

Guy Debord

Kritika odvajanja

1961.

Sadržaj

Tekst filma	3
Tehnički podaci	9
O filmu	9

Tekst filma

Ne znamo šta da kažemo. Ponavljamo iste reči. Gestovi bivaju prepoznati. Izvan nas. Naravno, neke metode su usavršene, neka dostignuća potvrđena. Često nam je prijatno. Ali, toliko toga što smo želeli nismo ostvarili; ili samo delimično i ne onako kako smo zamišljali. Za kakvim smo sve odnosima žudeli ili ih iskusili ili ih samo simulirali? Šta smo to zaista hteli – i izgubili?

Grupa ljudi u bašti nekog kafea. Kamera iz ruke, u maniru reporterskog izveštaja, usmerava se na Debora koji priča s jednom mladom brinetom. Njih dvoje zatim odlaze zajedno. — Druga devojka, plavuša. — Strip: Plavuša, s umornim izrazom lica: „Ali, nije uspela. Džip je ostao zaglavljen duboko u glib močvare. . . “ — Kuperin, „Marš Šampanjske regimente“. Kružni snimak s centra trga Sen-Meri. — Pano: „Na sredini našeg životnog puta. . . Našao sam se u mračnoj šumi. . . gde se pravi put gubi.“

Filmski spektakl ima svoja pravila, svoje isprobane metode za pravljenje zadovoljavajućih proizvoda. Ali, stvarnost, koja uvek mora biti uzeta za polaznu tačku, ne zadovoljava nikog. Funkcija filma, dramskog ili dokumentarnog, jeste da predstavi lažnu i izolovanu celinu kao zamenu za odsutnu komunikaciju i aktivnost. Da bi se dokumentarni film demistifikovao potrebno je razoriti njegovu „temu“.

Muzika se završava. — Strip: Ronilac razmišlja: „Bez vazduha i cevi za disanje neću dugo izdržati. Kad bih samo mogao da se oslobodim ovog balasta. . . “ Bar snimljen iz oštrog ugla. Ulazi jedan par, zatvara vrata za sobom i nastavlja napred.

Poznato pravilo glasi da svaka tvrdnja koja u filmu nije ilustrovana slikama mora biti ponovljena inače je gledalac neće primetiti. Možda je zaista tako. Ali, slična vrsta neuspešne komunikacije stalno se javlja i u svakodnevnim susretima. Hteo bi da nešto naglasiš, ali nemaš dovoljno vremena i nisi siguran da će te razumeti. Pre nego što si izgovorio ili uradio ono što je bilo neophodno, druga osoba je već otišla. Na drugu stranu ulice. Preko mora. Prekasno je za bilo kakva objašnjenja.

Kadar iz nekog filma: Radiotelegrafista američke vojne mornarice, iza njega oficir i glavna junakinja filma. — Pano: „Da li me čuješ? Da li me čuješ? Odgovori, odgovori. . . Gotovo!“

Posle svog tog praznog vremena i svih propuštenih prilika, ostaje samo taj bezbroj puta pređeni pejzaž sa razglednice; ta udaljenost organizovana između svih i svakog. Detinjstvo? Ali, ono je tu – nikada nismo izašli iz njega.

Trg Konkord, snimljen iz helikoptera. — Sena, centar Pariza.

Naša epoha akumulira moći i zamišlja sebe kao oličenje racionalnosti. Ali, sve te moći niko ne prepoznaje kao svoje. Nikada ne dospevamo u doba zrelosti. Jedino što se događa jeste da to dugotrajno nespokoјstvo ponekad lagano pređe u rutinski san. Stalno smo pod nečijim vođstvom. Nije stvar u tome da shvatimo da neki ljudi žive manje ili više bednije od drugih, već da svi živimo na način koji je uvek izvan naše kontrole.

Lansiranje rakete, snimak izbliza. — Isto, snimak iz daleka. — Pilot opremljen za let u stratosferi. Oficir sa isukanim mačem. — Korice neke naučno-fantastične knjige.

U isto vreme, svet je taj koji nas uči kako se stvari menjaju. Ništa ne ostaje isto. Svet se menja svakog dana i uopšte ne sumnjam da su oni koji taj svet iz dana u dan proizvode protiv sebe, u stanju da ga osvoje za sebe.

Kotrljanje kuglice u fliperu.

Rekli smo da je jedina avantura napad na totalitet, čiji je centar upravo ovakav način života, u kojem možemo samo da osetimo svoju snagu, ali ne i da njome raspoložemo. Nijedna avantura nije stvorena zbog nas. Avanture koje nam se nude samo su delovi mase legendi koje nam se prenose preko filma ili na druge načine; fragmenti spektakularnog privida istorije.

Bodin de Boasmortije: Alegro iz Petodelnog koncerta u E-molu (Opus 27). — Kadar iz filma: Kralj Artur i vitezovi Okruglog stola. — Pano: „Svakome dodeliti društveni prostor neophodan za ispunjenje života.“ — Jedan vitez izaziva drugog u holivudskom stilu. — Snimak grupe za stolom u kafeu u ulici Montenj-Sen-Ženevjev. — Pano: „Ako okolnosti oblikuju čoveka, onda je potrebno stvoriti ljudske okolnosti. . . Drugovi: Unitarni urbanizam je dinamičan, to jest, direktno povezan sa oblikom ponašanja.“

Sve dok naše okruženje ne bude zajednički posed, neće biti pravih individua – samo aveti u potrazi za stvarima koje im neko drugi predstavlja na haotičan način. Slučaj nas dovodi u kontakt sa odvojenim ljudima koji se kreću nasumice. Njihova sukobljena osećanja međusobno se potiru, pojačavaju tako čvrste zidove dosade. Sve dok ne budemo u stanju da sami stvaramo svoju istoriju, da slobodno stvaramo situacije, naša žudnja ka jedinstvu utiraće put drugim odvajanjima. Potraga za celovitom aktivnošću vodi ka stvaranju novih oblika specijalizacije.

Još nekoliko situacionista. Titl: „Strasti su bile dovoljno tumačene. Stvar je u tome da se otkriju nove. . . Nova lepota biće lepota situacija.“ — Prolaze dve devojke s početka filma (Mišel Bernštajn i Karolin Ritner). Centar Pariza snimljen iz vazduha.

Svega nekoliko susreta bili su kao signali iz nekog drugog, intenzivnijeg života, koji ipak nismo pronašli.

Svađa između vitezova. Muzika se utišava. Ista mlada žena.

Ono što ne može biti zaboravljeno pojavljuje se u snovima. Na kraju takvih snova, u polusnu, sve za još koji tren izgleda stvarno. Naša reakcija zatim postaje jasnija, razboritija; kao u onim bezbrojnim jutrima kada pokušavaš da se setiš šta si pio prethodne noći. Zatim dolazi svest da je sve to lažno, da je sve bio „samo san“, da je nova stvarnost bila iluzrona i da joj se ne možeš vratiti. Nema ničeg za šta bi mogao da se uhvatiš. Ti snovi su bljesci nerazrešene prošlosti, koji osvetljavaju trenutke prethodno proživljene u konfuziji i sumnji. Oni nam na brutalan način otkrivaju naše neostvarene želje.

Kamera u pokretu: lice devojke se smenjuje sa snimkom aviona koji u daljini mitraljira snegom prekriven pesjaž.

Evo nas na danjem svetlu, u perspektivi koja je izgubila svaki smisao. Plan grada, posmatran po sektorima, donekle se može dešifrovati. Ali, značaj koje ti delovi imaju za nas

ne može se preneti, kao i sve drugo što spada u domen privatnog života, od kojeg nemamo ništa osim nekoliko bednih dokumenata.

Još jednom alegro Bodina de Boasmortijea. — Panorama keja Orlean snimljenog sa Leve obale. Krupni planovi nekoliko detalja sa istog keja. Panorama dvreća pod udarom tornada. Pariz, Aleja de Sinje snimljena iz vazduha. — Muzika se utišava.

Zvanične vesti su drugde. Društvo emituje sebi sliku svoje sopstvene istorije, svedene na površne i statične parade svojih vladara – osoba koje oličavaju navodnu neminovnost svega što se događa. Svet vladara je svet spektakla. Film je njihov dobar sluga. Bez obzira kojom se temom bavi, film predstavlja heroje i uzorne stavove oblikovane po istom starom obrascu koji oblikuje i vladare.

Savet bezbednosti UN. Hruščov u nekoj prostoriji, na istoj strani sa De Golom. — Ajzenhauer dočekuje De Gola. — Patriotska ceremonija kod Trijumfalne kapije; De Gol i Hruščov stojeći prate ceremoniju. — Ajzenhauer u razgovoru sa Papom. — Ajzenhauer grli Franka.

Vladajući poredak dolazi u pitanje svaki put kada anonimni ljudi pokušaju da žive drugačije. Ali, to uvek ostaje udaljeno. O tome bivamo obavešteni preko novina i najnovijih vesti. Ostajemo izvan života, suočeni sa još jednim spektaklom. Od života od nas odvaja naša neintervencija. To vodi u samorazočarenje. Kada je tačno izbor bio odložen? Kada smo propustili svoju priliku? Nismo pronašli oružja koja su nam bila potrebna. Stvari su nam izmakle.

Pobuna u Kongu; vojnici rasteruju gomilu udarcima kundaka. — Fotografije Đamile Buire¹ u policijskoj stanici. U vidnom polju su i ruke padobranca-novinara Lartegija. Kamera se pomera ka licu zatvorenice.

Dozvolio sam da mi vreme proleti. Izgubio sam ono što je trebalo da branim.

Još jednom Kuperinov „Marš Šampanjske regimente“. Devojka iz prethodnih kadrova; priča i smeje se.

Ova opšta kritika odvajanja očigledno sadrži, ali i prikriva, određene uspomene. Slabije prepoznat bol, teško objašnjivo osećanje stida. Ali, šta je uopšte odvajanje? Kako smo brzo živeli! To je tačka u kojoj se vraćamo našoj hazardnoj priči.

Muzika prestaje.

Sve što obuhvata sferu gubitka – ono što sam izgubio od sebe, prošlo vreme, nestanci, bekstva, opšte iščezavanje stvari, čak i ono što se obično i samim tim u najvulgarnijem smislu naziva proćerdanim vremenom – sve se to može izraziti onim čudno prikladnim, starim vojničkim izrazom, „izgubljena deca“. Taj izraz obuhvata i ukrštanje sa sferom otkrića, sa istraživanjem novih područja i sa svim drugim oblicima potrage, avanture, avangarde. To je raskršće na kojem smo pronašli sebe i izgubili svoj put.

¹ Đamila Buire (Djamila Bouhired): Pripadnica alžirskog pokreta otpora. Uhapšena 1957. godine; posle teškog mučenja priznala da je učestvovala u bombaškom napadu na jedan kafe i zatim osuđena na smrt. Ali, kazna je bila preinačena, a zatim i ukinuta, pod velikim pritiskom francuske javnosti. Lartegi (Jean Lartéguy), desničarski oficir i novinar, za koga se tvrdilo da je učestvovao u mučenju Đamile. Fotografija je reprodukovana i u SI br. 2, 1959.

Kamera brzo prelazi preko fasade železničke stanice Sen Lazar; zatim se okreće ka ulici Avr kojom prolazi veliki broj automobila. — Četa Republikanske garde prolazi u daljini. — Pano: „Nasuprot svim pravcima mogućeg, grupišući se tako brzo u ovom času, naš jedini prijatelj, naš ogorčeni neprijatelj.“

Teba priznati da je sve ovo prilično nejasno. To je tipičan alkoholičarski monolog, sa svojim umornim tonom i nerazumljivim aluzijama; sa svojim oholim rečenicama, koje ne očekuju odgovor i svojim pretencioznim objašnjenjima; i svojim ćutanjima.

Parada kadeta sa Vest Pointa, u starinskim uniformama.

Siromaštvo sredstava treba da ukaže na skandalozno siromaštvo glavne teme ovog filma.

Četa na manevrima.

Događaji koji ispunjavaju život pojedinca, kako je on sada organizovan, događaji koji bi trebalo da nas se stvarno tiču i podrazumevaju naše učešće, zapravo su oni koji zahtevaju samo našu udaljenost, dosadu i puko posmatranje. Nasuprot tome, situacije koje nam stižu u obliku umetničkih projekcija često su privlačne, takve da bude želju da učestvujemo u njima. Taj paradoks treba izokrenuti, postaviti ga na noge. To je ono što treba ostvariti kroz akciju. A kada je reč o ovom idiotskom spektaklu, svedenom na fragmentiranu i ispranu prošlost, punom buke i besa. . . Nije stvar u tome kako da ga prenesemo ili „prevedemo“ u još jedan precizno uređeni spektakl koji će nas uvući u iluziju razumevanja i učešća. Ne. Svaki zaokruženi umetnički izraz izražava zaokruženost prošlog i kao takav podstiče jedino pasivnost.

Kamera prati putanju kuglice flipera. — Pano: „Ko bi želeo da ima prijatelja koji govori na ovakav način? Ko bi ga izabrao između tolikih drugih. . . da bi s njim raspravljao o svojim problemima? Ko bi se oslonio na njega u nevolji? Čemu bi korisnom on mogao da posluži u životu?“ — Pobunjeni zatvorenici iz nekog američkog zatvora bivaju potisnuti u dvorište. — Flipper nestaje. — Kamera u pokretu snima parkirane automobile. — Pano: „Svuda izazivati pometnju u postojećem lažnom dijalogu. . . Već sada dalje od Indije i Kine.“ — Par koji se ljubi na ulici (Gi Debor i Mišel Bernštajn). — Dvoje „izgubljene dece“ sa Sen-Žermen-de-Prea. — Pano: „Jedna pobuna, bez jezika, ali ne i bez razloga. Program će sam poprimiti svoj oblik. . . Pristalice moći zaborava.“ — Zatvorski čuvar na osmatračnici.

Treba uništiti sećanje u umetnosti. Uništiti sve konvencije njene komunikacije. Obeshrabriti njene obožavaoce. Kakav zadatak! Kao u zamagljenoj, pijanoj viziji, sećanje i jezik filma išezavaju istovremeno. U tom ekstremnom obrtu, najbednija subjektivnost izokreće se u neku vrstu objektivnosti: dokumentarni snimak uslova nekomunikacije.

Ekran se zamračuje. — Pano: „Pored toga, to nije stvar forme, već tragova forme, utisaka, sećanja.“ — Pano: „Suočavamo se sa svetom koji se neprestano raspada.“ — Ekran ostaje zamračen, bez titlova ili komentara.

Na primer, ne pričam o njoj. Lažno lice, lažni odnos. Stvarna osoba je odvojena od osobe koja je tumači, makar samo vremenom koje prolazi između događaja i njegovog evociranja, sve većom udaljenošću koja nastavlja da se uvećava i ovog časa. Kao što konzerviran izraz ostaje udaljen od onih koji ga čuju samo apstraktno i bez mogućnosti da utiču na njega.

Devojka koju smo već toliko puta videli. — Titl: „Istina o ovom lažnom društvu.“ — Panoramski snimak fragmenata rečenica: „Proizvodnja takođe pokazuje znake mladosti“; „Strahovit zvuk, veličanstvena i beznadežna pometnja“; „To ima sve elemente američke detektivske priče – nasilje, seks, surovost – ali, postavka. . .“

Posmatran u celini, spektakl nije ništa drugo do ova epoha u kojoj je određena mladost prepoznala svoje lice. To je jaz između slike i njenih posledica; jaz između vizija, ukusa, odbijanja i projekata, koji su nekada bili deo te mladosti i načina na koji se ona probijala kroz svakodnevni život.

Plivači snimljeni ispod površine vode. — Fotografije nekoliko situacionista. — Kuperin, „Marš šampanjske Regimente“.

Nismo izmislili ništa. Samo smo se, uz nekoliko varijacija, prilagodili mreži mogućih putanja. I na to smo se, izgleda, navikli.

Grupa ljudi se sreće u kafeu. — Strip: Čovek s čašom u ruci razmišlja: „Kocka je bačena. Ona sada mora da mi kaže da; uskoro, vrlo uskoro. . .“ — Pano: „Koliko boca od tada? U koliko čaša, u koliko boca je od tada pokušao da se sakrije?“

Niko se ne vraća iz avanture sa istim žarom s kojim se otisnuo na put. Drage moje, avantura je mrtva.

Korice detektivskog romana pod naslovom Prevarant — Mlada plavuša. — Drveće pod naletom tornada. — Eksplozija napalma. — Ista plavuša. — Muzika se završava. — Panoramski snimak fragmenata rečenice: „Vino života je ispijeno. U ovom pretencioznom noćnom klubu ostaje samo talog.“ — Ponovo scene pobune u Kongu.

Ko će izdržati? Mora se ići dalje od ovog delimičnog poraza. Naravno. Ali, kako?

Pano: „Sve što se može očekivati od filma koji se bavi privatnim životom jeste da u celini bude sačinjen od privatnih viceva.“

Ovo je film koji se sam prekida pre nego što dođe do kraja.

Mlada plavuša. Pano: „Nisam baš sve razumela.“

Ostaje nam da izvučemo sve zaključke, da ponovo izvedemo sve proračune.

Asger Jorn. Pano: „Mogao bi se snimiti niz ovakvih dokumentaraca, neka vrsta ‘serijala’ u trajanju od tri sata.“

Problem se nastavlja, na sve složeniji način. Treba se okrenuti drugim sredstvima.

Debor. Pano: „‘Misterije Njujorka’ otuđenja.“²

Kao što nije bilo pravog razloga da se započne sa ovom bezobličnom porukom, tako nema potrebe ni da se ona zaključí.

² „Misterije Njujorka (otuđenja)“: Filmski serijal iz 1915. godine.

Asger Ĵorn. Pano: „Da, to bi bilo bolje; još dosadnije, još besmislenije.“ – Debor. Kamera se udaljava od njega. Pano: „Još ubedljivije.“

Mislim da ste tek sada počeli da shvatate da ovo nije igra.

Pano: „Nastaviće se.“

Gi Debor, 1961.

Tehnički podaci

Guy Debord, *Critique de la séparation*, 1961.

Glasovi: Caroline Rittener (samo tokom špice), Guy Debord.

Režija i scenario: Guy Debord. Snimatelj: André Mrugalski. Pomoćnik snimatelja: Bernard Davidson. Montaža: Chantal Delattre. Korektura: Claude Brabant. Oprema: Bernard Largemain. 35 mm, crno-beli, 20 minuta, Dansk-Fransk Experimentalfilms-kompagni, 1960/ 1961.

O filmu

Film započinje haotičnim nizom slika i tekstualnih panoa: „Uskoro na ovom ekranu . . . Najveći antifilm svih vremena! . . . Pravi ljudi! Istinita priča! . . . Tema kojom nijedan film nije smeo da se bavi!“ Karolin Ritner (Caroline Rittener) za to vreme čita sledeći odlomak iz knjige Andrea Martineta (André Martinet) *Elementi opšte lingvistike*: „Kada se razmotri koliko je za čoveka prirodno i korisno da svoj jezik poistoveti sa stvarnošću, uviđa se koji nivo prefinjosti on mora da dostigne da bi ih posmatrao odvojeno i proučavao kao zasebne fenomene.“ Sve ostale komentare izgovara Debor. Slike su preuzete iz raznih izvora – iz stripova, ličnih dokumenata, novina i drugih filmova. Ljudi u filmu su uglavnom članovi ekipe i situacionisti („devojke“ koje se najviše pojavljuju u filmu su Karolin Ritner i Mišel Bernštajn). „Panoi“ koji se spominju u opisu filma su stranice Deborovih *Memoara* (Debor i Jorn, 1957).

Film je snimljen tokom septembra i oktobra 1960. godine, a montiran i prikazan 1961. Debor je zadržao i dalje zaoštrio pristup usvojen u filmu *O prolasku*. Ova forma mu je očigledno dopuštala da svoje programske teze mnogo slobodnije ukršta sa pasažima najlučidnije poezije („Književnost koju su odbacili ipak je imala odloženo dejstvo, izraženo kroz neke afektivne formulacije“, kao što je rekao u filmu *O prolasku*). To je ono što tekstove ova dva filma – svrhuncem koji će uslediti u filmu *In girum* (iako opet moram da spomenem i *Urlike*) – svrstava među njegove najvažnije tekstove.

Ovog puta naslov doslovno izražava glavnu temu – odvajanje, koje je Debor u *Društvu spektakla* nazvao „alfom i omegom spektakla“. Upravo u to vreme Debor i počinje s pisanjem te knjige.

Film je nastao u periodu intenzivne (i kratkotrajne) saradnje sa grupom *Socialisme ou Barbarie*; to je vreme kada „radnički saveti“ i „opšte samoupravljanje“ postaju stalne teme situacionista. Godine 1960. pojavljuje se i njihov zajednički tekst *Nacrt jedinstvenog revolucionarnog programa* (Canjures i Debord), iz kojeg je i odlomak o funkciji filma naveden u predgovoru za ovo izdanje. Ali, već početkom iduće godine dolazi do razlaza: Debor nije mogao da prihvati Šatelovo (Chatel, član *Socialisme ou Barbarie*) mišljenje da Godarov film *Do poslednjeg daha* predstavlja „dragocen primer“, ali ni sam taj recenzentski pristup. U tekstu *Za revolucionarnuprocenu umetnosti* (februar 1961) to je obrazložio na sledeći način:

„U filmu *Do poslednjeg daha* Šatel vidi ‘dragocen primer’ koji podržava njegovu tezu da promena ‘sadašnjeg oblika kulture’ zavisi od produkcije dela koja će ljudima ponuditi ‘predstavu o njihovom sopstvenom životu’ . . . Treba odoleti tim reformističkim iluzijama o spektaklu, po kojima bi on mogao biti poboljšan iznutra, oplemenjen delovanjem sopstvenih specijalista pod navodnom kontrolom kvalitetnije informisane

javnosti. Na taj način samo bismo pružili revolucionarno opravdanje za tendenciju, ili makar za privid tendencije, ka igri koju apsolutno ne smemo da igramo; ka igri koju moramo da odbacimo u potpunosti, u ime suštinskih zahteva revolucionarnog projekta, koji se više nikada ne sme baviti nekom estetikom, zato što se već sada nalazi s one strane estetskog domena. Nije stvar u tome da se bavimo revolucionarnom umetnošću, već da razvijamo revolucionarnu kritiku svake umetnosti. . . . Umetnička kritika je drugorazredni spektakl. Kritičar je neko ko pravi spektakl od svoje uloge posmatrača – specijalizovanog i zato idealnog posmatrača, koji izražava svoje misli i osećanja o delu u kojem zapravo ne učestvuje. On ponovo predstavlja i postavlja na scenu sopstvenu pasivnost u svetu spektakla. Slabost nasumičnih i vrlo proizvoljnih mišljenja o spektaklima, koji nas se zapravo ne tiču, nameće nam se prethodno, u mnogim banalnim raspravama iz privatnog života; ali, umetnički kritičar pravi predstavu od te slabosti, predstavljajući takvo ponašanje kao uzorno. Šatel smatra da ako deo populacije prepozna sebe u filmu, to joj može omogućiti da 'vidi sebe, da se divi sebi, da kritikuje ili odbaci sebe – u svakom slučaju, da iskoristi slike koje promiču ekranom za svoje potrebe' . . . Sve što znamo o mehanizmu spektakla, čak i na tom najprostijem, filmskom nivou, apsolutno protivreči toj idiličnoj viziji ljudi jednako slobodnih da se dive sebi ili da sebe kritikuju, prepoznajući se u likovima iz filma. Ali, još bazičnije, nemoguće je prihvatiti tu podelu rada između specijalista, van svake kontrole, koji ljudima predstavljaju viziju njihovog života i publike koja u tim slikama, u manjoj ili većj meri, treba da se prepozna. Dostizanje određenog stepena preciznosti u opisivanju ljudskog ponašanja nije uvek pozitivno. Čak i da je Godar uspeo da ljudima predstavi sliku u kojoj bi ovi mogli da se nepogrešivo prepoznaju, on bi im neminovno predstavio jednu lažnu sliku, a njihovo prepoznavanje bilo bi lažno. *Revolucija nije nešto što ljudima prikazuje život već ono što ih čini živim.*

Anarhistička biblioteka

Anti-Copyright

31. 05. 2012.



Guy Debord
Kritika odvajanja
1961.

Preveo Aleksa Golijanin, 2006. Preuzeto iz *Gi Debor: Urlici u slavu de Sada* (filmovi), anarhija/ blok 45, Porodična biblioteka br. 9, Beograd 2006, str. 51–67. <http://anarhija-blok45.net1zen.com>
Guy Debord, *Critique de la séparation*, 1961. *Critique of Separation*, Guy Debord: Complete Cinematic Works, translated by Ken Knabb, AK Press 2003, <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/index.htm>

<http://anarhisticka-biblioteka.net>