič 1996: 119).

4.3.2 Od logične znanstvenosti do tragične vednosti

Iz svojega pojmovanja, da je nelogično nujno in da iz nelogičnega nastaja mnogo dobrega (glej Kos 2002: 166), pride Nietzsche do spoznanja, da mora propasti kultura, sloneča na principu znanosti, če začne postajati nelogična, se pravi, če začne bežati pred lastnimi posledicami¹⁰⁰ (Nietzsche 1995: 105). Po Nietzscheju zato teoretik eventuelno pride do strmljenja v (po logiki) nerazložljivo oz. do tragiškega spoznanja, ki mu je kot varstvo in zdravilo potrebna umetnost (ibid.: 88,89).

V tem, ko išče izhod iz omejenosti znanosti,¹⁰¹ pride Nietzsche do dionizičnosti, ki se mu kaže kot slast uničevanja. Tako pravi o sebi: "slast uničevanja poznam v stopnji, primerni moji moči za uničevanje- v obojem poslušam svojo dionizično naravo, ki dejavnega zanikanja ne zna ločiti od pritrjevanja. Sem prvi imoralist; s tem sem uničevalec *par excellence*." (Nietzsche 1989: 260) Vendar ta dogodek nihilizma *optimistične* znanosti, ki je ob enem sprevernitev vse dotedanje umnosti, na katerega stavi Nietzsche, je sam na sebi sprevernjena umnost sama (Urbančič 1993: 511). V svojem razvoju pesimizma intelekta, moralni kritiki in razkroju kakršnekoli tolažbe, Nietzsche namreč začne na točki čiste umnosti, skozi katero se nato šele poda po poti razkroja, uničevanja, razdiranja, do prvinskosti, počelu ter slasti bivanja, ki jih najde v konceptu

⁹⁸ Urbančič to potlačitev označi kot sprevernitev zdravega dionizičnega nagiba v dekadentni nagib iz katerega je filozofija v Grčiji pravzaprav nastala (glej Urbančič 1996: 109, 120).

⁹⁹ Urbančič trdi, da "vsi današnji množični informacijski mediji, ves pogon tako imenovane kulture in družboslovnih ali humanističnih znanosti, ves pogon filozofije, ti prej zakrivajo kot pa odkrivajo bistvo modernosti današnjega dogajanja." (Urbančič 1996: 43) Ob enem pravi, da za današnje znanosti, posebej še humanistične, ostaja dekadenca po svojem bistvu izmaknjena, skrita, ter zastrta, zato ker so same (humanistične znanosti) dekadentne. Vprašanje po bistvu dekadenci je namreč na polju njihovih dopustnih vprašanj izključeno (Urbančič 1996: 299).

¹⁰⁰ Po Nietzscheju je bil prvi udarec znanstvenemu optimizmu zadan že s Kantom, ki je pokazal, kako so prostor, čas in vzročnost kot povsem splošni brezpogojno veljavni zakoni za rabo samo zato, da goli pojav povzdignejo za najvišjo realiteto in jo postavijo na mesto najglobjega bistva stvari ter s tem onemogočijo pravo spoznanje oz. (po Schopenhauerjevemu reku) sanjavca še trdneje uspavajo (Nietzsche 1995: 104).

¹⁰¹ Glede omejenosti znanosti pravi Nietzsche, da znanost nezadržno hiti do svojih mej na katerih se ji v bistvu logike skriti optimizem ponesreči. "Na obodu je namreč neskončno veliko točk,... logika na teh mejah (krožnice) *kolobari* okoli same sebe in se nazadnje ugrizne v rep." (Nietzsche 1995: 88,89)

dionizičnosti. Nasproti temu hrumečemu občutju in stanju razkroja, ki mu predstavlja odsev in posamezen primer občega bivanja, pa postavi večno vračanje (glej Nietzsche 2004: 239). Z večnim vračanjem pravzaprav njegova vednost postane šele tragična, saj tragedija s svojo metafizično tolažbo kaže na večno življenje reda bivanja ob trajnem propadanju pojavov (glej Nietzsche 1995: 49).

Kot navaja Zupančič, tvorita dionizičnost in večno vračanje ključ do Nietzschejevega razumevanja življenja kot teološke večnosti, iz katere je izginil bog, kar jo je (Nietzschejevo teološko večnost) naredilo za *varljiv ostanek zavržene transcendentalne ontologije* (Zupančič M. 1987: 75,76).

Varljivost ima na tem mestu prav poseben pomen, saj je po Nietzscheju modernost pravzaprav definirana z distanco do te izvorne dionizičnosti, ki se zato, spričo dokočne ujetosti v absolut umnosti kljub temu, da je dionizičnost izvorno dojeta kot povsem netranscendentalna, kaže kot nekakšna transcendenca modernega bivanja. V skladu s tem, ko Nietzsche pravi: "Od kod naj bi sužnji modernih idej sploh dobili pravico do dionizičnih slavnosti!" (Nietzsche 2004: 568), misli na pravico do dejanskosti, saj trdi, da je v dionizičnih slavnostih "Grk začaran v satirja iskal pravzaprav dejanskost in naravo v njuni največji moči." (Nietzsche 1995: 49) Le ta se je kazala kot slast bivanja, "kateri je dionizični gon zavezan s tem, ko ob enem pri razkrivanju, kot ustvarjanju razdira obstoječe, ustaljeno in postavno." (Urbančič 1993: 270)

Prav v tem izkazovanju svoje destruktivnosti ter prestopništva je zbrano tisto čudežno in grozljivo, kar imenuje Nietzsche z besedo slast, in kar je, kot pravi Zupančič, tudi kažipot za razumevanje Zaratustrovega filozofskega nauka (Zupančič M. 1987: 76). V volji do moči, tako Nietzsche pravi: "moja prva rešitev: dionizična modrost. Slast uničevanja najplemenitejšega in pogleda, kakor gre korakoma v pogubo: kot slast prihajajočega, prihodnjega, kar triumfira nad še tako dobrim obstoječim. Dionizično:časna identifikacija s počelom življenja (z všteto slastjo mučenja)." (Nietzsche 2004: 238)

4.3.3 Strast - prehod v tragično vednost

Barthes ugotavlja, ko analizira tragično občutje, da je moderna strasti ob gledališkem delu namenila nekakšno nedoločeno ganjenost, ki je introspektivnega izvora¹⁰² in, ki jo ob

¹⁰² Publika joka namreč le ob vrsti dram, ki pripadajo njihovem lastnemu zakonskemu in družinskemu horizontu (Barthes 2002: 95).

prikazovanju nesreče množica občuti le toliko, kolikor je izražena individualno¹⁰³ (glej Barthes 2002: 95). Razlog najde Barthes predvsem v tem, da moderno gledališče v tem kontekstu publiki predoči le bled odsev njenih lastnih nesreč, nikoli pa je ne vodi v globoko iluzijo doživetja čiste nesreče, torej v odsotnost specifične individualne zgodbe oz. v tisto odsotnost, ki definira veliko in potrebno golost tragedije¹⁰⁴ (ibid.: 95).

Kljub temu, da Barthes govori predvsem o strasti v specifičnem tipu javnega življenja, je že iz izpričanega konteksta jasno, da meri na neko splošno otopelost oz. nezmožnost nebrzdanega uživanja modernega človeka,¹⁰⁵ ki je, kot sem skušal prehodno pokazati, na specifičen način povezana z antično vzpostavitevijo absolutne umnosti. Z ozirom na krščansko moralno, ki vrednoti razumnost, postane jasno, da ta umnost namensko zatira strast ter z njo povezano ekstatično uživanje, saj je strast, kot ugotavlja Bataille (ki se sicer prvenstveno ozira na erotizem ter seksualnost), v svojem bistvu povezana s prestopkom, prekršitvijo ter z zapeljivim, izprijenim žarkom, ki je ekces v odnosu do pozitivnih, moralnih silnic življenja. (Berlot 2000: 300) Slast, užitek ter ekstaza, kot zablode čutnosti, ima Bataille za diametralno nasprotje jasni zavesti oz. za; "trenutek nerazločnosti, fuzije, ..., mesto utopitve subjekta v vrtincu izničene misli. Je smrt misli, razuma. Je trenutek izginitve, izgube, ukinitve. Anonimna smrt osebnosti, zlitje osebnega v univerzalnost. Trenutek večnosti. Umreti brez smrti. Použiti in uničiti se v ljubezni." (Berlot 2000: 299)

Med to nebrzdanost ter jasno zavest postavi Bataille prepoved (v prvi vrsti moralno), ki šele omogoča svet razuma in brez katere človek pravzaprav ne bi prispel do jasne zavesti. (glej Puncer 2000: 270) Vendar prepoved kot tabu, na katerem temelji svet miru in razuma, sama po sebi, za Batailla ni racionalna in pomeni v principu strah (Bataille 2000b: 259), spričo česar se postavi v bran nebrzdanosti, ki stoji na drugi strani prepovedi. V skladu s tem pravi, da v zablodi čutnosti človek svojega duha privede v stanje, kjer je enak temu kar je, medtem ko je, če neskončnost skuša vkleniti v zakone znanosti (ki postavijo enačaj med svet in končne stvari),

¹⁰³ Pri tem Barthes navaja, dva načina udejanjanja strasti, ki prevladujeta v modernem obdobju; ali suho in slovesno zadržanost psevdostoika, ki prej odraža njegovo obvladovanje kot bolečino, ali pa vlažne oči in papirnate robčke, ki sušijo površinske solze (Barthes 2002: 95).

¹⁰⁴ Nasprotno je antična tragedija spričo občutja kolektivne nesreče vzbudila vsespolsne solze. Telesno neurje celega naroda je spremljalo udarce usode, ki so bili povrh vsega pridržani le za višje človeštvo kraljev, junakov in bogov (glej Barthes 2002: 95).

¹⁰⁵ Analogno temu Nietzsche nakazuje na možno pot iz te otopelosti, ko se sprašuje: *Kako to, da bolj ko je svet postal doumljiv, bolj upada vsakovrstna slovesnost? Je razlog to, da je bil strah tako zelo temeljni element tistega strahospoštovanja, ki smo ga začutili pri vsem neznanem, skrivnostnem in nas je učil, da pred nedoumljivim pademo na kolena in prosimo za milost? In ali ni tako, da je svet s tem, ko smo postali manj plašni za nas izgubil tudi čar?... Nemara svet in nas same spoštujemo manj, odkar o njem in nas mislimo bolj smelo?* (Nietzsche v Kos 2002: 175,176)

svojemu predmetu enak le, če se priklene na red, ki ga uničuje oz. ki ga zanikuje in ki zanika vse, kar ga razlikuje od končne in podrejene stvari¹⁰⁶ (Bataille 2000a: 256-257). Smisel praznovanja je zato kršenje (transgresija) in ne spoštovanje zakonov in prepovedi (Bataille 2000b: 263), saj prepoved (kot prag) šele z organizirano transgresijo, ki jo razume ne kot zanikanje, temveč kot preseganje in doplonjevanje prepovedi, tvori celoto, ki določa socialno življenje¹⁰⁷ (ibid.: 260). Tako se po Bataillu šele skozi proces omejevanja oziroma določitev mej utemeljuje možnost brezmejnega, čemur pritrjuje tudi Lacan, ko pravi, da se transgresija v smeri užitka dopolni le tako, da se opre na nasprotno načelo, na oblike Zakona (glej Puncer 2000: 284).

4.3.4 Na strasti osnovana suverena misel

Obrat tistega gibanja, ki je od Sokrata naprej zatrjevalo modrost zahoda in v kateri je filozofski jezik obljubljal enotnost subjektivitete, ki je v njem triumfirala in bila z njim konstituirana, je našel Bataille v definiranju prostora jezika, ki jo je poimenoval pisava suverenosti in kjer se povezujeta red diskurza ter red užitka, ki presega ta diskurz¹⁰⁸ (glej Puncer 2000: 279). To pisavo najde Bataille v polju poezije, ki ga označi kot nediskurzivnost nevedenja. (glej Berlot 2000: 297). Pod poetično ter vzneseno namreč Bataille razume tisto, kar se lahko v vsakem diskurzu odpre za absolutno izgubo smisla, za breztemeljnost svetega,¹⁰⁹ nesmisla, nevedenja ali igre, pri čemur se njena suverenost nakaže ravno v tistem trenutku, ko se poezija odpove temi in smislu, ter tako postane igra brez pravila (Puncer 2000: 271).

Suverena pisava je tako pisava, ki žrtvuje smisel ter uniči samo možnost diskurza z nekakšnim odprtjem, vdorom, ki nenadoma razkrije mejo diskurza in onostranost absolutnega (glej Puncer 2000: 271). V kontekstu tega govori Bataille o suvereni pisavi kot o veliki pisavi, ki presega logos, pri čemer isti pojmi, čeprav so ostali na pogled nespremenjeni, prestanejo spremembo smisla oz. njegovo izgubo (ibid.: 274). Ta pisava namreč pomeni vzpostavljanje odnosa v formi ne-odnosa, vpiše v tekst prelom ter postavi verigo diskurzivnega vedenja v odnos do nekega

¹⁰⁶ Bataille ob tem trdi, da je zločin, ki ga povzroči strast sicer zato iz vidika omejenega socialnega življenja nevaren, a ni nič manj pristen, kar pa ne moremo trditi za kaznovanje, saj mora zadostiti pogoju, da ne išče več pristnega temveč koristno (Bataille 2000a: 250).

¹⁰⁷ Trditev *prepoved je zato, da se krši* pojasnjuje po Bataillu dejstvo, da prepoved kljub svoji univerzalnosti nikakor ni v nasprotju z vojno, temveč je brez prepovedi vojna nemogoča, celo nepredstavljiva (Bataille 2000b: 260).

¹⁰⁸ Suverena operacija je za Batailla tista, ki se ničemur ne podreja in je indferentna do vsakršnega rezultata. V kolikor je gospostvo, je tisto gospostvo, ki se ne ustraši več spodletelosti in se pogubi kot absolutna žrtev svojega žrtvovanja (Puncer 2000: 273).

¹⁰⁹ Bataille pojmuje pod *sveto* predvsem tisto, kar je predmet prepovedi, saj prepoved, ki negativno označuje sveto stvar nima le te moči, da v nas (na religioznem področju) vzbudi občutek strahu in drhtenja, ampak se to občutje nekako spremeni v pobožnost oz. oboževanje (Bataille 2000b: 262).

nevedenja oz. vzpostavlja način, kako v diskurzu označiti tisto, kar diskurz ločuje od njegovega presežka¹¹⁰ (ibid.: 275).

Ob enem nakaže Bataille, da je ta poezija, ki predstavlja žrtvovanje, kjer so žrtve besede, najprej na nek način naravni izraz tragedije (ibid.: 272), pri čemur lahko upravičeno sklepamo, da gre za tisto poezijo, ki jo Nietzsche razume kot dionizično glasbo, in ki je v tragediji predstavljala *dionizično svetovno ogledalo* (glej Nietzsche 1995: 98, 99). V tragediji je simbolizirala sanjski svet dionizičnega opoja in jo je bilo preko nje mogoče pojasniti samo kot manifestacijo in upodobitev dionizičnih sanj (ibid.: 83).

Gre za tisto glasbo, ki se po Nietzscheju v ogledalu podob in pojmov kaže le kot volja¹¹¹ ter tako kot nasprotje estetskega, čisto zrečega, volje prostega razpoloženja (glej Nietzsche 1995: 42). V dionizičnem, v katerem je vse, kar nastane, tudi pripravljeno na trpeče propadanje, je ta glasba neposredna ideja večnega naravnega življenja, v nenehni menjavi pojavov večno ustvarjalna, večno težeča k bivanju (ibid.: 95,96). Sfera pesništva, zato po Nietzscheju ni zunaj sveta kot fantastična nemožnost pesnikovih možganov, temveč "hoče biti ravno nasprotno, neolepšani izraz dejanskosti in mora ravno zato odvreči lažnivi lišp domnevne dejanskosti človeka." (ibid.: 49)

4.3.5 Na suverenosti utemeljen upor spektaklu

Pri Debordu ter Situacionistih, ki so zavrnili vse aspekte modrnega življenja,¹¹² pride na dadaističen način do prenosa suverenosti izraza (zavezanega lastni poetiki kot pomenski igri neodvisni od družbe spektakla) na dejansko življenje. Debord zapiše, da mora biti komunikacijski jezik kritične teorije, ki kot kotradiktoren jezik sicer povsem uporablja dialektiko, njen lastni jezik, ki je kritika totalitete in zgodovinska kritika¹¹³ (glej Debord 1999: 131). Ta jezik po Debordu "ni nulta stopnja pisave, temveč sprejnjena pisava. Ni negacija stila, ampak je negacija njen stil." (ibid.: 131) Debord namreč trdi, da samo dejanska negacija kulture

¹¹⁰ Analogno temu, Foucault, ozirajoč se na možnosti literature kot nediskurzivne kritike racionalnega diskurza, razvije pojem *nediskurzivnega jezika*, ki bi ga bilo mogoče uporabiti kot zoperstavitev diskurzu (glej Puncer 2000: 277).

¹¹¹ Po Nietzscheju sicer ta glasba ni volja, temveč se kot volja le pojavlja.

¹¹² Pri tej zavrnitvi ni bila izmuzeta niti kakršnakoli umetnost, ki pristaja na spektakelsko dejanskost.

¹¹³ Debord zagovarja uporabo dialektike v kotradiktornem jeziku spričo dejstva, da je v sistemu spektakla čezmerna distrukcija jezika priznana za pozitivno uradno vrednoto. "Kritična resnica te distrukcije jezika (moderne poezije in umetnosti) je očitno skrita, saj spektakel, katerega funkcija je da iz kulture briše sledi zgodovine v tako imenovanih novitetah svojih modernističnih sredstev, uporablja prav strategijo iz katere zgodovinsko izhaja." (Debord 1999: 125)

lahko ohrani smisel kulture, čeprav pri tem ne more več biti kulturna. Tako je na neki način tisto, kar ostane na ravni kulture, toda v povsem drugačnem pomenu (ibid.: 133).

Upor družbi spektakla, ki so si ga Situacionisti zamislili kot revolucionaren množičen upor vsem odtujevalnim oblikam gospostva¹¹⁴ in ki bi osvobodil posameznike za pristnost bivanja in doživljanja, so Situacionisti spričo avantgardnih teženj razumeli kot poezijo *sui generis*. Ta poezija, ki vrača subjektivno življenje v organizacijo zasnovano v gibanju neživega,¹¹⁵ je predstavljala krik po avtohtonosti bivanja znotraj družbene organizacije, ki stavi na odsotnost smrti ter zato na odsotnost življenja in ki pod pritiskom prisotnosti/odsotnosti sveta, briše meje med jazom in svetom, ki ga obkroža (glej Debord 1999: 110,137). Subjekt lahko zato vznikne le iz boja, ki ga družba uteleša (ibid.: 48).

Iz sicer drugačne perspektive o takšnem boju razmišlja Urbančič, ko govori, da je "divjanje *sodrga v prenaseljenih sredinah razvitih družb*, torej družb z visoko stopnjo dosežene dekadence, le način odreagiranja povsem brezbitvenega človeka ničeve človeškosti, ki izbruhne nenadoma"¹¹⁶ (Urbančič 1996: 295). Konkreten povod za te vrste družbenega upora najde Urbančič v izgubi zavezujoče moči institucij reda, ki izvira zaradi nemoči človeka zanje in spričo česar se lahko neznanska množica razpoložljivih ljudi vsak trenutek sprevrže v podivjano sodrgo, oz. v uničevalni izbruh (ibid.: 295).

To nevarnost je zaznal že Nietzsche, ko je govoril o tem, da se dozdevno neomejeni optimizem (na Sokratizmu utemeljene) kulture občasno stresa pod bujnim valovenjem ter hrepenenjem zatiranih, ki mu bodo v končni instanci podali obsodbo¹¹⁷ (Nietzsche 1995:103). Medtem, ko Situacionisti to približevanje uničenju kulture razumejo kot odrešilni moment, Nietzsche sicer pravi, da si ni mogoče misliti nič strahotnejšega kakor barbarski stan sužnjeva, ki se je naučil eksistenco imeti za krivico in se pripravlja na maščevanje, ne le zase, temveč za vse rodove¹¹⁸ (ibid.: 103).

¹¹⁴ Debord trdi, da zgodovinskega poslanstva, ki mora v svet uvesti resnico, ne more izpolniti osamljeni posameznik niti atomizirana množica, temveč še vedno in samo družbeni razred, ki je zmožen izpeljati razpad vseh razredov in privedi vso oblast v razodtuevalno obliko udejanjene demokracije (Debord: 1999: 138,139).

¹¹⁵ Spektakel na celotno družbeno življenje namreč razširi princip, ki ga Hegel v Jenski realfilozofiji zasnuje kot princip denarja: *Življenje mrtvega, ki se giblje v samem sebi* (Debord 1999: 136).

¹¹⁶ Urbančič pri tem opozori, da je ta upor še zmeraj dekadentnost, ki je sicer postavljenja nasproti dekadence, saj prihaja iz nekega nejasnega občutka dekadenta o bližnji nevarnosti, ki pa je nikdar ne zagleda pri sebi samem oz. v svoji lastni razpoložljivosti in brezumni svobodi ali svobodi brez zakona kot zastoru dejanske zaslužjenosti in človeške brezbitvenosti (Urbančič 1996: 294).

¹¹⁷ Nietzsche namreč trdi, da je tej kulturi, če naj trajno obstaja, potreben stan sužnjeva, katerega nujnost zanikuje v optimističnem gledanju na bivanje, k čemur Situacionisti odločno pritrjujejo (glej Vaneigem 1967: 17).

¹¹⁸ Dejstvo, da je bil Nietzsche ravno na tej točki najočitneje zlorabljen s strani imperialističnih teženj govori zase, zase pa govori tudi Nietzschejeva dokončna obsodba (Sokratične) kulture, ko pravi: "nimam nobenega razloga, da nebi stavil upanja na dionizično prihodnost glasbe. Poglejmo za stoletje naprej, vzemimo, da so moj napad na

5. Na drugi strani spektakelske dejanskosti

Zrcalo, ki ga v tem poglavju postavljam antičnemu dramskemu spektaklu z družbeno političnim dogajanjem (gibanja Situacionistov) v Franciji v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, pride do izraza spričo povsem avantgardističnega situacionističnega pojmovanja realnosti, kjer spektakel postane družbena dejanskost sama oz. je celotna družbena realnost podrejena spektakelskim zakonitostim. Iz perspektive antičnega družbenopolitičnega dogajanja lahko Debordov koncept spektakla (spričo dihotomije logosa in mitosa) uvrstimo prav na točko, kjer se mitos in logos stikata oz. na točko *apriori* verjetja. V tem oziru predstavlja spektakel nevprašljivi pogoj logičnega mišljenja oziroma njegov inherentni mit, v kolikor sledimo Žižkovi tezi, da je mit "realno logosa oz. tuji vsiljivec, ki se ga ni mogoče otresti, hkrati pa ni mogoče ostati povsem znotraj njega." (Žižek 2000: 37)

Spektakel se namreč predstavlja v tem oziru kot metazgodba oz. zgodbeno znanje, ki poklanja logosu, ki je podvržen argumentaciji in preverjanju z dokazi ter racionalnimi argumenti, šele njegov smiselni okvir. Spričo tega, da temelji na logiki lažne zavesti, zaseda mesto resnice v posplošeni Nietzschejevi trditvi, da "je resnica vrsta zmote, brez katere bi določena vrsta živih bitij ne mogla živeti, pri čemur vrednost za življenje navsezadnje odloča." (Nietzsche 2004: 281) Razkrivanje spektakelske organiziranosti ter upor spektaklu kot družbeno-političnemu konceptu, zato ohranja vez s koncepcijo antičnega družbeno političnega spektakla, kot tragedija *per se*, le v kolikor dejansko razbija zavezanost Sokratični idealistični racionalnosti z dionizičnim gonom po strastnosti, silovitosti bivanja ter tako na novo vzpostavlja dihotomijo apoličnost-dionizičnost z na eni strani apolično tendenco po ohranjanju distance med subjektom in *objektivno dejanskostjo* ter na drugi dionizično težnjo po enotnosti vsega stvarstva in posebljanjem s prapočelom bivanja.¹¹⁹

Situacionistom v upor ni šlo za reformiranje družbe v smislu izboljšanja življenjskih pogojev znotraj družbe spektakla, kot se je to održalo v pogajanjih sindikatov z vladnim aparatom, temveč jim je šlo za neposredno zrušitev ter dokončno transformacijo družbe spektakla.

dveisočletji protinaravnosti in posiljevanja človeštva posreči... Napovedujem tragično dobo; najvišja umetnost v potrjevanju življenja, tragedija, se bo prerodila, ko bo imelo človeštvo za seboj zavest najtrše, pa tudi najbolj nujne vojne, ne da bi od tega trpelo,..." (Nietzsche 1989:210)

¹¹⁹ Pričujoča povezanost oz. zrcalnost pride do izraza ne toliko v kolikor sledimo splošnemu opisu dogodkov leta '68, kot, če jo gledamo skozi udejstvovanja Deborda ter Situacionističnega gibanja, ki so bila predočena v pričujočem uporu kot zahteva in temelj na katerem je boj s spektakelsko realnostjo temeljil.

Kapitalizem, ki je v samem jedru spektakelske dejanskosti, namreč za Deborda ni le ekonomski pogoj, temveč vojno stanje oz. nenehen ter vnetljiv napad na vsakršno možnost recipročno strukturiranih relacij družbene enakosti, avtonomije ter pravičnosti. (<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=246>)

5.1 Upor družbi spektakla

Teorija negacije družbe spektakla, praktično delovanje gibanja Situacionistov ter dejanski upor, ki je kulminiral v *študentskih* nemirih maja 1968 v Parizu, obravnavam kot upor spektakelski družbi *par excellence*. Kot tak je bil dojet že *de facto* s strani Situacionistov, ki so leta '68, poleg anarhističnih skupin *Enrages* ter *Mouvement du 22 mars*, organizirano ustvarjali med študenti tako revolucionarno klimo, kot tudi konkretne povode za njegovo manifestativno dogoditev.

Kljub temu, da se pričujoča raziskava ne posveča posebej splošnejšemu družbeno političnemu kontekstu 60ih, je ta nedvomno nezanemarljiv. V času, ko je vojna za osvoboditev Alžirije izpod Francije že doživljala svoj epilog (v priv polovici 60-ih), je dejansko začelo vreti Vietnamu, kar je vzbudilo s strani liberalne javnosti splošno neodobravanje politike ZDA, ki se je ob enem soočala tudi z nikoli rešenim rasističnim vprašanjem. Spricho obujanja novih mladinskih subkultur ter nerešenih študentskih vprašanj so se politična zaostrovanja kazala tudi drugod po Evropi.

Vsesplošni upor maja '68 v Franciji je potrebno gledati tudi v kontekstu uličnih nemirov v Nemčiji, Nizozemskem, Danskem ter okupacij univerz v Italiji leta '67, ki so pravzaprav naznanjali kulturno revolucijo, ki je bila takrat na pohodu, in so se v kulturno zgodovino 20. stoletja zapisali kot dogodki, ki so pomenljivo vplivali na postmoderno percepcijo družbene realnosti¹²⁰ (glej Hussey 2002: 220-223). Na vprašanje uspešnosti upora (maja '68) obstajata dva odgovora. Z ozirom na ustaljeni spektakelski psevdociklični čas je, v kolikor pristajamo na Debordovo terminologijo, *disidentom* spektakla uspelo za sicer povsem omejeno obdobje

¹²⁰ Kot opaza Plant, je imel že sam upor konkretne implikacije na nadaljni razvoj kritične teorije ter postmodernistične misli. Medtem ko se je Baudrillard dejansko udeležil nemirov, je postala povsem evidentna težnja utemeljiteljev postmodernistične misli (v prvi se pri tem oziram na Foucaulta, Lyotarda, Derridaja, Deluzzeja in Guattarija), da sodobna družba potrebuje utemeljenost na povsem novih temeljih. Težnja, ki je svoj pomen sicer zadobila že konkretno s frankfurtsko šolo ter splošneje s kritičnim pristopom marksistični misli (glej Plant 1992).

meseca vzpostaviti zgodovinski čas,¹²¹ v katerem se je proletariat uspel zavedati samega sebe preko dejavnega revolucionarnega udejstvovanja v bojih z zatiralsko spektakelsko oblastjo.

Ob enem se upor zdi povsem neuspešen spričo dejstva, da so bili še leto po dogodkih v pariški latinski četrti, kjer je bilo samo jedro upora, trgi napolnjeni z policijo ter, da se je, kot obžaluje Debord 20 let pozneje, spektakelska dominacija skozi čas le še okrepila ter dokončno zavladata družbeni realnosti. Upor in situacionistično gibanje spričo tega predstavljata danes le še legendo, s katero se je sicer nekoč nek del generacije identificiral ter jo skušal živeti. Kot so dognali že Situacionisti po letu '68, so postali še eno blago, povsem zavezano normativom spektakla.

5.1.1 Guy Debord - tragični subjekt

Spričo zahteve o neločljivi vzajemnosti teorije ter praktičnega delovanja, se je Guy Ernest Debord (1931-1994) v svojem življenju udejeval na način tega, za kar se je v teoriji zavzemal. V luči njegovega neomahljivega boja proti dominaciji družbe spektakla se kot temeljni teoretik ter kritik spektakla s praktično vsemi svojimi družbenimi udejstvovanji kaže kot povsem tragična osebnost, ki stoji nasproti ustaljenemu družbenemu redu. V njegovem delovanju gre namreč za namensko distanciranje in zavračanje ustaljenega družbenega reda ter za konkreten napad, kar se kaže tako v njegovih petih knjižnih publikacijah kot v njegovih šestih filmih, ki bi jih lahko uvrstili pod *avantgardistični eksperimentalizem* ter namensko provokacijo filmski industriji.¹²²

Njegovemu delovanju je tisk pripisoval najrazličnejša pojmovanja. Spričo zavračanja komunikacije z množičnimi mediji je bil zavrt v misterioznost ter bil prepuščen govoricam in špekulacijam, ki so prišli najočitneje v javnost, pri umoru Gerarda Lebovicija. Kot edino reakcijo na poročanje medijev v zvezi s tem dogodkom je izdal knjigo, premislek k umoru Gerarda

¹²¹ Kot Debord konkretno navaja za stanje v spektakelski dejanskosti, "živimo v družbi nezaslišane tehnološke hierarhije, kjer odvrtni nakit virtualno komodificiranih užitkov nadomešča kontradiktorna dejstva našega zgodovinskega momenta." (Citāt iz filma *vstopamo v krog noči ter smo dovršeni v ognju* (In girum imus nocte et consumimur igni)) (<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=246>)

¹²² Očiten primer nadrealistične provokativnosti je pomenil že njegov prvi film *Tuljenje v podporo de Sadu* (Hurllements en faveur de Sade), kjer se na platnu izmenjujejo bele ter črne sekvence, medtem ko nemost skozi celotni film na koncu prekine glas, ki pravi: Ni filma, kinematografija je mrtva. Film ni več mogoč (http://www.radicalphilosophy.com/default.asp?channel_id=2191&editorial_id=9835). Spričo splošne nedostopnosti njegovi filmi sicer niso sprožili širših kritičnih odzivov. Iz znaka protesta na namigovanje njegove vpletenosti v nikoli razrešen umor svojega prijatelja ter mecena Gerarda Lebovicija, je 84' leta tudi prepovedal prikazovanje vseh svojih filmov. Aprila 2001 so bili sicer vsi njegovi filmi prikazani tako na Beneškem filmskem festivalu, kot tudi v Parizu.

Lebovicija, ki v svojem bistvu predstavlja polemiziranje z govoricami o njegovi vpletenosti v umor, razkrivanje spektakularnosti medijev in kjer za začetek navede okoli 30 poimenovanj oz nadimkov, ki so krožili takrat po medijih (Debord 2001). Na splošno je bil Debord sicer znan kot teoretik boja homogenizacije potrošniške družbe, radikalen provokator, revolucionar ter anti-umetnik, ki je iskal transcendenco nadrealistične zapuščine. Kot prvemu gibalcu ter samooklicanemu vodji gibanja Situationiste Internationale se mu pripisuje odločilno odgovornost za daljnosežnost ter teoretično profiliranost gibanja.

Medtem ko je bilo njegovo zasebno življenje prežeto z razvpitostjo, izgnanstvom ter alkoholizmom, je njegovo javno življenje temeljilo na revolucionarnih težnjah. Začetek njegovega aktivističnega delovanja predstavlja njegova udeležba v gibanju Lettrist International, ki se je v prvi polovici petdesetih, na avantgardističen način udeleževala z kulturnimi subverzijami in provokacijami vsakdanjega okolja, ter v skupini *COBRA* - Kopenhagenskemu kolektivu avantgardistov, posvečenih revitalizaciji revolucionarne vloge umetnosti. Za kratko obdobje je postal tudi član *Socialisme ou Barbarie*, vplivne neo-trockistične skupine, katere danes najvidnejša člana sta bila tudi Lyotard ter Baudrillard (Hussey 2002).

Debordova politična misel ter akcija sta bile povsem nerazdružljivi od estetike ter poetične izraznosti. Njegova nekompromisna drža, ki jo je sicer ohranjal tekom celotnega življenja, je prišla najočitneje do izraza preko udeleževanja skozi situacionistično gibanje, katerega so-ustanovitelj in centralni član je bil vse do njegovega razpada leta '72. Skupaj z Raoulom Vaneigemom, ki je leta '67 napisal knjigo *revolucija vsakdanjega življenja*, je tvoril teoretično bazo ter prvo ideološko referenco situacionističnega gibanja, gibanja ki je zadobilo najširše razsežnosti prav v uporih leta '68, katerega povsem izdelano teoretično jedro je tvorilo prav to gibanje.

Po razpadu gibanja se je s strani javnega udeleževanja povsem izoliral, kljub temu pa nadaljeval z občasnimi obtožbami Sartra, Lacana ter institucionalizirane levice. Desetletja je sicer živel pod nadzorstvom Francoske tajne policije ter bil prepleten v omejenih političnih ter umetniških korogih. Spričo doslednega zavračanja spektakelske družbe se je na starost umaknil na podeželje, kjer se je, kot poudarja v svojem *Panegriku*, povsem predajal alkoholizmu (Debord 1999). V luči dogajanja, ki ga je obkrožalo, ter njegovega aktivnega udeleževanja, se zdi njegovo življenje obenem heroično, tragično, patetično in gloriozno, njegova osebnost pa povsem komplicirana, bil je anarhist ter ob enem marksist, svobodomislec ter ob enem avtokrat (Kaufmann V. 2006).

Spričo njegovega nekompromisnega intelektualnega pesimizma ter vsesplošnega zavračanja družbe spektakla se njegov samomor ne zdi toliko njegova blodnja oz. odstopanje od tega, kar je živel, kot se zdi dejanska konsistentnost s svojim življenjem ter delom.¹²³ S svojo smrtjo je bil sicer povzdignjen v zvezdnika¹²⁴ ter postopno obujen kot avantgarden umetnik s strani kulturnih ter akademskih krogov, ki jih je povsem preziral in ki so ga tudi oni prezirali za časa njegovega življenja. Pasivno občudovanje Deborda kot idola je bilo sicer že del pro-situacionistične scene, ki so jo Situacionisti vztrajno prezirali.

5.1.2 Situacionistično gibanje - Situationist International

Avantgardno gibanje *Situationist International* (S.I.), ki je v prvi vrsti eksperimentiralo ter raziskovalo načine svobodne konstrukcije vsakodnevnega življenja in si prizadevalo za teoretični ter praktični napredek revolucionarne misli (glej; libcom.org/library/situs-new-forms), je nastalo julija leta 1957 z združitvijo štirih relativno maloštevilčnih ekstremnih artistskih skupin (*Lettrist International*, *COBRA*, *Imaginat Bauhaus* in Londonskega psihogeografskega društva). Na ideje gibanja S.I. so znatno vplivale na eni strani izkušnje umetniških avantgard prvih 30 let 20. stoletja, predvsem dadaizma ter nadrealizma, ter na drugi strani različne kritične šole marksizma, s poudarkom na Lukacsu ter Lefebretu. Deklarirali so se za libertarne marksiste, ki so bližje anarhizmu¹²⁵ kot avtoritarnim oblikam tradicionalnih marksistov, pri čemer so kot temeljno idejo željene organizacijske oblike ohranjali idejo delavskih svetov, preko katerih bi delavci popolnoma prevzeli družbeni nadzor ter nasplošno organizirali vso družbeno politično dejanskost.

Debord, ki je sčasoma postal centralni član gibanja, je po desetih letih delovanja gibanja (aprila '68) razdelil zgodovino gibanja na tri faze: prvo, ki je bila posvečena fundaciji, establiranju in premaganju umetnosti, drugo, ki je pomenila razvoj kritične teorije *spektakularne družbe* ter

¹²³ Novelist Philippe Sollers je Debordov samomor opredelil, kot čisto kritiko spektakla, medtem, ko pravi Gianfranco Marelli, da ga je paradoksalno smrt spet oživila, v smislu establiranja človeške realnosti karakterja katerega notoričnost ter nekompromisna drža zavračanja bi lahko naredila njegovo eksistenco dolgo dramsko igro, v kateri bi improviziral vse do konca (prevedeno iz *Le Monde Libtaire* 21.12.1994, glej <http://library.nothingness.org/articles/all/en/display/245>).

¹²⁴ Kot navaja Guardian je kult Deborda postal povsem moden, Junija 2001 je bil v reviji *Litteraire* upodobljen celo na naslovnici.

¹²⁵ O povezavi gibanja S.I. z anarhizmom Marshall navaja, da ne le, da so Situacionisti navajali Bakunin-a, Debord je trdil, da je prav anarhizem leta 1936 v španiji vodil družbeno revolucij ter jo pripeljal najbližje kadarkoli delavski oblasti. Od tradicionalnega anarhizma so se Situacionisti sicer razlikovali po svojem elitizmu ter preokupiranostjo s koherentnostjo med teorijo in prakso. Anarhizem so tudi zavračali kot še eno restriktivno ideologijo naprteno proletariatu (Marshall 1992: 552).

tretjo, ki je v tistem času ravno prihajala in je bila formacija avtentičnega revolucionarnega gibanja, ki bi bilo zmožno strmoglavljenja družbe (glej Hussey 2002: 229). S.I. je sicer po dogodkih leta '68 doživela še eno fazo, ki bi jo lahko imenovali popularizacija ter razpustitev gibanja, ki se je dogodilo leta '72. Ta zadnja faza je, kot navaja Huseey, slonela na spoznanju, da gibanje ni bilo več zmožno obdržati tak nebrzdan tok idej, kot jih je vodil in pripeljal do dogodkov maja '68. Tisto, kar je pred majem '68 izgledalo kot zgodovinski moment, se je namreč že leta '69 zdelo Situacionistom kot popoln zlom (ibid.: 229).

Izraz *Situacionist* je skoval amsterdamski arhitekt in slikar Constant,¹²⁶ ki je leta 1953 v tekstu *Pour une architecture de situation* podal kritiko obstoječih stavb, ki da določajo povsem identične notranje prostore za nadvse raznovrstno uporabo. Kot je trdil, bi morala arhitektura namesto tega kreirati oblike prostorov glede na specifično namensko uporabo v njih (ibid.: 105,106). Pojem Situacionizem se drugače povezuje tudi z Sartre-jevo referenco: biti-v-situaciji, ki implicira obtožbo, da filozofi interpretirajo situacije, namesto da bi jih spreminjali. Situacionisti so namreč verjeli, da je nujno razumeti takojšni oz. neposredni trenutek kot največji potencial za samoosvoboditev po poti družbene transformacije z učinkovanjem na odnose moči.¹²⁷ (<http://www.egs.edu/resources/debord.html>) Situacionizem¹²⁸ se zato opredeljuje kot "aktivnost, katere cilj je kreacija situacij v nasprotju z njihovim pasivnim opazovanjem v smislu akademske ali druge ločene aktivnosti." (Jeffs 1997:14)

Spričo kolektivnega poskusa poenotenga premagovanja vseh aspektov spektakularnih odnosov, je S.I. kot protistrup odtujajočim socialnim procesom modernega kapitalizma ponujala revolucionarno igro, v kateri so bile konstruirane situacije dojete kot momenti poetične intenzitete, ki imajo potencial razbiti in transformirati vsakdanje življenje. Konstruirane situacije so tako služile kot najbolj učinkovito orožje za napad ter definirajoč princip stalno spreminjajoče se kritične teorije Situacionistov (glej Hussey 2002: 130). S tem, ko je Debord to aktivnost, pojmovano tudi kot dokončno realizacijo oz. uknitev umetnosti, določil za centralni cilj Situacionistov, ki naj zamenja vso ustvarjanje umetnosti znotraj obstoječe družbe spektakla, je že

¹²⁶ Constant je bil soustanovitelj gibanja *COBRA* - zveze umetnikov, ki je imela za maksimo slikarstvo na način barbarstva, ter *Nederlandese Experimentel Groep* - gibanjem, ki je podpiralo obljube revolucionarne avantgarde z združitvijo nadrealističnega izraza z najbolj brutalnimi formami ekspresionističnega slikarstva.

¹²⁷ Konstrukcija situacij dosežena v akciji je Debordu pomenila absolutni revolt in negacija oz. razveljavitev vseh socialnih sil, s čimer se lahko šele ustvari pogoj za udejanje totalne svobode oz. dokončne realizacije situacionistične filozofije (glej Hussey 2002: 172-173). Kot so trdili lahko življenje, s kreacijo svobodnih situacij, učinkovito preizkusi lastne možnosti in ne postane ograjeno z ponavljajočimi vlogami, ki jih družba spektakla postavi, v namen dominacije ter izkoriščevanja (library.nothingness.org).

¹²⁸ Situacionisti sami so zavračali uporabo pojma situacionizem. Trdili so namreč, da z uporabo pojma v teoretični namen ločen od praktične manifestacije pristajamo na teoretsko alienacijo proti kateri so se borili.

po štirih letih delovanja S.I. povzročil temeljni razkol samega gibanja na dve frakciji. (ibid.: 172-173) Avgusta leta '61 sta se namreč na peti konferenci S.I. v Goteburgu na Švedskem dokončno razšle tako imenovana Debordova *politična* frakcija¹²⁹ ter *kulturna* frakcija, ki je bila znana tudi pod imenom *Spur* in ki je realizacija oz. potlačitev umetnosti nista prvenstveno zanimali. (glej Home 1997: 25).

Za Deborda kultura in revolucija nista bili nerazdružljivi oz. kultura sploh ni obstajala, če ni bila revolucionarna. V skladu s tem je zahteval, da Situacionisti niso vključeni v proizvodnjo umetnosti, ki že po definiciji pripada mrtvi kulturni ureditvi, temveč da gradijo nove oblike komuniciranja, iz česar je sledil izgon vseh umetnikov iz vrst Situacionistov¹³⁰ (glej Hussey 2002: 172-173). Prav tako so Situacionisti povsem zavračali svoje privržence, učence, ter kakršnekoli ločeno lojalnost in pasivno admiracijo, ki se je začela pojavljati v skladu z njihovo naraščajočo notoričnostjo. Oboževalsko sceno, ki so jo obtožujoče imenovali *pro-situs*, so dojemali kot učinek spektakelske medijske scene ter insistirali na tem, da jih bo revolucionarni moment odpravil skupaj z ostalo spektakelsko dejanskostjo¹³¹ (glej Plant 1992: 82, 83).

Spričo tega se zdi morda kontradiktorno, da so ob enem verjeli, da so katalizator revolucionarnega procesa, pri čemur naj bi ob zajetju širših množic eventuelno postali nepotrebni ter se razpustili kot del starega sveta. Vendar revolucionarnost je bila pri njih prvenstveno dojeta kot del zavestnega procesa.¹³² Fuzija teorije in prakse, naj bi najprej pripeljala delavski razred iz njegove zaspanosti, definirane iz zveze dela in prostega časa, lagodnosti ter blagovnega fetišizma (glej Hussey 2002: 262). Poleg tega se Situacionisti niso imeli za porajajočo formo socialne revolucije, čeprav so se jasno prepoznali v vlogi vodenja pred ostalimi revolucionarnimi skupinami in kulturnimi gibanji (Plant 1992: 82).

¹²⁹ Debordova frakcija S.I. je že ob vračanju iz pričujoče konference oprdelila svoje temeljne teze imenovane Hamburške teze, ki so izražale, da so "vsi specialisti misli, logike, jezika ter umetniškega jezika, dialektike in filozofije na splošno zapustili ali pa niso nasledili osnovnih tem, rezultatov zgodovinskih ambicij, poguma ter kritične presoje, metodološkega nadejanja ter želj svojih predhodnikov." (Hussey 2002: 172)

¹³⁰ Čeprav, gre pri izgonu umetnikov za načelni očitek, je bilo S.I. gibanje tudi nasplošno nekompromisno pri uveljavljanju svojih zahtev ter lojalnosti med člani gibanja, kar je rezultiralo v tem, da so se izključevanja kontinuirano vršila skozi celoten obstoj gibanja. Plant tako navaja, da je od približno sedemdeset ljudi, ki so bili v (različnih obdobjih) Situacionisti, 66 članov gibanje zapustilo oziroma so bili izključeni, medtem ko je bilo v glasilu gibanja tudi približno 540 posameznikov zasmehovanih zaradi sokrivde v spektaklu (Plant 1992: 83).

¹³¹ Situacionistično zavračanje oboževanja se da razumeti tudi preko Bataillove misli, kjer sicer oboževanje napeljuje na transgresijo v sveto, vendar se nahaja na strani dovoljenega a omejenega s prepovedjo (glej Bataille 2000b: 262). Situacionisti so svojo revolucionarno igro, ki so jo skušali izvajati v dejanskosti, dojemali, kot konkretno transgresijo oz. penetracijo v tisto, kar je v družbeni organizaciji sveto, z namenom udejanjanja njegove transformacije.

¹³² V ta namen so razvijali zavest, formo organizacije in taktiko boja, ki anticipira možnosti življenja v post-revolucionarnem obdobju. Kot so trdili morajo biti sredstva s katerimi je ustvarjen revolucionarni moment nepretrgana v nameri, ter so se zato izogibali vsem kompromisom in kolaboracijam s starim svetom brez odrekanja česarkoli momentu totalnega nasprotovanja (glej Plant 1992: 89).

Navkljub revolucionarnemu stremljenju so se po uporabi leta '68 njihove zahteve zdale vedno bolj utopične, kar je bil tudi eden ključnih razlogov za samorazpustitev gibanja leta '72. Nasproti dvomljivim poststrukturalističnim in negativnim postmodernim odgovorom k možnostim interveniranja so Situacionisti vse skozi nepopustljivo, dogmatično zaupali v možnost kolektivne konstrukcije ne le igrivega diskurza, ampak tudi strastnega ter razvnetega načina življenja (glej Plant 1992: 187). Kot navaja Anselm Jappe, pa so bili tudi ena redkih političnih skupin svojega časa, ki niso izginili v zgodovinsko pozabo, temveč so razvili teorijo ter do neke mere prakso, katere pomen danes ni zgolj historiografičen, temveč ostaja potencialno tehten še dandanes (Jappe 1999: 81). Situacionistične ideje se namreč uporabljajo tako v tekstih, člankih ter propagandnem materialu radikalnih političnih skupin, kot tudi s strani akademikov in teoretikov, ki sicer temeljne ideje situacionistov reducirajo na status kulturnega ter umetnostnega avantgardizma, pri čemer se izogibajo dejstvu, da so prav te teorije namensko napeljevale na totalno družbeno revolucijo.

5.1.3 Situacionistične prakse - nazaj k dionizičnosti bivanja

Tekom svojega 15 letnega udejstvovanja so Situacionisti povsem razvili ter definirali svoje načine interveniranja v spektakelkso družbo, katerega končni smoter je bila dokončna zavrnitev vseh aspektov moderne dejanskosti. Spričo percipiranja moderne spektakelske družbe kot dekadence človeštva jim je delo pomenilo sramoto, koncept prostega časa žalitev, realno življenje pa je bilo povsem nekje drugje. Moderno življenje je namreč naredilo vsakogar za potrošnika ter zato podložnika, ki se več ne zaveda svojih avtentičnih želja ter hotenj. Vsi smo namreč žrtve so-zvijace, ki nam daje iluzijo izbire (glej Plant 1992: 30).

Revolucionarni razredni boj, ki naj bi temeljito predrugačil družbeno realnost, se v situacionističnih zahtevah povsem združi z igro subjektivnega hrepenenja ter kreativnosti. Situacionisti so to igro dojemali povsem na Bataillov način, namreč kot točko transgresije zakonov dela, skozi katero se umetnost, igra ter prestopok povezujejo v edinstvenem gibanju negacije principov urejenosti dela, pri čemur prav dejanje transgresije zahteva poželenje, ko odpira bogatejši, čudovitejši in izrednejši svet (Berlot 2000: 297). V spektakelsko družbo ter njene ustaljene družbene vzorce so tako vnašali kreativne ter inovativne pristope kot nekakšen most do željene *transformirane* družbe.

Situacionistična teorija temelji na predpostavki, da so tako objektivne kot subjektivne sestavine nove družbe že prisotne znotraj Spektakelske družbe, tako da vse, kar je potrebno, je zavestni obrat oz. predrugačenje perspektive na družbo spektakla (Plant 1992: 31). Transofrmiranje percepcije realnosti so Situacionisti enačili s spreminjanjem družbenih struktur, saj z samoosvoboditvijo posameznik spremeni tudi odnose moči (Marshall 1992: 552). Spričo tega niso pristajali na pasivno čakanje na revolucijo, temveč so redefinirali že svoje lastno vsakdanje doživljanje realnosti, v katerih so skušali konstruirati (s strani družbenih norm spektakelske dominacije) namensko razdiralne ter razkrojevalne situacije.

To povsem zavestno prakso predrugačevanja pogojev znotraj same družbe spektakla so utemeljevali z dejstvom, da podobno kot vse, kar se pojavlja v opoziciji s spektaklom, lahko preneseno v spektakel tudi vse, kar se pojavlja v spektaklu, lahko spreobrnemo s strani zavesti, ki skuša spektakel spodkopati ter zrušiti (Plant 1992: 32). Kot metodo spodkopavanja spektakelske dejanskosti so tako povsem v skladu s svojo teorijo, spodbujali kot kreativna dejanja vandalizem, divje (nelegalne) stavke, sabotaže (www.egs.edu/resources/debord.html), ter na splošno taktike zasnovane naproti organizaciji družbene moči in spektaklu kot takem.¹³³

Subverzija vsega, na čemur moderna družbena organiziranost stoji in s čimer je utemeljena, je bil v skladu z njihovim teoretskim delovanjem prvi in končni smoter situacionističnega udejstvovanja v spektakelski dejanskosti. Prakso subverzije so teoretično definirali že leta '60, ko je eden najprominentnejših članov Asger Jorn zapisal njeno definicijo: subverzija je igra, omogočena z dejstvom, da so stvari lahko devalorizirane. Vsak element pretekle kulture mora biti ali reinventiran ali (pomensko) iztrgan¹³⁴ (Hussey 2002: 215). V tem kontekstu postane smislen *Detournement*, ki sem ga opredelil v drugem poglavju kot teoretsko prakso, ki je nadomestila citiranje v situacionistični literaturi in ki je na teoretski bazi praktično postal oznaka S.I. gibanja. Kot pravi Sadie Plant, je bil *Detournement* znak njihove prisotnosti, nasprotovanje v sodobni kulturni realnosti in na vse zadnje smisel njihovega razumevanja socialne revolucije, ki je gigantsko spreobračanje obstoječega socialnega sveta (Plant 1992: 89). S tem, ko je pomenil obračanje in reklamacijo zgubljenega pomena, je bil, kot so trdili Situacionisti, način

¹³³ Plant v skladu s tem trdi (ko povzema članek *the Decline and fall of the Spectacle-commodity economy* v 10. št. glasila S.I.), da to kar v boju izgrednik oz. upornik spektakla vzame ali pa uničuje, ni posamična stvar oz. Plen, temveč celotni spektakel v dobesednem pomenu (Plant 1992: 86).

¹³⁴ V tretji številki glasila S.I. je Debord sicer nadalje razvijal ta koncept. Tako pravi, da sta dva osnovna principa subverzije izguba pomembnosti vsakega originalno neodvisnega elementa (ki, lahko zgubi tudi popolnoma prvotni pomen) in organizacija nove signifikantne celote, ki elementu podeli nov oz. svež pomen. Kot k izrečenemu dodaja Vaneigem, je umetnost subverzije integralen element vseh form upora organizaciji vsakodnevnega življenja (Hussey 2002: 215).

postavljanja spektakelskega zastoja v gibanje oz. ponovna vrnitev pomena nazaj k subjektivnosti, katere je bil izropan s strani spektakla (ibid.: 86).

Subjektivnost je entiteta, na katero so Situacionisti postavili svoje delovanje in v imenu katere so se tudi borili z odtujevalnimi oblikami spektakelkse družbe.¹³⁵ Družba spektakla namreč tretira ljudi kot pasivne objekte in ne aktivne subjekte. To po situacionističnem pojmovanju naredi v dveh korakih degradiranja posameznikov: iz biti v imeti ter iz imeti v dajati videz (Marshall 1992: 552). V tem smislu so se Situacionisti borili za avtonomnost subjekta, saj je v družbi spektakla subjekt, s tem ko producira ter konzumira, že sam produciran in konzumiran s strani spektakla (Plant 1992: 86). Spektakel se namreč hrani s to energijo subjektivnosti, (ob enem) ko zanika ter odreka svojo odvisnost od imaginacije in kreativnosti (subjektivnosti), ki jo vzdržuje. Vendar, takoj ko subjekt spozna da moč ne kreira ničesar temveč le rekuperira, spektakelski mit o njegovi samozadostnosti kolapsira (ibid.: 86).

5.1.4 Leto '68 - tragedija *in vivo*

Zgodba o dogodkih, ki so v prvi polovici leta 1968 v Franciji kulminirali v splošnem vsedravnem uporu meseca maja, je svoj prolog dobila že v študentskih nemirih jeseni '66 na Strasbourški univerzi. Pro-situacionistično usmerjeni študentje, ki so bili izvojeni v univerzitetni študentski svet, z radikalnim programom: ukinitev vsega!, so v tem času poleg različne vrste provokativne literature izdali razvpito razpravo, takrat poznano tudi kot najškandaloznejša publikacija stoletja (glej Hussey 2002: 205-208), imenovano: O bedi študentskega življenja.¹³⁶ Razprava je bila osnovana kot namerna provokacija ter je pričakovano tudi sprožila oster odziv s strani uprave fakultete, ki je dobil svoj epilog na sodišču, sledile pa so tudi širše polemike na celotni politični ter intelektualni sceni. Dogodek ni ostal neopažen niti izven meja Francije ter je dejansko ustvaril splošno prepoznanost S.I. med zahodno evropsko mladino (glej Hussey 2002: 208).

Med najbolj notorične študentske nemire, ki so se v tem času dogajali na Francoskih univerzah, spadajo upori na Univezi Nanterre (severovzhodno predmestje Pariza) maja '67 ter

¹³⁵ V imenu subjektivnosti so Situacionisti utemeljevali svoje prevladujoče praktično udejstvovanje, ki je teoretično jasnost zadobilo predvsem pri dveh vrstah njihovih udejstvanj: *Psihogeografiji*- emotivnem izrisu urbanega okolja ter *Derive*-ju - svobodnem in spontanem vandrangu, ki je pri Situacionistih postala eksperimentalna metoda vedenja; tehnika hitrega, deročega prehajanja med različnimi okolji (glej Hussey 2002: 126).

¹³⁶ (z ekonomskega, političnega, psihološkega, seksualnega in predvsem intelektualnega vidika, s skromnim predlogom za njegovo izboljšanje) (ČKZ let.25 1997)

predvsem v začetku leta '68, ko so študentje prisilili ministra za mladino, da je zapustil inauguracijo novega bazena. Konflikt, ki je sledil in je v prvi vrsti potekal med študenti ter univerzitetno upravo, se je do maja le še zaostroval. Do izraza je prišel predvsem 22. marca, ko so študenje okupirali administrativni stolp, kar je eventuelno rezultiralo v zaprtju univerze 2. maja¹³⁷ (<http://www.metropoleparis.com/1998/318/chron318.html>).

Zaostrovanja ter incidenti so od februarja '68 postajali vsakdanjik univerz širom Francije. Medtem ko so študentje zahtevali svobodo govora in gibanja, je minister za izobraževanje naznanil omejitve svobodne dostopnosti na univerze. V tem času so se vrstile tudi demonstracije proti vojni v Vietnamu, pozneje v Aprilu pa tudi v podporo Rudiju Dutschke-ju: nemškemu socialističnemu aktivistu, na katerega je bil v tem času izveden poskus atentata.

Študentski upor je sicer prišel v splošno stavko, šele z mesecem majem, ko se je spričo policijskega posredovanja zaprla Sorbonska univerza (3.maj), hkrati pa so se začeli ulični boji v latinski četrti, v katerih je bilo že v prvem tednu (do 10.maja) približno 1500 aretiranih ter 2000 poškodovanih (<http://www.geocities.com/Cordobakaf/maya.html>). Upor je začel dobivati povsem revolucionarne značilnosti z 10. majem, ko so se uporu pridružili še delavci s stavkami in okupacijami stotin tovarn, medtem ko so ljudske skupščine (nepokornih) začele zavzemati državne stavbe. Spričo vsesplošne državne nepokorščine je država prešla na mrtvo točko, kjer sta vlada ter ves administrativni sistem doživela skorajšnji kolaps¹³⁸ (<http://libcom.org/library/may-68-documents-situationist-international>).

V svojem bistvu je šlo za ljudsko vstajo, ki je presegala etnične, kulturne, starostne in razredne razmejitve, v čimer se kaže vsa revolucionarnost dogodka, ki, kot je zapisal komite za ohranjanje okupacij gibanj Enrages ter S.I., ne more trajati, namreč mora se ali razširiti ali izginiti (<http://libcom.org/library/may-68-documents-situationist-international>).

Spričo dejstva, da je po splošnih ocenah 20. maja stavkalo 10 milijonov delavcev, je 24. maja vojska pripravila 20.000 mož za posredovanje, policija pa je okupirala komunikacijske centre, kot so TV-postaje ter pošte, katerih delavci so prav tako prisostvovali v uporu. Le-ta je začel pojenjati po 27. maju, ko je vlada obljubila zvišanje plač (industrijske minimalne za 35% ter ostalih za 10%). Od 5. junija dalje se je večina stavk razpustila, kljub temu pa so v tednu dni, po

¹³⁷ Odločilen vpliv na dogodke na tej univerzi se pripisuje skupinama *Enrages* ter *Mouvement du 22 mars*, v kateri se je prominiral prav zdajšnji Eu poslanec Daniel Cohn Bendit. Čeprav manj očitno kot v Strasbourgu, je bilo čutiti prisotnost situacionistične misli v konfliktnih prav preko sloganov.

¹³⁸ De Gaulle je 30. maja dokončno razpustil nacionalno skušpščino ter naznanil predčasne volitve za 23. junij.

katerem so bile dokončno prepovedane demonstracije ter aretirani določeni predstavniki radikalnih skupin, umrli v demonstracijah še trije delavci (glej <http://www.geocities.com/Cordobakaf/maya.html>).

5.1.5 Obstaja alternativa?

Komentar, ki ga je v televizijskem govoru 30. maja podal francoski predsednik, general de Gaulle, se je po mnenju Husseya, avtorja Debordove biografije, povsem ujema s tenzijami S.I. gibanja. V njem je de Gaulle detektiral skupine ne kot komunistične študente ali delavce, temveč kot nevaren razred, sestavljen iz nezadovoljnih, izkoreninjenih, zdolgočasenih ter tistih, ki nimajo ničesar izgubiti, in zato skušajo strmoglaviti družbo s kakršnimikoli sredstvi. Kot Hussey citira predsednika de Gaulle-ja: "Eksplozija, je besnel general, je bila izzvana s strani skupin, ki so ogorčene, se upirajo proti moderni družbi, proti družbi potrošništva, proti mehanski družbi, ne glede na to ali je ta družba komunistična na vzhodu ali kapitalistična na zahodu. So skupine, ki nimajo ideje s čim bi to družbo nadomestili, vendar so navdušeni nad negacijo, destrukcijo, nasiljem in anarhijo." (Hussey 2002: 249)

Opis je usklajen s tem, kar so dejansko želele z vidika družbe spektakla te družbene skupine, sicer eno pomenljivo razliko, namreč to, da so te družbene skupine imele ideje s čim nadomestiti moderno-potrošniško-mehanično oz. spektakelsko družbo, ter so te ideje dejansko že v samem boju aplicirali na družbeno organiziranost. Spričo trditve, da mora revolucionarna organizacija spoznati, da se ne more boriti proti odtujitvi z odtujenimi oblikami moči, je tekom okupacije v Sourboni odborni svet za ohranjanje okupacij (gibanj S.I. ter Enrages) dodelil popolno oblast delovskim svetom, pri čemur je trdil, da je edina alternativa le pasivnost ter vrnitev k televizijskim zaslonom, saj je proletariat ali revolucionaren ali pa ga ni. (<http://libcom.org/library/may-68-documents-situationist-international>) Odborni svet, je nadalje opredelil tudi bistvene značilnosti pooblastil delovskih svetov in sicer: "razpustitev vseh zunanjih vzvodov moči, neposredna ter totalna demokracija- praktična unifikacija odločevanja ter izvrševanja, možnost preklica delegatov kadarkoli s strani teh, ki so jih pooblastili, ukinitev hierarhij ter neodvisnih specializacij, zavestno upravljanje ter transformacija vseh pogojev osvobojenega življenja, permanentna kreativna množična participacija in nazadnje internacionalno širjenje ter koordinacija." (ibid.)

Boj je bil, v kolikor ni bil spontan, organiziran s strani samoupravnih množičnih skupščin ter koordiniran z akcijskimi komiteji, pri čemur je vse upanje baziralo v samoorganizaciji na vseh nivojih življenja, spričo česar so bili država, delodajalci, sindiakti in tudi komunistična stranka soočeni s svojo nočno moro: delavsko-študentsko unijo¹³⁹ (<http://libcom.org/libray/vermorel-may-68-paris>). Spričo tega so bili s strani gibanja S.I. levičarski birokrati ter delavski sindikalisti, očrnjeni kot tisti, ki predstavljajo mehanizem za integracijo delavcev v kapitalistično družbo oz. kot birokratki tip organiziranosti, ki je v svojem bistvu protidelavska.¹⁴⁰

Za poglavitni razlog propada upora, se tako na eni strani navaja protinapad državnega aparata, komunistov ter sindikanih birokratov (ibid.), po drugi s strani pa manjko neodvisnih samoiniciativnih organizacij, ki bi pomagale koordinirati boje. Okupacije so bile na splošno izolirane med seboj, manjkala pa je tudi zavest o samo-organiziranosti ter samo-iniciativnosti kot temelju za ponovno delovanje¹⁴¹ (ibid.). Vsekakor je postala z uporom jasna potencialna moč delavstva, saj so množične skupščine ter okupacije predstavljale jasen primer anarhije v delovanju, na katerega se je v relativno kratkem obdobju uspela navezati (ter se aktivno udejestvovati) tudi širša množica (ibid.). V tem kontekstu so se dogodki leta '68 še najbolj približali dejanskemu udejanjenju Debordove kritične teorije družbe in jih je Debord opisal kot: ultimativno zmago oz. trenutek, ko je sovražnik ne glede na to, kako močne so njegove sile, uničen z enim neposrednim udarcem, ki zadane v center gravitete celotne vojne (Hussey 2002: 221).

Situacionisti so dogodke imeli za nadvse primerljive z vstajo Pariške komune l.1871, obravnavali so jih kot kulminacijsko točko več kot stoletja trajajoče disidentske aktivnosti tako v estetični kot politični teoriji, ki je bila v samem bistvu avantgardističnega programa (ibid.: 247). Spričo tega Debord vloge S.I. pri razvoju dogodkov ('68) niti ni toliko povezoval s študentskimi splošnimi cilji, ki so bili bolj reformistične kot revolucionarne narave, temveč na moment v času,

¹³⁹ Kot je zapisal odborni svet za ohranjanje okupacij (skupin S.I. ter Enrages), se je fundamentalen boj odvijal, med delavci, ki nimajo neposrednih sredstev izražanja na eni, ter na drugi strani z levičarskimi političnimi birokrati in delavskimi sindikati, ki kontrolirajo tovarniške vhode ter se pogajajo v imenu okupiranih.

¹⁴⁰ Kot so menili Situacionisti, s tem, ko sindikati v dani kritični situaciji predstavljajo glavno obrambo razrahljanega kapitalizma, degenerirajo ter izdajo prav delavce. (<http://libcom.org/library/may-68-documents-situationist-international>)

¹⁴¹ V delu *Enrages et situationnistes dans le mouvement des occupations*, poročilu o barikadah, okupacije Sorbonne ter razpustitve odbora za ohranjanje okupacij, so situacionisti (Debord, Vaneigem, Khayati in Riesel) namerno pustili bralcu prepričanje, da so bili dogodki vodeni in oblikovani s poetičnimi aforizmi Situacionistov raje kot z naključji, napakami, ter zgodovinskimi kontradikcijami. Ključen argument za odgovornost za neuspeh dogodkov je po njihovo jasen, namreč; nezmožnost študentov sprejeti in vzdržati pri zahtevah, ki so bile izražene na stenah Sorbonne (glej Hussey 2002: 243, 244).

v katerem bi se lahko zgodil absolutni obrat oz. revolucionarni moment, ki bi lahko dokončno spodkopal pričujočo družbeno organiziranost in se v tej meri od takrat še ni ponovil.

6. Sklepne misli

Z refleksijo na situacionistične zahteve po pristnosti doživljanja ter avtentičnost bivanja izražene v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, je pričujoča naloga iskala sam temelj tega, proti čemur se je upor zasnival, ko si je zadal transformirati vso družbeno spektakularnost. V kontekstu tega pričujoča naloga predstavlja odgovor na vprašanje, kaj dejansko pomeni spektakularnost družbe.

Sam temelj spektakularne družbene organiziranosti sem našel v povsem drugem času in prostoru. Z navezavo na antični razvoj dramatike (kot družbeno političnega spektakla) sem skušal prikazati prav zgodovinsko pogojenost celotne sodobne umnosti s Sokratičnim preobratom v umno, na logosu utemeljeno percepcijo realnosti, ki služi za civilizacijski temelj in je nekaj najbolj samoumevnega v pričujoči dejanskosti. Da se je ta umnost lahko osamosvojila ter zavladata družbeni dejanskosti, je, kot sem prikazal, morala potlačiti tisti del družbene dejanskosti, ki je bila bistveno pristno doživeta, čeprav ni bila dojeta logično oz. na način razumskosti. Vsa ta dionizičnost, ki je bila lahko le neposredno doživljena v razkritosti bivanja in se ni mogla razložiti iz umne distance, je zgubila družbeni pomen s tem, ko je umnost, ki je stavila na objektiviziranost ter univerzalnost, zavladata vsemu doživetemu. Dejstvo, da je s tem, ko se je pojmovanje resnice transformiralo iz razkritosti biti v pravilnost mišljenja, tragedijo pregnala iz odrov, govori zase. Kot sem skušal prikazati, je šele s tem obratom po Nietzscheju družbena organiziranost postala spektakularna ter obenem tragična, družbeno politični spektakel pa oropan svojega izvirnega smisla prikazovanja človeške povezanosti z metafizičnim. Sledeč Nietzscheju lahko namreč sklepamo, da s tem, ko je bilo pregnano iz antičnih odrov zrcaljenje človeške ujetosti v metafizični ustroj, je bila tragedija (psihoanalitsko gledano) šele sublimirana v dejansko družbeno življenje, kjer se je ta metafizičnost zaničala v imenu logične vednosti.

Skozi ta kontekst preobrazbe družbenopolitičnega spektakla, značilnega za Atene četrtega stoletja, ki je bistveno vzpostavil dihotonomijo logosa in mitosa v modernem obdobju, se lahko Debordov koncept Spektakla šele vzpostavi. Debord koncept spektakla uvrsti prav na točko, kjer se mitos in logos stikata oz. točko *apriori* verjetja. Spričo tega, da kot neodvisnost predstave predstavlja nasprotje dialoga oz. nevprašljivi pogoj logičnega mišljenja, je pravzaprav v pričujoči družbi inherentni mit logičnega mišljenja. Spektakel se v tem oziru predstavlja kot metagodba oz. zgodbeno znanje logosa, ki je podvržen argumentaciji in preverjanju, z dokazi ter racionalnimi argumenti.

To, da ta družbena tragičnost o kateri govori Nietzsche, ni dojeta imanentno s strani znanstvene, na logičnosti utemeljene umnosti, ampak le spričo zunanjšega odnosa do umnosti, v prvi vrsti do neposrednega doživljanja, govori v prid potrditvi smiselnosti raziskovalnega vprašanja. Povedano drugače, čeprav spričo trditve *pomagaj si sam*, te družbene tragičnosti ne prepoznavamo, se tragičnost, ki uveljavlja resnico kot razkritost biti, najbolj manifestativno pokaže (v tej na umnosti vzpostavljeni družbeni organiziranosti), ko se zamaje samoumevnost te umnosti, ter na njej vzpostavljeni pogoji bivanja. Nekajdnevni izpad elektrike nedvomno lažje kakor pričujoča naloga ponazori vso družbeno tragičnost ter vse, kar je umni ustroj družbene organiziranosti pri svoji uveljavitvi potlačil.

Tragičnost Debordove pozicije prepoznavam v tem, da red spektakla, dojet kot temeljni organizacijski princip stoji nasproti upirajočemu subjektu, ozaveščenemu s temeljno zlaganostjo in sprevrženostjo tega reda, ki jo čuti preko dejavnega odtujevanja in izpraznjevanja bivanja v vsej svoji subjektivnosti, v bran katere se postavi. Debordova in Nietzschejeva pozicija se sicer glede obravnavane tematike naloge bistveno odslikavata, saj to kar Nietzsche vztrajno obžaluje *post factum* v propadanju antične tragedije, ki je šele naredilo družbeno realnost za tragično, Debord opaža *de facto* in neposredno v realnosti, ki ga obdaja. V tem vidim tudi bistveno pogojenost Debordove utemeljitve disidentske miselnosti z Nietzschejevo perspektivo razvoja antične dramatike, ki poda prikaz, kako se je spektakel kot koncept lahko zasnoval in razvil, ter tako detektira, v kakšnem kontekstu se lahko disidentska miselnost reprezentira.

Pri utemeljevanju Debordove kritike vsega, kar je uveljavljeno kot umno, a ni neposredno vezano na izkustvo, ter Debordovem uporju vsej spektakularni dejanskosti, sem moral, v kolikor sem želel pojasniti smiselnost tega upora, prestopiti meje znanstvenega jezika, ter priti do točke, kjer sama umnost skuša biti svoja lastna negacija. Uporabiti sem moral filozofijo, ki se samoutemeljuje kot anti-filozofija in želi biti dojeta pristneje, povsem izkustveno doživljajsko.

Da bi razložil tragičnost disidentstva do spektakelske dejanskosti, sem izluščil iz civilizacije igro treh temeljnih principov občutenja sveta: dionizičnost, apoličnost ter sokratizem, o katerih govori Nietzsche. Skozi ta *suveren* jezik sem skušal pojasniti, da rušenje ter nadomeščanje določene resnice kot pravilnosti mišljenja in bivanja na neki specifični točki vedno zahteva pristajanje na neko drugačno resnico, ki se kaže kot razkritost biti, čeprav jo potem vzvratno doživljena kot mit. Ugotovitev naloge je, da je ravno na tej točki družbene transformacije v polnem delovanju civilizacijska tragičnost.

Šele z izpostavitvijo perspektive družbene tragičnosti se je pokazalo, da sta prevrat družbeno političnega spektakla v antiki ter upor družbi spektakla kljub raznolikosti družbenega konteksta v svojem bistvu povezana z primatom razuma, ki se je skozi prvi kontekst vzpostavljaj, v drugem pa rušil. Spričo tega opažam nujnost utemeljevanja dolgoročne alternative spektakelski dejanskosti na principih, ki niso podrženi *Sokratovem obratu*. Čeprav se ta misel zdi povsem utopična iz vidika sodobne družbene organiziranosti, ki je svoj idealizem podkovala prav na tej *grški vedrini* in praktično zavlada svetu, to še ne pomeni, da ne obstajajo družbene organiziranosti, ki to utopijo uspešno živijo. Vendar v pričujoči nalogi ni šlo za iskanje drugačnih tipov družbene organiziranosti, temveč za pojasnjevanje specifične družbeno politične konfrontacije. Ob enem je naloga skušala ponuditi razumevanje tega, kar se s strani družbene moralnosti *apriori* obsoja, ne da bi se skušalo najprej razumeti.

Pri iskanju temelja tega, kar pravzaprav ohranja obstoječe družbene odnose in kar jih dela tako odporne na vse poskuse spremembe, me sicer ni vodila težnja najti racionalno utemeljitev za družbeno disidentstvo, za katerega že v osnovi mislim, da te vrste utemeljitve niti ne potrebuje, kljub temu, pa se je tekom raziskovanja disidentstvo pokazalo kot povsem racionalna oblika bivanja. Spričo tega trdim, da je ta naloga posvečena razumu natanko toliko kot paradoksalnosti.

Kljub temu, da pri zažiganju avtomobilov, bankomatov itd. disident ne išče razumske utemeljitve svojih dejanj, je povsem jasno, da so njegova dejanja posledica nečesa, kar presega vso razumno pojmovanje. Zase govori dejstvo, da se Debordova teorija, ki je povsem pristajala na ta tip disidentstva, v praksi niti ni toliko pokazala kot zgrešena, kot se je zdela nesprejemljiva norost. Vendar hkrati se je zdela Debordu norost, kakorkoli pristajati na spektakelsko organiziranost. V imenu subjektivnosti, kot avtentičnega izkustvenega doživljanja, je rušil, transformiral pogoje družbene organiziranosti, za katero je verjel, da gradi svojo legitimnost ter moč na odtujevanju posameznikovih moči. Spričo tega se morda zdi celo utopičen človekoljub, saj je praktično živel za (kot je verjel) rušenje krinke vseprisotne organizirane lažnosti pogojev družbene organiziranosti, ki dokončno zakriva avtentično bivanje avtonomih subjektov. Igrri hrepenenj in nebrzdanosti, katere manifestativne povode so sprožali sredi šestdesetih v Franciji prav Situacionisti, so se v danem trenutku priključili mnogi. Kako daleč od dionizičnega občutenja je bila ta igra, znajo povedati sicer le antični Grki.

Literatura:

1. Adorno T., Horkheimer M. (1974) *Dijalektika prosvetiteljstva* Izdavačko poduzeće Veselin Masleša, Sarajevo
2. Aristoteles (1982) *Poetika* Ljubljana: Cankarjeva založba
3. Barthes R. (1979) *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd; Nolit
4. Barthes R. (2002) Moč antične tragedije, *tretji dan* 4/5 št. 285-286 str.95-97 iz Theaterheute, december 2001
5. Bataille G. (2000a) Sade, *ČKZ* let.38, št.200-201 str. 245-258
6. Bataille G. (2000b) Transgresija, *ČKZ* let.38, št.200-201 str. 259-263
7. Beaufret J. (1996) Aristotel in tragedija; *Nova revija* Let.15, (junij-julij) str.154-157
8. Berlot U. (2000) Georges Bataille: O Umetnosti; *ČKZ* let.30, št.209-210 str.293-304
9. Best S., Kellner D. (2001) *The Postmodern Adventure*, London: Routledge
10. Canjuga T. (2003) Platonova kritika tragedije, *tretji dan*; let.32 št.3 str.73-83
11. Debeljak A. (1989) *Postmoderna Sfinga* , Celovec; Wieser
12. Debord G. (1999) *Družba spektakla, komentarji k družbi spektakla, Panegrik*; Ljubljana: študentska založba-zbirka Koda
13. Debord G. (2001) *Considerations on the assassination of Gerard Lebovici, ???*, TamTam Books
14. Descartes r. (1973) *Meditacije*, Ljubljana, Slovenska matica
15. Home S. (1997) Napad na kulturo, *ČKZ* let.XXV (št.128), str.19-37
16. Hribar T. (1990) Mitični horizont znanosti, *Nova revija*, let.9 št.103, str. 1503-1516
17. Hussey A. (2002) *The Game of War; the life and death of Guy Debord, ???* ,Pimlico 2002
18. Jappe A. (1999) *Guy Debord*, London;?
19. Jeffs N. (1997) To ni osmrtnica- to ni oporoča (to je uvod), *ČKZ* let.XXV (št.128), str. 9-15
20. Jocič S. (2003) Problem mitologizacije znanosti, *ČKZ* let.XXX (št.211) str.186-198)
21. Kaufmann V. (1989) *Tragedija i filozofija*, književna zajednica Novog sada
22. Kaufmann V. (2006) *The revolution in the service of poetry*, University of Minnesota Press
23. Komel M. (2003) Nastanek ideje znanosti v antični Grčiji, *ČKZ* let.XXX (št.211) str. 167-174
24. Konstantinović R. (1970) Odsotnost tragedije:sentimentalizem in sarkazem, *Problemi*, časopis zamišljenje in pesništvo let.8, št.87 str.6-7

25. Kos M. (ur.) (2002) *Nietzschejevo berilo; izbrani odlomki* Ljubljana: Mladinska knjiga
26. Kosovel B. (2003) Nihilizem moderne znanosti, *ČKZ* let.XXX (št.211) str. 176-185
27. Marshall P. (1992) *Demanding the impossible; A history of Anarchism* London: Fontana Press
28. Nietzsche F. (1988) *Onstran dobrega in zlega, H genealogiji morale* Ljubljana: Slovenska matica
29. Nietzsche F. (1989) *Somrak malikov, Primer wagner, Ecce homo, Antikrist*: Ljubljana; Slovenska matica
30. Nietzsche F. (1995) *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*; Ljubljana: Karantanija
31. Nietzsche F. (1996) Sokrat in tragedija; *Nova revija* Let. 15, (junij-julij) str.45-153
32. Nietzsche F. (2004) *Volja do moči* Ljubljana:Slovenska matica
33. Nietzsche F. (2005a) *Človeško prečloveško*: Ljubljana, Slovenska matica
34. Nietzsche F. (2005b) *Vesela znanost*; Ljubljana: Slovenska matica
35. O bedi študentskega življenja???
36. Plant S. (1992) *The Most Radical Gesture; The Situationist International in a postmodern age*, Routledge
37. Platon (1995) *Država* Ljubljana; založba Mihelalč
38. Puncer M. (2000) Nujnost transgresije, igra kot pravilo, *ČKZ* let.38, št.200-201 str.265-289
39. Urbančič I. (1993) *Zaratuistrovo izročilo I; Pot, k začetku zgodovine evropske biti*, Ljubljana; Slovenska matica
40. Urbančič I. (1996) *Zaratuistrovo izročilo II; H koncu zgodovine biti*, Ljubljana; Slovenska Matica
41. Vattimo Gianni (1992) *The transparent society* Cambridge: Polity Press
42. Vernant J.P., Vidal-Naquet P. (1994) *Mit in tragedija v stari Grčiji* Ljubljana; Prevodi
43. Vernant J.P. (1986) *Začetki grške misli* Ljubljana; državna založba Slovenije
44. Vrečko J. (1996) Značaj in tragično pri Aristotlelu; *Nova revija* Let.15 (junij-julij) str.158-172
45. Ur. Kastelic Jože (1966) *Zgodovina grške književnosti* (prva knjiga): epika, lirika in dramatika klasičnega obdobja; Ljubljana: Mladinska knjiga
46. Zupančič A. (2001) *Nietzsche: Filozofija dvojega*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo; Analecta
47. Zupančič M. (1987) *Problematika tragedije* Maribor: Založba Obzorja

48. Žižek S. (2000) Mit med pred- in post-moderno, *Problemi*; let.38, str; 13-37, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo
49. O bedi študentskega življenja (iz ekonomskega, političnega, psihološkega. Seksualnega in predvsem intelektualnega vidika, s skromnim predlogom za njegovo izboljšanje) *ČKZ* let.XXV (št.128), str. 75-97 (prevedla Klavdija Poropat)

Internetni viri:

50. Stephen Pfohl: We Go Round and Round in the Night and Are Consumed by Fire (<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=246>) (5.6.2006)
51. David Macey: Guy Debord, 1931-1994 (http://www.radicalphilosophy.com/default.asp?channel_id=2191&editorial_id=9835) (5.6.2006)
52. Gianfranco Marelli: Last Curtain Call For Guy Debord: <http://library.nothingness.org/articles/all/en/display/245> (7.6.2006)
53. Guy Debord: The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art <http://libcom.org/library/situs-new-forms> (8.6.2006)
54. *Guy Debord Biography* <http://www.egs.edu/resources/debord.html> (7.6.2006)
55. A Chronology of 'May '68' <http://www.metropoleparis.com/1998/318/chron318.html> (15.6.2006)
56. Paris: May 1968 <http://www.geocities.com/Cordobakaf/maya.html> (15.6.2006)
57. Documents produced by the Situationist groups or groups Situationists were involved in during the mass strike and uprising of May 1968 in France: <http://libcom.org/library/may-68-documents-situationist-international> (15.6.2006)
58. Fred Vermorel in Paris, May 1968 (<http://libcom.org/libray/vermorel-may-68-paris>) (15.6.2006)
59. Vaneigem R. (1967) *The revolution of Everyday Life*, http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/5 (5.6.2006)