

Guy Debord

ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



Ελευθεριακή Κουλτούρα

ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*

1.

Το άρθρο του Σατέλ για την ταινία του Γκοντάρ [Με κομμένη την ανάσα, σ.τ.Ε.] στο «Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα» [νο 31, Φλεβάρης 1961, σ.τ.Ε.] μπορεί να χαρακτηριστεί σαν μια κινηματογραφική κριτική που διακατέχεται από επαναστατικές ανησυχίες. Η ανάλυση της ταινίας γίνεται βάσει μιας επαναστατικής προοπτικής της κοινωνίας, υποστηρίζει αυτήν την προοπτική και φτάνει στο συμπέρασμα ότι συγκεκριμένες τάσεις της κινηματογραφικής έκφρασης πρέπει να προτιμούνται από άλλες, σε σχέση πάντοτε με το επαναστατικό σχέδιο. Είναι προφανές ότι ο τρόπος με τον οποίο η κριτική του Σατέλ αντιμετωπίζει το ζήτημα, σε δλη του την ευρύτητα και όχι απλώς σαν θέμα γούστου, είναι που την κάνει ενδιαφέρουσα και άξια ανάλυσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Σατέλ θεωρεί την ταινία σαν ένα «αξιόπιστο παράδειγμα» υποστήριξης της θέσης σύμφωνα με την οποία «οι σημερινές μορφές της κουλτούρας μπορούν να αλλάξουν χάρη στην παραγωγή έργων που προσφέρουν στους ανθρώπους «μια αναπαράσταση της ίδιας τους της ύπαρξης».

2.

Μια επαναστατική αλλαγή των σημερινών μορφών της κουλτούρας δεν μπορεί να είναι τίποτ' άλλο από το ξεπέρασμα όλων των πλευρών εκείνης της αισθητικής και τεχνολογικής εργαλειακότητας που συνιστά το σύνολο των διαχωρισμένων από τη ζωή θεαμάτων. Δεν είναι σε τέτοιες επιφανειακές εκφράσεις που πρέπει να αναζητήσουμε τη σχέση ενός θεάματος με τα προβλήματα της κοινωνίας, αλλά σ' ένα επίπεδο πολύ πιο βαθύ, στο επίπεδο της λειτουργίας του σαν θέαμα. «Η σχέση μεταξύ δημιουργών και θεατών δεν είναι παρά μια μεταφορά της θεμελιώδους σχέσης μεταξύ διευθυντών και εκτελεστών... η σχέση που εγκαθιδρύεται στην περίπτωση του θεάματος είναι,

αυτή καθαυτή, ο σταθερός φορέας της καπιταλιστικής τάξηφ»
(Προκαταρκτικά για έναν ορισμό της ενότητας του επαναστατικού προγράμματος).

Δεν πρέπει κανείς να έχει ωφελημιστικές αυταπάτες σχετικά με το θέαμα, ότι δηλαδή μπορεί κάποια μέρα να βελτιωθεί από τα μέσα· διορθωμένο από τους ίδιους τους ειδικούς του, υπό τον υποτιθέμενο έλεγχο μιας καλύτερα πληροφορημένης κοινής γνώμης: αυτό θα ισοδυναμούσε με την οπισθοχώρηση των επαναστατών σε μια απλή επαναστατική τάση, ή στο φαινεσθαι μιας τάσης, σ' ένα παιχνίδι το οποίο σαφώς δεν πρέπει να παιξουμε. Ένα παιχνίδι που πρέπει να απορρίπτουμε σταθερά στο όνομα των θεμελιωδών απαιτήσεων του επαναστατικού σχεδίου, το οποίο σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να παράγει μια αισθητική, αφού βρίσκεται ήδη πέρα από τη σφαίρα της αισθητικής. Το ζήτημα είναι να κάνουμε μια επαναστατική κριτική ολόκληρης της τέχνης και όχι μια κριτική της επαναστατικής τέχνης.

3.

Η σύγκριση μεταξύ της κυριαρχίας του θεάματος στην κοινωνική ζωή και της κυριαρχίας της διευθύνουσας τάξης (αμφότερες βασισμένες στην αντιφατική ανάγκη μιας παθητικής αποδοχής) δεν είναι κάτι το παράδοξο, απλώς ένα ζήτημα στυλ. Είναι μια εξίσωση των δεδομένων που χαρακτηρίζουν αντικειμενικά τον σύγχρονο κόσμο. Είναι εδώ που η πολιτιστική κριτική από τη οπτική γωνία της εμπειρίας της πλήρους αυτοκαταστροφής της μοντέρνας τέχνης συναντάται με την πολιτική κριτική από την οπτική γωνία της εμπειρίας της καταστροφής του εργατικού κινήματος από τις ίδιες τις αποξενωμένες του οργανώσεις. Αν κάποιος πραγματικά επιμείνει να βρει κάτι θετικό στη σύγχρονη κουλτούρα, θα πρέπει να πούμε ότι αυτό συνίσταται μονάχα στην αυτοεξάλειψή της, στην εξαφάνισή της, στη μαρτυρία εναντίον του ίδιου του εαυτού της.

Από πρακτική πλευρά, αυτό που διακυβεύεται εδώ είναι η σχέση μιας επαναστατικής οργάνωσης με τους καλλιτέχνες. Οι ανεπάρκειες των γραφειοκρατικών οργανώσεων και των συνοδοιπόρων τους ως προς τη διατύπωση και τη χρήση μιας τετοιας σχέσης είναι πασίγνωστες. Άλλα φαίνεται πως μια ολοκληρωμένη και συνεκτική αντίληψη της επαναστατικής πολιτικής πρέπει να ενοποιήσει αποτελεσματικά αυτές τις δραστηριότητες.

4.

Η μεγαλύτερη αδυναμία της κριτικής του Σατέλ είναι ακριβώς ότι αναγνωρίζει αμέσως, χωρίς καν να αφήνει περιθώριο για οποιαδήποτε συζήτηση γύρω από το ζήτημα, την ύπαρξη ενός φιζικού διαχωρισμού ανάμεσα στον δημιουργό οποιουδήποτε έργου τέχνης και της πολιτικής ανάλυσης που μπορεί να υπάρξει γι' αυτό. Η περίπτωση του Γκοντάρ που παρουσιάζει ο Σατέλ είναι άκρως χαρακτηριστική. Αφού θεωρήσει δεδομένο, λες και πρόκειται για κάτι τόσο κραυγαλέο που δεν αξίζει τον κόπο να το θυμίσουμε, ότι ο Γκοντάρ είναι πέρα από κάθε πολιτική κριτική, ο Σατέλ ποτέ δεν μπαίνει στον κόπο να δείξει ότι ο Γκοντάρ σαφώς και δεν κατακρίνει «το πολιτιστικό ντελίριο στο οποίο ζούμε»: όπως και ότι δεν προτίθεται σκοπίμως «να θέσει τους ανθρώπους ενώπιον της ίδιας της ζωής τους». Ο Γκοντάρ εξετάζεται σαν ένα φυσικό φαινόμενο, ένα αντικείμενο προς φύλαξη. Δεν λαμβάνει υπόψη την πιθανότητα να έχει ο Γκοντάρ πολιτικές, φιλοσοφικές ή άλλες θέσεις, περισσότερο απ' ότι αν ερευνούσε την ιδεολογία ενός τυφώνα.

Μια τέτοια κριτική εντάσσεται απολύτως στη σφαίρα της αστικής κουλτούρας και ιδιαιτέρως στην παραλλαγή που αποκαλείται «αιριτική της τέχνης», αφού συμβάλλει ξεκάθαρα «στον κατακλυσμό των λέξεων που καλύπτει ακόμη και την πιο αδιάφορη πλευρά της πραγματικότητας». Αυτή η κριτική είναι μονάχα μια ερμηνεία, ανάμεσα στις τόσες, ενός έργου στο οποίο δεν έχει οποιονδήποτε έλεγχο. Από την αρχή υπο-

θέτει πως ότι θέλει να πει ο δημιουργός, αυτός το ξέρει καλύτερα από εκείνον. Αυτή η προφανής αλαζονεία είναι στην πραγματικότητα μια ακραία ταπεινοφροσύνη: ο κριτικός αποδέχεται σε τέτοιο βαθμό τον διαχωρισμό του ειδικού που μιλά, ώστε του φαίνεται αδύνατο πως μπορεί να επηρεάσει τον καλλιτέχνη ή να εργαστεί μαζί του (κάτι που προφανώς θα απαιτούσε την προσπάθεια εκ μέρους του να καταλάβει τι ακριβώς αναζητά ο καλλιτέχνης).

5.

Η κριτική της τέχνης είναι ένα θέαμα σε δεύτερο βαθμό. Ο κριτικός είναι κάποιος που κάνει θέαμα την ίδια του τη θέση ως θεατής. Εξειδικευμένος και συνεπώς ιδανικός θεατής, εξφράζει τις ιδέες και τα συναισθήματά του μπροστά σε ένα έργο στο οποίο δεν συμμετέχει πραγματικά. Αναπαριστά τη δική του μη επέμβαση στο θέαμα. Η αδυναμία των κατακερματισμένων, παράτολμων και σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετων κρίσεων για θεάματα που δεν μας αφορούν στην πραγματικότητα, είναι η μοίρα μας στις τόσες κοινότοπες συζητήσεις στην ιδιωτική ζωή. Άλλα ο κριτικός της τέχνης επιδεικνύει αυτού του είδους την αδυναμία, παρουσιάζοντάς την σαν υποδειγματική.

6.

Ο Σατέλ πιστεύει ότι αν ένα μέρος του πληθυσμού αναγνωρίζει τον εαυτό του σε μια ταινία, θα είναι σε θέση «να τον δει, να τον εκτιμήσει, να τον κρίνει ή να τον απορρίψει, σε κάθε περίπτωση θα μπορεί να χρησιμοποιήσει τις εικόνες που περνούν από την οθόνη για τις δικές του ανάγκες». Ας σημειώσουμε πρώτα απ' όλα ότι υπάρχει ένα κάποιο μυστήριο σ' αυτή την έννοια της χρήσης μας ροής τέτοιων εικόνων για την ικανοποίηση αυθεντικών αναγκών. Το πώς ακριβώς θα χρησιμοποιηθούν δεν είναι ξεκάθαρο: ίσως θα χρειαζόταν πρώτα απ' όλα να διακριβώσουμε για ποιες ανάγκες πρόκειται, προ-

κειμένου να δούμε κατά πόσο αυτές βρίσκουν πράγματι εκεί ένα χρήσιμο εργαλείο. Επιπλέον, οτιδήποτε γνωρίζουμε σχετικά με τους μηχανισμούς του θεάματος, ακόμη και στο απλούστερο κινηματογραφικό επίπεδο, αντιφάσκει απολύτως μ' αυτή την ειδυλλιακή θεώρηση ανθρώπων εξίσου ελεύθερων να θαυμάζουν ή να επικρίνουν τον εαυτό τους, τη στιγμή κατά την οποία τον αναγνωρίζουν στους χαρακτήρες της ταινίας. Άλλα πιο ουσιαστικά, είναι αδύνατον να αποδεχτούμε αυτόν τον καταμερισμό εργασίας ανάμεσα σε ανεξέλεγκτους ειδικούς που παρουσιάζουν στους ανθρώπους μια εικόνα της ζωής τους και στους αναγνωρίσουν τον εαυτό τους. Το να περιγράφεις αρκετά πετυχημένα τη συμπεριφορά των ανθρώπων δεν είναι αναγκαστικά θετικό. Ακόμη κι αν ο Γκοντάρ δείχνει στους ανθρώπους μια εικόνα του εαυτού τους στην οποία μπορούν αναμφίβολα να τον αναγνωρίσουν περισσότερο απ' ότι στις ταινίες του Φερναντέλ, ωστόσο τους δείχνει μια φευδή εικόνα, στην οποία αναγνωρίζονται φευδώς.

7.

Η επανάσταση δεν συνίσταται στο να «δείχνει» τη ζωή στους ανθρώπους, αλλά στο να τους κάνει να τη ζουν. Μια επανάστατική οργάνωση είναι υποχρεωμένη πάντοτε να θυμάται ότι ο στόχος της δεν είναι να ακούν τα μέλη της τα πειστικά λόγια των εξειδικευμένων ηγετών, αλλά να τους κάνει να μιλήσουν οι ίδιοι, προκειμένου να φτάσουν, ή έστω να το προσπαθήσουν, στον ίδιο βαθμό συμμετοχής. Το κινηματογραφικό θέαμα είναι μία από τις μορφές της φευδοεπικοινωνίας –εξελιγμένη, αντί άλλων δυνατοτήτων, από τη σημερινή ταξική τεχνολογία– στην οποία αυτός ο στόχος είναι ωιζικά ανέψικτος. Πολύ περισσότερο, για παράδειγμα, απ' ότι σε μια πολιτιστική μορφή όπως μια διάλεξη πανεπιστημιακού στυλ, στην οποία υπάρχει στο τέλος περιθώριο για ερωτήσεις και η συμμετοχή του κοι-

νού, ο διάλογος, μπορεί μεν να υπόκεινται σε μάλλον αφόρητες συνθήκες, αλλά δεν αποκλείονται εντελώς.

Οποιοσδήποτε έχει παρακολουθήσει έστω και μία συζήτηση σε μια ταινιοθήκη, έχει δίχως άλλο επισημάνει τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στον διευθύνοντα της συζήτησης· εκείνους που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε επαγγελματίες της παρέμβασης –που παίρνουν τον λόγο σε όλες τις συζητήσεις– και τους ανθρώπους που προσπαθούν να εκφράσουν έστω και για μια φορά τις απόψεις τους. Αυτές οι τρεις κατηγορίες είναι σαφώς διαχωρισμένες στον βαθμό που χειρίζονται ένα εξειδικευμένο λεξιλόγιο, το οποίο καθορίζει τον ρόλο τους σε τετοιες ιδρυματοποιημένες συζητήσεις. Η πληροφόρηση και η επιρροή μεταδίδονται μονομερώς, εφόσον δεν έρχονται ποτέ από τα κάτω. Ωστόσο, αυτές οι τρεις κατηγορίες έχουν τώρα πια πλησάσει μεταξύ τους, μοιραζόμενες την ίδια συγχυσμένη αδυναμία με τους θεατές, αναφορικά με την πραγματική διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σ' αυτές και εκείνον που κάνει μια ταινία πραγματικότητα. Η μονομέρεια της επιρροής, ξεκινώντας από αυτό το σημείο, τονίζεται ακόμη περισσότερο. Η διαφορά, πολύ ξεκάθαρη, ως προς τον χειρισμό των εννοιολογικών εργαλείων της συζήτησης στις ταινιοθήκες, αμβλύνεται από το γεγονός ότι τελικά αυτά τα εργαλεία είναι εξίσου αναποτελεσματικά. Μια συζήτηση σε μια ταινιοθήκη είναι ένα θέαμα που συνοδεύει την προβληθείσα ταινία, πιο εφήμερο από τη γραπτή κριτική, αλλά άλλο τόσο διαχωρισμένο. Προφανώς, η συζήτηση σε μια ταινιοθήκη είναι μια προσπάθεια για διάλογο, για κοινωνική συνάντηση, σε μια εποχή που το αστικό περιβάλλον αποζενώνει ολοένα και περισσότερο τα άτομα. Άλλα στην πραγματικότητα είναι η άρνηση ενός τέτοιου διαλόγου, αφού οι άνθρωποι δεν συγκεντρώνονται για να αποφασίσουν για κάπι, αλλά για να συζητήσουν σ' ένα λάθος πλαίσιο, με λάθος μέσα.

8.

Αφήνοντας στην άκρη άλλες εξωτερικές επιπτώσεις, μια παρόμοια πρακτική κινηματογραφικής κριτικής εμφανίζει δύο κινδύνους για τις επαναστατικές οργανώσεις.

Ο πρώτος έγκειται στο ότι ορισμένοι σύντροφοι μπορεί να οδηγηθούν να διατυπώσουν άλλες κριτικές, να εκφράσουν τις διαφορετικές τους κρίσεις για άλλες ταινίες, ή ακόμη και γι' αυτήν εδώ συγκεκριμένα. Ξεκινώντας από τις ίδιες θέσεις για την κοινωνία ως σύνολο, ο αριθμός των πιθανών κρίσεων για την ταινία *Με κομένη την ανάσα*, αν και προφανώς δεν γίνεται να είναι απεριόριστος, ωστόσο μπορεί να είναι αρκετά μεγάλος. Για να δώσουμε αμέσως ένα παράδειγμα, μπορεί κάποιος να ασκήσει ακόμη και μια κριτική τόσο καλή όπως αυτή του Σατέλ, εκφράζοντας ακριβώς την ίδια επαναστατική πολιτική, αλλά η οποία να προσπαθεί να εκθέσει την καθ' ολοκληρών συμμετοχή του ίδιου του Γκοντάρ σ' έναν συγκεκριμένο τομέα της κυριαρχης πολιτιστικής μυθολογίας: αυτόν του κινηματογράφου (λήψεις με φόντο φωτογραφίες του Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ, κατ στο καφέ Ναπολεόν). Ο Μπελμοντό –στα Σανς Ελυζέ, στο καφέ Πέργκολα, στη διασταύρωση της οδού Βανέν– θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν η άμεση εικόνα (προφανώς σε μεγάλο βαθμό εξωπραγματική, «ιδεολογικοποιημένη») που η μικροκοινωνία των εκδοτών του περιοδικού «*Cahiers du Cinema*» (και ούτε καν ολόκληρη η γενιά των γάλλων κινηματογραφιστών που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του '50) προβάλλει για τον ίδιο τον εαυτό της: με τα ασήμαντα όνειρά της που διακατέχονται από έναν αόριστο αυθορμητισμό· με τα γούστα της, την πραγματική της άγνοια, αλλά και με τους ελάχιστους πολιτιστικούς της ενθουσιασμούς.

Ο άλλος κίνδυνος έγκειται στο γεγονός ότι αυτή η εντύπωση της αυθαιρεσίας, που οφείλεται στην εξύμνηση της επαναστατικής αξίας του Γκοντάρ, μπορεί να ωθήσει άλλους συντρόφους στο να αντιτεθούν σε οποιαδήποτε παρέμβαση αφορά ζητήματα κουλτούρας, προκειμένου απλώς να αποφύγουν τον

κίνδυνο να χάσουν τη σοβαρότητά τους. Αντιθέτως, το επαναστατικό κίνημα χρειάζεται να κατέχει μια κεντρική θέση στην κριτική της κουλτούρας και της καθημερινής ζωής. Άλλα κάθε διερεύνηση αυτών των φαινομένων πρέπει πρώτα απ' όλα να μην έχει αυταπάτες· να μη σέβεται τους δεδομένους τρόπους επικοινωνίας. Τα ίδια τα θεμέλια των υπαρκτών πολιτιστικών σχέσεων πρέπει να αμφισβηθούν από την κριτική που το επαναστατικό κίνημα χρειάζεται να ασκήσει πραγματικά σ' όλες τις πλευρές της ζωής και των ανθρωπίνων σχέσεων.■

Guy Debord, « Pour un jugement révolutionnaire de l'art », στο «Notes critiques, bulletin de recherches et d'orientation révolutionnaire», νο 3, 2^o τοίμηνο 1962, Μπορντ.

*Αυτό το κείμενο, γραμμένο τον Φλεβάρη του 1961, μετά τη δημοσίευση της κριτικής του Σ. Σατέλ για την ταινία *Με κομμένη την ανάσα*, ήθελε να είναι η αφετηρία για την έναρξη μιας συζήτησης στο εσωτερικό της οργάνωσης «Pouvoir Ouvrier» τη στιγμή κατά την οποία ορισμένοι σύντροφοι της Internationale Situationiste είχαν αρχίσει μια συνεργασία μ' αυτή την οργάνωση (σημείωση της σύνταξης του περιοδικού).

Η παρούσα έκδοση ετοιμάστηκε στο Εργαστήρι της Ελευθεριακής Κουλτούρας υπό τη γενική επίβλεψη της Ταξιαρχίας Verpeilt και κυκλοφόρησε στην πόλη της Αθήνας τον χειμώνα του 2010 σε περιορισμένο αριθμό αντίτυπων, με τη χρήση να είναι ελεύθερη αποκλειστικά για τους σκοπούς των κοινωνικών κινημάτων του ανταγωνισμού.

«Δεν πρέπει χανείς να έχει ρεφορμιστικές αυταπάτες σχετικά με το θέαμα, ότι δηλαδή μπορεί κάποια μέρα να βελτιωθεί από τα μέσα: διορθωμένο από τους ίδιους τους ειδικούς του, υπό τον υποτιθέμενο έλεγχο μιας καλύτερα πληροφορημένης κοινής γνώμης: αυτό θα ισοδυναμούσε με την οπισθοχώρηση των επαναστατών σε μια απλή επαναστατική τάση, ή στο φαίνεσθαι μιας τάσης, σ' ένα παιχνίδι το οποίο σαφώς δεν πρέπει να παιζουμε. Ένα παιχνίδι που πρέπει να απορρίπτουμε σταθερά στο όνομα των θεμελιωδών απαιτήσεων του επαναστατικού σχεδίου, το οποίο σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να παράγει μια αισθητική, αφού βρίσκεται ήδη πέρα από τη σφαίρα της αισθητικής. Το ζήτημα είναι να κάνουμε μια επαναστατική κριτική ολόκληρης της τέχνης και όχι μια κριτική της επαναστατικής τέχνης.»

Γκυ Ντεμπόρ