

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”, CLUJ-NAPOCA

FACULTATEA DE LITERE

**SPECTACULAR ȘI CARNAVALESC. GUY DEBORD, O
VIZIUNE A FRUMUSEȚII SUBVERSIVE**

REZUMAT

STUDENT-DOCTORAND:

ANAMARIA SELU (căs. CADAR)

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. ȘTEFAN BORBÉLY

2018

CUPRINS

ARGUMENT..... 4

INTRODUCERE..... 15

CAPITOLUL 1 AVATARURILE UNUI ANTIPORET. CONTEXTUALIZAREA VIEȚII ȘI A ACTIVITĂȚII LUI GUY DEBORD. CONCEPTE FUNDAMENTALE ALE TEORIEI SITUATIONISTE

- 1.1 *Și totuși, cine este Guy Debord?* 19
- 1.2 Paradigma spectacularizării..... 36
- 1.3 Sub pavajul spectacular, carnavalescul. Structuri transgresive în arhitectura vieții cotidiene..... 64
- 1.4 Anatomia falsului. Corp și societate spectaculară..... 78

CAPITOLUL 2 INFRASPAȚIAL. O HARTĂ A VIEȚII COTIDIENE

- 2.1 Fantasticul social și „mașina de locuit” corbusiană. Comentarii asupra unor viziuni spațiale contradictorii 90
- 2.2 Dérive, plăci turnante, turbioane și alte jocuri..... 110
- 2.3 Trupul carnavalesc al orașului..... 115

CAPITOLUL 3 TIMPUL CA VOINȚĂ ȘI REPRESENTARE. ISTORIA ȘI MUZEUL

- 3.1 Delimitări conceptuale între viziunea marxistă asupra istoriei și conceptul de istorie a vieții cotidiene în teoria lui Guy Debord..... 124
- 3.2 Debord și sentimentul timpului tranzitoriu.
 Între Baroc și carnavalesc 132
- 3.3 Istoria ca joc și combat 143
- 3.4 Metamorfoza conceptului de timp de la ipostaza sa transgresivă la cea spectaculară. Locul teoriei lui Debord în această ecuație..... 149

CAPITOLUL 4 O PUNERE ÎN SCENĂ INGENIOASĂ: IDENTITATEA

4.1 Articularea unui discurs teoretic între *subiect* și *obiect*..... 163

4.2 Proletariatul, subiect al unei istorii a înstrăinării..... 169

4.3 Arta, un subiect revoluționar 184

CAPITOLUL 5 LITERA ȘI GESTUL. „LE STYLE DE LA NÉGATION” ÎN TEORIA ȘI ÎN CREAȚIA CINEMATOGRAFICĂ A LUI GUY DEBORD

5.1 Anti-portret și „scriitură”

în discursul teoretic al lui Guy Debord 198

5.2 Anti-cinema.

Comentarii asupra operei cinematografice a lui Debord..... 217

CONCLUZII. À *REPRENDRE DEPUIS LE DÉBUT*..... 233

BIBLIOGRAFIE..... 243

ANEXE 253

Cuvinte-cheie: Internaționala Situaționistă, Lettrism, carnavalesc, structuri transgresive, psihogeografie, *dérive*, *détournement*, urbanism unitar, marxism, societatea spectacolului, postmodernism, neo-avangardism, anti-cinema, Mai 1968

REZUMAT

*Dar imaginile acestea sclipitoare care veneau cu grămada se repezeau înaintea lor și curgeau într-un val întretăiat și neistovit, toate imaginile acestea amețitoare prin repeziciunea, lumina și triumful lor, la început li se părea că se înlănțuie cu o surprinzătoare necesitate și o nesfârșită armonie ca și cum în fața ochilor lor uluiți s-ar fi ridicat deodată o priveliște desăvârșită, un tot spectaculos și biruitor, o imagine deplină a lumii, o organizare bine încheșată pe care, în sfârșit, puteau s-o înțeleagă și s-o deslușească. Mai întâi li se părea că senzațiile lor se înzeceau, că se mărea la nesfârșit facultatea lor de a vedea și a simți. Dar se înăbușeau sub îngrămădirea amănuntelor. Imaginile se mai ștergeau, se încurcau (...). Nu mai era o mișcare de ansamblu, ci tablouri răzlețe, nicio unitate senină, ci o fragmentare încheștată. (Georges Perec, *Lucrurile. Povestire din anii '60*)*

În anul 2018 se vor împlini cincizeci de ani de la evenimentele din Mai 1968, cea mai mare mișcare populară din istoria Franței și singura insurecție generală a lumii occidentale de la sfârșitul celui de-al II-lea Război Mondial. Fenomenul a fost bulversant nu numai prin amploare, ci mai ales prin modul de manifestare, ca o reacție instinctivă și extrem de organizată totodată împotriva a tot ceea ce definea Statul capitalist sau alte „isme” instituționalizate, împotriva valorilor patriarhale, a ierarhiei puterii sau a culturii oficiale. Cetățeanul, muncitor, student sau intelectual, trezit în mijlocul unui coșmar al obiectelor-marfă, reacționează visceral refuzând metabolizarea sa ca imagine de către un sistem spectacular. În era Reagan, Thatcher sau Mitterand însă, fenomenul contracultural, subversiv-carnavalesc este tratat ulterior ca eveniment „cultural”, o lună boemă a exprimării libere, tinerești, o revoluție sexuală sau o transformare benignă a obiceiurilor și a stilului de viață occidental. Evenimentul devine una dintre etapele capitalismului care dă naștere unei postmodernități netede, fără fracturi. O *societate a spectacolului* în care „tot ce era trăit nemijlocit s-a exilat într-o reprezentare”¹ acoperă hiatusurile, în marginile discursului său ideologic.

A scrie o carte despre această societate spectaculară care nu era încă pe deplin formată, reprezenta, acum cincizeci de ani, o mare noutate. Germinată în atmosfera

¹ Guy Debord, *Societatea spectacolului*, RAO 2006, trad. Cristina Săvescu, p. 9

convulsivă a ultimelor avangarde postbelice, în medii „blestemate” populate de conștiințe creatoare dublate de „antreprenori ai demoliției”, apoi în atmosfera unor grupuri organizate precum Internaționala Lettristă sau Internaționala Situaționistă, cartea lui Guy Debord, *Societatea spectacolului*, apare în 1967, fuzionând, până la un punct, cu viziunea fenomenului din Mai 1968. Totodată, îi împărtășește destinul, fiind în aceeași măsură recuperată spectacular într-o perspectivă oficială. O stare de iritare, de scandal care să declanșeze recuperarea manierei conștiente, contradictorii și creative de a trăi este primul pas în aventura acestui „personaj” controversat al Franței anilor '60,'70. Debord anunța că trăim un timp mort, abstract, iar relațiile noastre cu semenii și cu spațiul sunt de fiecare dată mediate de imagini, reduse la semne într-un limbaj existențial sărac, în timp ce creațiile noastre repetă la infinit scheme mentale depășite, iar orașele s-au transformat în mecanisme aberante de reproducere existențe fictive. Istoria societăților umane, scria Debord în anii '60, este un aranjament steril de momente reciclate într-un discurs care legitimează o ideologie spectaculară. Trăim, afirmau situaționiștii, iluzia eternității prin scenarii propuse spre identificare, dar care ne exclud ca existențe private, reclamând doar calitatea unei reprezentări mai nobile. Viața cotidiană s-a alienat, imaginea oferă mai mult decât propriul conținut existențial, se adaptează mai ușor, fiind imposibil de eludat. Imaginea are toată fascinația mecanismului științific-utopic care anunță că poate depăși viața (implicit, moartea) substituind-o. Uitarea ne face eterni, iar rarele momente în care apar frânturi dintr-o existență autentică sunt deturnate în ipostaze inofensive prin creații artistice sau prin instrumentele mass-media. Cu alte cuvinte, ceea ce susține Debord este faptul că trăim mai mult sau mai puțin conștient într-o structură ideologică abstractă, trucată, în care construim identități, sisteme și instituții, fabricăm revoluții și căutăm specialiști care să medieze între sectoare diferite ale existenței, pentru că ratăm de fiecare dată întâlnirea directă, scandaloasă în nuditatea conceptului său, cu viața. „Spectacolul în general, ca inversare concretă a vieții, este mișcarea autonomă a non-viului”², ni se spune în *Societatea spectacolului*.

Originalitatea lui Guy Debord constă nu atât în profunzimea ideilor filosofice (majoritatea mărturisind vecinătăți cu teoriile lui Marx, Lukács, Karl Korsch sau Walter Benjamin), cât în „dispoziția nouă” a acestor idei. Prin „dispoziție” nu vom înțelege o benignă recontextualizare istorică sau culturală, ci un joc strategic în care forma discursului reface, prin deturnare, configurația sensurilor. De ce este nevoie astăzi, la cincizeci de ani de la apariția *Societății spectacolului* și la aproape douăzeci și patru de ani de la dispariția dintre noi a autorului său, să vorbim despre Guy Debord? Vom sublinia de la început faptul că nici exotismul unui personaj controversat, care s-a autoexilat în afara sferei intelectuale, nici lipsa unui studiu teoretic în România asupra creației sale, nu au constituit motivația principală a scrierii lucrării de față. Provocarea o

² *Ibid.*, p.9

constituie strădania de a scrie o lucrare „care se refuză”³, în condițiile în care, prin natura sa academică, se află de la început într-un contrast evident cu materia „pasageră”, anti-instituțională și contraculturală pe care o analizează. Procedând astfel, ne găsim în fața unui paradox: acela de a realiza, pe de o parte, portretul unui „personaj” care, în ciuda naturii histrionice a creației, refuză „rolul” oficial, pe de altă parte, imaginea unei societăți a spectacolului în care tocmai „imaginea” fetișizantă reprezintă simptomul maladiei sale. Metoda prin care intenționăm să abordăm acest paradox este derivată din tehnicile situaționiste, constând într-o „nouă dispoziție” a materiei oferite de Debord în scenariul structurilor carnavalesți, analizate în manieră semiotică de Mihail Bahtin și revizuite de Stallybrass și Allon White în anii din urmă. Scopul unei lucrări despre creația lui Debord îl constituie, mai mult decât confirmarea unei „societăți a spectacolului” în toate sferele perioadei pe care o traversăm sau a reacțiilor anti-instituționale la care suntem martori, identificarea unui limbaj adecvat prin care aceste teorii pot fi explicate, fără a rata ambivalența carnavalescă a discursului cu „gestul”, a teoriei cu punerea sa în act.

În acest sens, vom porni de la constatarea că imaginarul carnavalesc ilustrează o ambivalență tensionată a principiului colectiv și a celui individual, un reflex ritual și contestatar înscris în datele colectivității, dar și o natură totalizatoare, utopică în ipostază critică. Plecând de la concepția lui Castoriadis asupra societății ca entitate funcțională și ficțională în egală măsură, vom avea în vedere cu deosebire natura reprezentatională a societății, un construct mental și imaginar aflat într-un câmp de forțe economice, culturale și politice care și-l revendică în egală măsură. Carnavalul se opune abstractizării în model a funcționării sociale prin care este impusă o identitate fixă măștii, propunând, în schimb, perspectiva ludică și polemică a exuberanței ca tensiune construită. Evaziunea voioasă a carnavalului devine proiect revoluționar-progresist în Iluminism, prelucrat astfel încât să corespundă unor viziuni filosofice, dar și ideologice, utilitariste. Dominația naturii prin rațiune, apoi filtrul artistic definesc acum o umanitate abstractă, insul solitar, nu un trup social concret, dinamic. Deturnarea structurilor carnavalesți se adâncește în secolul XX, căpătând forme spectaculare, alienante, o contestare socială trucată în imagine, utopie abstractă, prin desființarea distanței ironice, esențială în carnavalul medieval, între mască, actor și spectator. Spectacolul social devine artificiozitate mesianică, care opune experienței vii o libertate abstractă. Guy Debord afirmă necesitatea recuperării privirii subversive a *tricksterului* și transformarea acesteia într-o practică existențială creatoare. În acest sens, lucrarea de față va evita o interpretare sociologică, ideologică sau artistică a creației lui Debord, propunându-și integrarea acesteia într-un fenomen mai vast

³ Boris Donné în *Pour Mémoires* (Ed. Allia, Paris, 2004) numea volumul *Mémoires* publicat de Guy Debord și Asger Jorn „o carte care se refuză”: „Chiar înainte de a fi deschisă, prin coperta sa de șmirghel, neîntinată de nicio inscripție, s-ar zice că îi semnaleză cu dispreț cititorului său (cuvântul acesta, de altfel, nu are nici un sens aici) că nu i se va transmite nici un mesaj; și că refuză chiar și simplul contact pe care îl implică lectura”, p.9 (t.n.)

care, prin structura sa constant subversivă și heterogenă, a însoțit construcții culturale, sociale sau revoluții în istorie. Apropierea dintre viziunea carnavalescă a lumii și fenomenul avangardist, contracultural sau postmodernist reprezintă un alt punct al cercetării.

• STRUCTURA LUCRĂRII

A. În *Introducere* vom urmări delimitarea de recuperările „spectaculare”, filosofice, ideologice ori sociologice aplicate lui Debord în special începând cu anii '80, devenind tot mai numeroase după 2000, ducând la o cvasi-mitizare a acestuia ca „artist blestemat” sau ca „teoretician al revoluțiilor”. Intenția lucrării nu este construirea unui portret, situaționistii refuzând identitatea închisă sau conceptul de „operă”. Tot în această etapă vom observa, ca metodă transgresivă, repunerea în discuție și transformarea conceptelor de „realitate”, „creație artistică” sau de „istorie” într-o teorie situaționistă a pasajului și a tranziției. Identitatea lui Guy Debord, așa cum apare în creațiile situaționiste sau în lucrările memorialistice, este efectul acestor tehnici transgresive. De-spectacularizarea lui Debord implică însă o contextualizare a activității sale în istoria interbelică și postbelică a secolului XX.

B. Primul capitol, *Avatarurile unui anti-portret. Contextualizarea vieții și a activității lui Guy Debord. Concepte fundamentale ale teoriei situaționiste* identifică atmosfera anilor postbelici ca zonă de răscruce în care confuzia dintre raționalism și impulsuri nihiliste caracterizează o „avangardă a absenței”. Definiții pentru orientarea sa teoretică ulterioară vor fi întâlnirea cu grupul lui Isidore Isou, perioada lettristă și primele experimente cinematografice. Delimitându-se de profilul avangardist, Debord se poziționează într-o „avangardă a prezenței”, refuzând nihilismul și izolarea autonomă a artei. Radicalizarea grupării sub forma Internaționalei Lettriste se manifestă prin refuzul limitării la sfera autonomă a artei și prin delimitarea de revoluția suprarealistă. Conceptul *vieții cotidiene* este reformulat ca totalitate deschisă, ludică. Urmează anii critici ai excluderilor sau al demisiilor masive din grupare. Sunt tot mai vizibile influențele marxiste, Debord colaborând cu Henri Lefebvre o perioadă. În 1957 ia naștere Internaționala Situaționistă, care configura prin *situație* „construcția concretă a unor ambianțe efemere ale vieții și transformarea lor într-o calitate

pasională superioară”⁴ sau ca „un moment din viață construit în mod concret și deliberat printr-o organizare colectivă a unei ambiante unitare și printr-un joc al evenimentelor”⁵. Debord concepe revoluția vieții cotidiene din punctul de vedere al strategului, influențat de viziunea lui Lefebvre, dar și a lui Clausewitz, a Cardinalului de Retz sau a lui Machiavelli. În această perioadă sunt introduse conceptele de *urbanism unitar*, *dérive* sau *détournement*. Momentul Mai 1968 din Franța este congruent cu teoriile situaționiste, însă marchează în mod decisiv începutul destrămării acestei grupări în 1972, cauzate de acuzații precum pierderea scopului inițial, revoluția vieții cotidiene, în favoarea altor forme spectacularizante sau de resemnarea în fața eșecului insurecției populare.

În aceeași parte a lucrării vom delimita memoria spectaculară de cea transgresivă, așa cum o concepe Debord în *Mémoires* sau în *Panegyrique*, dar și conceptul de „societate a spectacolului”. Fenomenul spectacularizării, reiese din tezele lui Debord, armonizează mecanismele raționale, logica mărfii și efectele alienării și ale reificării. Așa cum afirma în *Societatea spectacolului*, spectacularizarea constă în a prelua tot ce se află în stare fluidă în existența cotidiană pentru a-l valorifica sub formă coagulată. Vom identifica în acest proces o strategie transgresivă deturnată a societății consumiste prin inversarea raporturilor, proliferarea formei, reificare și alienare într-un *dincolo* exterior, o carnavalizare întoarsă pe dos. Sistemul birocratic, capitalist sau totalitar socialist, este, în viziunea lui Debord, un trup închis, iluzoriu, necomunicant. Vom urmări acest proces în efectele sale asupra unor concepte precum: realitatea, dorința, creația, istoria și spațiul. Primul capitol va analiza deturnarea unor astfel de structuri dinamice într-o sintaxă monologată, în timp ce funcționarea conceptuală (adevăr, realitate) este înlocuită de cea a imaginii, într-un sistem care impune separația și reificarea. Teoria lui Debord, așa cum vom avea ocazia să observăm, conține și premise postmoderne, precum realitatea ca regim discursiv al puterii și rolul represiv al adevărilor universale. Totuși, concepția sa asupra creației se delimitează de postmodernism: arta nu apare ca un produs estetic autonom, ci ca fenomen de tranziție ce urmărește o transformare ontologică. Într-o structură transgresivă arta este negată ca realitate distinctă, intrând în circuitul vieții și al istoriei. Noțiunea de *conflict* ca strategie asumată face parte din corpul dialectic al teoriei lui Debord, îmbinând rațiunea manevrelor cu jocul imprevizibil al mișcărilor posibile. Conceptul de *totalitate* întâlnește viziunea lui Lukács sau pe cea hegeliană, *spectacolul social* falsificând ipostazele deschise ale acestei totalități sau ale conflictului, inclusiv relația sinelui cu lumea, așa cum susține, de

⁴ Guy Debord, „Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale”, în *Internationale Situationniste*, iunie 1957

⁵ Guy Debord, „Définitions”, în *Internationale Situationniste*, Paris, iunie 1958

altfel, și Marx. Verbalizarea, discursivizarea dorinței ia locul experimentării directe a acesteia.

În partea a doua a capitolului vom orienta analiza spre anumite structuri transgresive în arhitectura vieții cotidiene, Debord identificând prin *situații* asemenea construcții de tranziție. Prin reprimare, apoi prin discursivizare și așezarea în alt registru, prin mimarea unor tehnici transgresive, carnavalesți, societatea spectacolului le deturneză esența: totalitatea deschisă, permeabilă e înlocuită de o totalitate etanșă, autoreferențială; subiectivitatea nediferențiată de trupul colectiv devine o individualitate detașată; abundența formelor existenței și amestecul lor sunt reflectate ca abundență a produselor specializate; cosmicitatea trupului ancestral al poporului e redusă la o eternitate abstractă, un prezent încremenit; relația dialectică dintre subiect și obiect e înlocuită de relația mecanică, geometrică. Între structurile de putere și cele festive, carnavalesți relația a funcționat constant în doi timpi: reprimare și discursivizare.

În subcapitolul *Anatomia falsului. Corp și societate spectaculară* vom analiza legătura dintre paradigma corpului individual și cea a corpului social, nevoia, devenită imperioasă după umanismul Renașterii, de a corporaliza prin reprezentare somatică Statul, concomitent cu impunerea unor mecanisme pozitivist-iluministe de spectacularizare a acestei reprezentări. Prin contemplarea instrumentelor și a organicității „exterioare” a sistemului de putere, subiectivitatea umană se plasează pe ea însăși într-o exterioritate abstractă, alienată. Corpul social ajunge să fie perceput ca un sistem ordonat, închis, un *dincolo* mistifiant. În opoziție, strategiile transgresive carnavalesți, precum *situațiile*, recompun materialitatea concretă, dar și substanța dialectică a acestui corp.

- C. Cel de-al doilea capitol, *Infraspațial. O hartă a vieții cotidiene* va fi construit pe opoziția dintre corpul aseptice, funcțional, dar abstract al orașului, în societatea spectacolului, și corpul hibrid, ludic, carnavalesc în viziunea lui Guy Debord și a membrilor Internaționalei Situaționiste. Două „construcții” par să coaguleze cea din urmă reprezentare a spațiului: fantezistul „Palais Idéal” construit din materiale improvizate de către Ferdinand de Cheval și Halele pariziene, spațiu al fantasticului social prin excelență și al *dérivelor* situaționiste, desființat în anii '70 pentru a face loc noului Centru Urban. Istoria Halelor reprezintă etapele și repetatele încercări ale autorităților statului de a desființa acest *topos* al amestecului impur, al dezordinii, posibil focar de epidemii, existând o întregă literatură iscată de imaginarul acestui spațiu dominat de organicism (intestinele, stomacul, inima, sexul intră în aceste construcții ca arhetipuri dominante).

Vom ilustra, pornind de la acest episod al istoriei pariziene, conceptul de *corp urban* în societatea capitalistă, structură cu o mecanică bine reglată, obiect

al studiilor de specialitate, omogen, generator al unei construcții identitare a locuitorului-spectator. Orașele corbusiene erau modelul unei unități totalitare a funcțiilor locuirii-muncii-recreerii, un metabolism ideologic, model perfect al societății spectacolului. Le Corbusier, detestat de Debord și de situaționiști, crea o iluzorie unificare rațională și funcțională a spațiului care exprima nevoia de ordine, transparență, igienă și curățenie vitrată a sistemului spectacular. În opoziție, „construcțiile” situaționiste, deși rămase în stadiul de proiect, vor reflecta rezistența la ideologia haussmaniană sau la cea corbusiană.

Vom vorbi despre „experimentul cu spațiul” al arhitectului situaționist Constant, „joc creativ cu un mediu de viață tradițional, imaginar”, numit de Debord *Noul Babilon*, apoi de cele două cărți compuse de Debord și de Asger Jorn prin imagini și texte deturnate, sub forma unor hărți ale unui „oraș plutitor” (*une ville flottante*). Este vorba despre *Mémoires* (1959) și despre *Fin de Copenhague* (1957). Asemenea discursului, spațiul orașului e compus din ritmuri care fuzionează organic, metabolic într-o arhitectură deopotrivă ludică și rațional-științifică. Situaționiștii, vom sublinia, concep orașul într-o dublă perspectivă: flotantă (ludic-subversivă) și epidermică (concretă, rațională). Spațiul, în această viziune, nu apare ca o enclavă topografică, ci ca un mod de orientare în viața cotidiană. Conceptul de *viață cotidiană*, care în accepțiunea generală e compus din mecanica repetitivă a gesturilor zilnice, ordonată teoretic de o activitate specializată precum sociologia, este reconsiderat de Debord, pentru care viața cotidiană nu poate fi reflectată de o activitate izolată, exterioară acesteia, ci numai printr-un proces osmotic de producere-reflectare-experimentare dialectică a acestui spațiu. Descrierea fragmentară corespunde tendinței de izolare din sânul societății, iar omogenizarea planului urbanistic reflectă colonizarea vieții cotidiene.

În opoziție vom așeza imaginea *orașului-scoică* unde, în concepția lui Henri Lefebvre, ființa își secretă încet structura spațiului prin gesturile zilnice. Sfidând ordonarea mixului urban, spațiul situaționist devine pentru Debord un instrument concret și virtual de subminare a mecanismelor puterii, una dintre manifestările vieții cotidiene. Principiul orientării este înlocuit de cel al explorării pasionante a unor unități de atmosferă care comunică. Orașul însă nu este un construct imaginar, ci are o osatură coerentă și contururi sigure. Conceptele introduse între 1954-1956 în revista *Potlatch – psihogeografia, détournement, dérive, urbanism unitar, situația* – ilustrau totdeauna apropierea de metodele științifice și deturnarea lor în structuri ludice deloc inocente. Psihogeografia e definită drept „studiul legilor precise și al efectelor specifice ale mediului geografic, organizat conștient sau nu, asupra emoțiilor și a comportamentelor individuale”⁶. Omogenizarea spațiului spectacular exclude

⁶ Guy Debord, „Introduction à une critique de la géographie urbaine”, în *Les Lèvres Nues*, nr. 6, 1955

interstițiile, rățăcirile și jocul. Prin conceptul de *infraspațial* am identificat nu un spațiu de adâncime, accesibil doar inițiaților, ci acel comportament urban ce permite interstițiilor, spațiilor semnificative, determinante în orientarea unui parcurs pasionant și ludic al cartografiei citadine, să determine realitatea vie, organică și creatoare a vieții cotidiene.

Vom ilustra, de asemenea, importanța unor concepte precum *dérive*, mișcare bulversantă, aleatorie, dar și construită rațional în corpul ambivalent al orașului, în căutarea imaginilor refuzate ori desființate, sau *détournement*, recuperarea fără citare sau indicarea sursei a unor fragmente vizuale sau a unor texte, într-o manieră carnavalescă, ludică. Debord afirma că revoluția trebuie să fie în primul rând „o critică a geografiei omenești”, teoriile sale caracterizând un strateg al relațiilor transgresive, noua geografie urbană pe care o imaginează fiind un corp tranzitoriu, un „pasaj de Nord-Vest” identificabil, concret.

D. Concept esențial în ecuația teoriilor lui Debord, *timpul* va fi subiectul analizat în capitolul al treilea. Vom remarca vecinătăți între paradigma timpului carnavalesc și cea a istoriei vieții cotidiene, în viziune situaționistă. Peter Stallybrass și Allon White, spre deosebire de Bahtin, observaseră faptul că, în ciuda deturnării sale în forme spectaculare, carnavalescul intră în istorie și supraviețuiește acolo în structuri transgresive. În concepția lui Guy Debord asupra istoriei vom detecta prezența unor astfel de structuri, fapt ce determină o reconsiderare a plasării sale în imediata apropiere a curentelor marxiste.

Pentru Bahtin, în perioada carnavalului corpul colectiv are o natură istorică, iar timpul nu are un caracter static, ci este organic, flotant, creator de iluzii și travestiuri. Relativizarea și devenirea se află aici în opoziție cu orice pretenții la eternizare și extratemporalitate. Accentul cade pe viitor prin fizionomia utopică a ritualurilor, fiind totodată un timp tangibil, al experienței directe. Vorbind despre istoria vieții cotidiene, Debord va opune timpul subiectiv celui spectacular. Vom remarca trăsături comune ale concepției sale cu cea a timpului carnavalesc: tranzitoriul, efemeritatea, aspectul colectiv (o istorie transpersonală), modalitatea sa concretă, spațială de manifestare. Debord demonstrează o sensibilitate aparte pentru viziunea barocă, o fascinație pentru umbrele trecutului și ruine unde regăsește „fantasticul social”. Trecutul reprezintă pentru situaționiști o materie pentru reconstrucția ludică a prezentului și a viitorului. Măsurării sociale a timpului i se substituie modelul ludic („miser sur la fuite du temps”). Conceptul de viață cotidiană este construit pe acest model (timp al orașelor plutitoare, al situațiilor ca sume de posibilități, al structurilor portante, al *dérivelor*). Un alt aspect carnavalesc al timpului în concepția lui Debord îl

constituie relieful său concret, de geografie temporală, care se manifestă asemenea unui cronotop bahtinian. Totodată, viziunea convulsivă a timpului-cataclism se împletește cu modalitatea sa ludică și cu metoda rațional-științifică de construire atât a practicii, cât și a teoriei vieții cotidiene. Istoria apare în creația lui Debord drept o structură portantă, un joc cu reguli raționale și o nesfârșită deturnare. În contrast, *societatea spectacolului* privează Sinele alienat de proprietatea tranzitoriului, istoria devine spațiul privilegiat al conducătorilor, iar timpul vieții cotidiene e redus la un prezent etern al producției și al consumului.

În ultima parte a capitolului vom urmări reflectarea evenimentelor din Mai 1968 în teoria și practica situaționistă ca reactivare a unui vechi cod contracultural, cel al societății ludice, transgresive, anti-instituționale și anti-ierarhice.

E. Capitolul al patrulea, *O punere în scenă ingenioasă: identitatea*, își propune să aducă în prim plan relația dialectică dintre societate și individ în teoria lui Guy Debord, coordonatele în care evoluează această relație, modul specific în care se construiește conceptul de subiectivitate în viziunea situaționistă, mod ce păstrează nealterat principiul ambivalenței carnavalești, și, în fine, în strânsă legătură cu aspectele enunțate mai sus, specificitatea discursului asupra artei în opera lui Debord. În timp ce, pentru Marx, Lefebvre sau Kojève unitatea dintre individ și societate, stat și cetățeni, muncitori și mijloace demonstrează o alunecare spre mit a unui discurs științifico-ideologizant, natura histrionică a lui Debord intră în pielea formelor spectaculare, dar cultivă permanent distanța.

Teoria și strategia sa evoluează în scenariul carnavalesc, ale cărui „personaje” sunt: *Eul*, subiectivitatea dominantă, nu sinele ca un construct social, și *Societatea spectacolului*. Vom ilustra felul în care este reflectată dinamica acestei relații în discursul lui Debord, în ciuda aspectelor sale histrionice și în afara oricărui perimetru artistic. Subiectul și obiectul teoriei sale traduc un discurs carnavalesc în care relația vie determină o neînchegare definitivă a termenilor și o situație concomitentă în poziție ludică și revoluționară. Analiza va avea în vedere modul specific în care se articulează conceptul de „eu” în creația lui Debord, cu deosebire în volumele de memorii sau în corespondențe, dar și avatarurile identității alienate în societatea spectacolului. Situația sa stilistică este paradoxală, între discursul estetizant și cel teoretic, științific, conceptul de identitate construindu-se la limita dintre artă și viață în manieră carnavalescă, între artă și știință, în maniera renescentist-iluministă. Lucrarea pe care o vom avea în vedere în acest sens este *Cette mauvaise réputation* (1993), în care Debord adună diverse portrete ale sale livrate de către critica sau mass-media

timpului său pe care le comentează ironic, exprimând un vădit dispreț pentru discursul metafizic sau psihanalitic asupra eului.

În capitolul de față două aspecte vor fi analizate cu deosebire, în strânsă relație cu noțiunea identității: proletariatul, ca subiect al unei istorii a înstrăinării, încorporând aici și conceptul de „revoluție” a vieții cotidiene, sau figura birocratului ca absență concretă, cu funcția de ordonator al sistemului, și problema artei în viziunea lui Debord, opera de artă ca utopie imobilă, autoreferențială opusă situației ca totalitate deschisă, tranzitorie. Debord se opune originalității pasive, contemplative, promovând în schimb autenticitatea dinamică, pusă la dispoziția anonimatului pentru a semnală un derapaj și a experimenta o trăire pasionantă. Acest fapt reclamă necesitatea distanței, receptarea operei nu ca urmă a autorului, ci ca fapt unic, depășind identificarea auctorială clasică.

F. În capitolul al cincilea, *Litera și gestul. „Le Style de la Négation” în teoria și în creația cinematografică a lui Guy Debord*, am plecat de la întrebarea pe care Debord, ironic și retoric, o pune comentatorilor săi: „Ce nevoie este de a mi se crea un portret?”. Debord joacă aici, în *Cette mauvaise réputation*, rolul unui spectator inocent al înscenării spectaculare a propriului portret. Subiectivitatea sa extremă este permanent dublată de un spirit metodic, strategic, detașat. Situaționistii retrag imaginii și portretului caracterul abstract, închis și le obligă să funcționeze diferit în parametrii subiectivității. Montată în forma imaginii deturnate, subiectivitatea e astfel metamorfozată în instrument strategic, operând nu doar la nivel individual, ci și colectiv. Vom sublinia maniera în care atât „scriitura”, cât și gestul cotidian, ca stil al negației, proiectează ca scop și ca mijloc „portretul” unei generații sau autoportretul. „Scriitura” devine, în cazul lui Debord, un act de intervenție politică, mască și experiență vie, instrument strategic și efect. Totodată vom remarca o învecinare a acesteia cu „marele stil” despre care vorbește Nietzsche, care „nu este doar o artă”, ci „realitatea, adevărul și viața”, caracterizată prin simplitate, puritate, detașare de emoțiile imediate, disciplină a afectelor și a minții (vezi *Amurgul idolilor*). În cazul lui Guy Debord, ca și în al lui Nietzsche, această trăsătură nu este un semn al clasicismului, ci al interpretării personale a unor structuri carnavalesci. Tocmai prin amestec, joc impur, realitatea vie a experienței păstrează puritatea regimului uman și suprauman. Tezele lui Debord sunt aforistice, creația domină în discurs, exprimările sunt concentrate, adesea obscure. Autorul nu se pierde însă în operă, ci o controlează în detaliu. Vom identifica de asemenea apropieri între discursul lui Debord și cel al lui Rousseau, unde teoria și autobiografia se întrepătrund, stilul rămânând profund oral, declarativ. Printre alte aspecte definatorii ale

„scriiturii” lui Debord vom identifica: practica clandestinității față de societatea spectacolului, dar nu a însingurării, poziția ambivalentă intra- și extra-spectaculară, refuzul de a se amesteca orb cu obiectul descris; „poetica rupturii” (Vincent Kaufmann), seninătatea detașată a întregii creații (T.J. Clark); stilul ca *détournement*. În partea a doua a capitolului, creația cinematografică a lui Debord este reprezentată ca *anti-cinema*. În cele șase filme ale sale, Debord va realiza o constantă deturnare a imaginii fie prin vid imagistic, precum în *Hurlements en faveur de Sade* (1952), fie prin recompunerea unei imagini-obiect care-și reflectă propriul mecanism inert, în celelalte anti-documentare. Vom descrie, pentru o mai bună înțelegere a viziunii sale cinematografice, contextul istoric al filmului avangardist sau lettrist din anii '40-'50, care impune disjunctia dintre text, muzică, gesturi și decoruri. *Hurlements en faveur de Sade* nu propune o situație estetică prin sabotarea imaginii, ci un angajament critic (motiv de a trece la discuții). În *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte période de temps* (1959), Debord instrumentează un adevărat sadism fotografic prin manipularea deturnată a imaginilor. Predomină aici gestul limbajului între melancolia reflecției subiective și observația teoretică. Se petrece în filmele lui Debord o impregnare contagioasă a Literei cu Gestul, a imaginii cu vocea, dar și o disjunctie violentă a acestora. În toate celelalte filme despre care vom vorbi în acest capitol Debord folosește tehnica repetiției și a blocării imaginii, într-un *détournement* cinematografic înscenat ca situație.

G. Concluziile vor cuprinde nu atât o sintetizare a parcursului nostru, cât o deschidere a teoriei lui Debord către viziuni mai mult sau mai puțin congruente: cea a lui Sartre, a lui Baudrillard, a momentelor lui Georges Perec sau a teatrului lui Brecht ori cel al lui Dario Fo. Tot aici, perspectivele lui Asger Jorn sau cea a lui Raoul Vaneigem, ulterioare desființării Internaționalei Situaționiste, sau în imediata vecinătate a prezentului nostru, nu vor face decât să recupereze anti-spectacular un portret care se refuză.

Am putea spune că lucrarea de față nu apare într-un context străin de preocupările situaționiștilor de acum cincizeci de ani. Mișcări precum Occupy Wall Street sau Nuit Debout, preocuparea recentă pentru „trumpism”, *fake-news*, globalizare sau existența acelor „truthers”, suspectând în spatele oricărei informații o conspirație, au readus în discuție conceptul de *societate a spectacolului* și figura lui Guy Debord. Generația post-adevăr e avidă să se recunoască în oglinda proiectată acum câteva decenii de către teoreticianul *societății spectacolului*. În *The Guardian*, în numărul din 30 martie 2012 citim titlul „Guy Debord predicted our distracted society”, articol semnat de

John Harris, în 2013 Nathalie Crom publică un alt articol intitulat „Guy Debord, un regard radical sur notre société”, iar Robert Zaretsky, în *The New York Times* din 20 februarie 2017, scrie „Trump and the Society of the Spectacle”. Cert este că, într-o societate isterizată de propagarea aberantă a așa-ziselor „fake news”, de paranoia conspirațiilor și de ideologii salvatoare dintre cele mai bizare, Guy Debord este o mană cerească, un fel de balenă a căpitanului Ahab dar și un panaceu pentru toate maladiile secolului. Cel mai adesea, el este recuperat pentru a justifica discursuri nu mai puțin spectaculare, într-o înțelegere fragmentară a fenomenului, fără a detecta și natura concretă a proiectului de existență propus de către situaționiști. Teoria și practica lui Debord sunt reduse la prima mișcare, cea profund critică, revelatorie, „uitând-o” pe cea de-a doua, viziunea unei revoluții a vieții cotidiene, confirmând acuzele pe care Debord le aducea nihilismului incapabil de a formula un conținut pozitiv, afirmativ în locul structurii negate. Străduindu-ne să identificăm corespondențe între modelul situaționist de reprezentare a vieții cotidiene și modelul carnavalesc vom căuta să recuperăm unitatea paradoxală între teoria și practica viziunii revoluționare a lui Guy Debord și să depășim sincopetele unor stereotipii interpretative precum: Debord, „teoretician marxist”, „cineast avangardist” sau „teoretician al revoluțiilor”. Cu bună știință, conștient de setea de imagini a societății timpului său, Debord va permite și chiar încuraja o recuperare dramatizată a profilului său în documentarul *Guy Debord, son art et son temps*, apărut în ianuarie 1995, la scurt timp de la moartea sa ori prin publicarea memoriilor sale la Gallimard. Criticii se vor fi grăbit să deplângă o vlăguire a instinctului său subversiv, ignorând relevanța ultimului său gest înaintea morții, aceea de a arde manuscrisul celui de-al treilea volum din *Panegyrique*, gest care s-ar putea traduce fie ca un refuz al portretizării de către o societate spectaculară, fie ca un teribil détournement. Esența carnavalescă a gestului e nedezmințit îngemănată cu cea a discursului creației sale, act prin excelență subversiv adresat unei societăți a spectacolului.