

ANAMARIA SELU

SPECTACULAR ȘI CARNAVALESC

**GUY DEBORD,
O VIZIUNE A FRUMUSEȚII
SUBVERSIVE**

LIMES
2018

PROLOG	9
INTRODUCERE	15
CAP. 1: AVATARURILE UNUI ANTI-PORTRET. CONTEXTUALIZAREA VIEȚII ȘI A ACTIVITĂȚII LUI GUY DEBORD. CONCEPTE FUNDAMENTALE ALE TEORIEI SITUAȚIONISTE	21
1.1. <i>ȘI TOTUȘI, CINE ESTE GUY DEBORD?</i>	21
1.2. PARADIGMA SPECTACULARIZĂRII	48
1.3. SUB PAVAJUL SPECTACULAR, CARNAVALESCUL. Structuri transgresive în arhitectura vieții cotidiene	93
1.4. ANATOMIA FALSULUI CORP ȘI SOCIETATE SPECTACULARĂ	114
CAP. 2: INFRASPAȚIAL. O HARTĂ A VIEȚII COTIDIENE. 133	
2.1. FANTASTICUL SOCIAL ȘI „MAȘINA DE LOCUIT” CORBUSIANĂ. COMENTARIILE ASUPRA UNOR VIZIUNI SPAȚIALE CONTRADICTORII	133
2.2. <i>DÉRIVE</i> , PLĂCI TURNANTE, TURBIOANE ȘI ALTE JOCURI	165
2.3. TRUPUL CARNAVALESC AL ORAȘULUI	175
CAP. 3: TIMPUL CA VOINȚĂ ȘI REPREZENTARE. ISTORIA ȘI MUZEUL	191
3.1. DELIMITĂRI CONCEPTUALE ÎNTRE ISTORIA ÎN VIZIUNE MARXISTĂ ȘI ISTORIA VIEȚII COTIDIENE ÎN TEORIA LUI GUY DEBORD	191
3.2. DEBORD ȘI VIZIUNEA TIMPULUI TRANZITORIU. ÎNTRE BAROC ȘI CARNAVALESC	203
3.3. ISTORIA CA JOC ȘI COMBAT	220
3.4. METAMORFOZA CONCEPTULUI DE TIMP DE LA IPOSTAZA SA TRANSGRESIVĂ LA CEA SPECTACULARĂ. LOCUL TEORIEI LUI DEBORD ÎN ACEASTĂ ECUAȚIE	230
3.5. MAI '68	243

CAP. 4: O PUNERE ÎN SCENĂ INGENIOASĂ:

IDENTITATEA253
 4.1. ARTICULAREA UNUI DISCURS TEORETIC ASUPRA IDENTITĂȚII ÎNTRE *SUBIECT* ȘI *OBIECT*253
 4.2. PROLETARIATUL, SUBIECT AL UNEI ISTORII A ÎNSTRĂINĂRII263
 4.3. ARTA, UN SUBIECT REVOLUȚIONAR.....286

CAP. 5: LITERA ȘI GESTUL. „LE STYLE DE LA NÉGATION”

ÎN TEORIA ȘI ÎN CREAȚIA CINEMATOGRAFICĂ A LUI GUY DEBORD307
 5.1. ANTI-PORTRET ȘI „SCRIITURĂ” ÎN CREAȚIA TEORETICĂ A LUI GUY DEBORD307
 5.2. ANTI-CINEMA. Creația cinematografică a lui Guy Debord.....338

BIBLIOGRAFIE380

ANEXE390

PROLOG

*Dar imaginile acestea sclipitoare care veneau cu grămada se repezeau înaintea lor și curgeau într-un val întretăiat și neistovit, toate imaginile acestea ametoare 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 încheată 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 înțeleștată. (Georges Perec, *Lucrurile. Povestire din anii '60*)*

Cincizeci de ani au trecut 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 Mitterrand 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

derivei sale, mai mult, în desfășurarea iremediabil orientată a istoriei. De fiecare dată când își lansează propriul nume aproape ostentativ, sau îl inserează într-o țesătură identitară nedefinită, Debord nu produce o istorie personală sau colectivă, ci înscenează conștient o *situație*. E un *punct terminus* dar și un *primum movens* al reprezentării existenței în care, de fiecare dată, individul se regăsește ca o sumă de posibilități a dinamicii spațiului și timpului său, niciodată evidențiat ca *sine* până la capăt.

CAP. 1

AVATARURILE UNUI ANTI-PORTRET. CONTEXTUALIZAREA VIEȚII ȘI A ACTIVITĂȚII LUI GUY DEBORD. CONCEPTE FUNDAMENTALE ALE TEORIEI SITUAȚIONISTE

1.1. ȘI TOTUȘI, CINE ESTE GUY DEBORD?...

Procedeul evitării portretului, ca și acela al interpretării sale analitice pot fi la fel de riscante. Ocultarea face parte din procedeele clasice ale mitologizării. Iar Guy Debord nu este nici un erou legendar, nici un personaj misterios în istoria celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Paradoxal însă, aparițiile și situațiile construite în jurul său ar încuraja o astfel de abordare. Să nu pierdem însă din vedere faptul că personajul, conștient de factura spectacular-mistificatoare a epocii sale, își atrage „interpreții“ în labirinturi sofisticate, jocuri de umbre, convins că astfel își va epuiza următorii. Tuturor acestor cercetători le va livra ironic pseudo-memorii, le va arunca seducătoare aforisme radicale, purtându-i în direcții promițătoare ce sfârșesc în vechi fundături ideologice:

Blestemul vremurilor mă va obliga, așadar, să scriu și de astă dată într-o nouă manieră. Unele elemente vor fi omise înadins, iar planul va trebui să rămână destul de puțin clar. Tot ca o amprentă a vremurilor pe care le trăim, s-ar putea strecura și câteva diversivuni. Sensul complet poate apărea dacă s-ar intercala ici-acolo câteva pagini în plus: în același mod, pe lângă prevederile din tratate, au fost adeseori adăugate articole secrete, așa cum agenții chimici își dezvăluie o parte necunoscută a proprietăților lor doar dacă acționează împreună. De altminteri,

Ocolind natura istorică, procedeul concret al devenirii unui asemenea personaj, am urma același traseu mistificator. Am pierde urma unei *situații* care, cu adevărat nu poate fi imaginată decât prin jocul aparițiilor derutante. Jocul propriei identități rămâne o problemă esențială a proiectului situaționist, cu atât mai mult cu cât este înscenat într-o „societate a spectacolului“ în sine. Pe urmele lui Clausewitz, Debord știa că pentru a-ți anihila adversarul, e nevoie să-l înțelegi profund și să-i anticipezi mișcările. Într-o societate în care imaginea s-a înscăunat în locul omului viu, este necesar ca omul viu să anticipeze atât mișcările imaginii, cât și pe cele ale vânătorilor acesteia. Acest imperativ îl vom analiza mai amănunțit într-o altă secțiune a lucrării, drept structura carnavalescă a societății, la polul opus structurii spectacular-fetișizante, dar într-o continuă și complexă relație cu aceasta. Deocamdată, dând Cezarului ce-i al Cezarului, să pătrundem în *spectacol* cum se cuvine, prezentându-ne personajele cu tot angrenajul scenic de rigoare.

Ne aflăm în anii postbelici, timpuri amestecate și confuze, când, urmând unor seisme culturale și sociale istovitoare, lumea supraviețuia încă și încerca să se recompună. Traversa un moment imposibil, cu tonuri absurde rătăcind între note sublime de efuziune spontană, optimism isteric, revoltă mocnită și abandon nihilist. Lumea își pierduse, fără mari resentimente, interesul de *a fi*, în schimb se lăsa cu voluptate în jocul aparențelor, și asta-i oferea confortul renunțării la istovitoarele războaie metafizice sau armate. Era o lume nouă, care-și încheia socotelile cu viața și cu istoria cu nonșalanța oficială a funcționarului ce încheie registrul contabil al afacerii de familie, știind că imperiul economic în care va intra va face uz de cu totul alte talente. Aici se găsea, într-o zonă de răscruce, o mulțime informă și dezorientată, revoluționari deziluzionați risipiți în facțiuni derizorii, artiști căutând avangarde autentice, oficiali și mici funcționari de stat

¹ Guy Debord, *Comentarii asupra societății spectacolului*, trad. Cristina Săvoiu, Ed. RAO, București, 2011, p.33-34

în sisteme ierarhice și economice aberante, apoi restul spectatorilor acestei reprezentații, mulțumiți de a trăi în marginea ei și de a face parte din istorie.

Ceea ce încă nu conștientiza această lume era absența istoriei înseși. A trăi devenise anexa, scopul și sursa unui gol istoric plin de „evenimente“ inconsistente. Poate că ceea ce urma răfuielilor istorice ar fi trebuit să fie cel mai de seamă monument al construcțiilor umane, anume a face din gol o structură existențială cu posibilități infinite, a te ridica împotriva morții cu o redevă invincibilă de forme vide. Forma care-și naște *ex nihilo* propriul conținut doar pentru a justifica și a genera arhitecturi formale mai complexe, seducătoare și salvatoare. Pe lângă această exaltare fetișizantă, ca o contrapondere oportună, un raționalism cartezian legitima fastul imaginilor consolatoare. Peisajul social se limpezea, această claritate nouă permițând jocuri nevinovate, gratuite de imagini, a căror unică semnificație rămânea aceea de a susține construcția iluzorie a vieții, aproape în maniera unei instituții statale. În orbitoare revoluții culturale ce curățau orașele făcându-le permeabile și lizibile, în furnicarul armatelor de funcționari ce se întrebuițau cu zel la mecanica perfectă a societății, anihilând ideea de pericol în același timp cu aceea de imprevizibil, subzistau grupuri de „enfants perdus”¹ într-o *sumbră melancolie*. Avangarde amputate, artiști roși de furie și de disperare, pasionați în căutarea unei *treceți*, dar seduși de abisale replieri nihiliste, ei erau cei pentru care societatea nu putea schița un desen care să nu fie absurd. „Acest mediu de experți ai demolării (...) era amestecat aproape în întregime cu clasele periculoase. Trăind cu acestea, le trăiai în mare parte viața”², spunea Debord în al său *Panegyrique*, adăugând: „On s’est parfois étonné, à vrai dire depuis une date extrêmement récente, en découvrant l’atmosphère de haine et de malédiction qui m’a constamment environé et, autant que possible, dissimulé. Certains pensent que c’est à cause de la grave

¹ Guy Debord, *Panegyrique*, Gallimard, 1993, p.34

² *Ibid.*, p.28, (t. n.), în original: „Ce milieu des entrepreneurs de démolitions (...) s’était alors mêlé de fort près aux classes dangereuses. En vivant avec elles, on mène assez largement leur vie”

responsabilité que l'on m'a souvent attribuée dans les origines, ou même dans le commandement, de la révolte de mai 1968. Je crois plutôt que ce qui, chez moi, a déplu d'une manière très durable, c'est ce que j'ai fait en 1952"¹.

În această „zonă de perdie“ a tinereții sale, lângă „oameni care nu puteau fi definiți decât în mod negativ, pentru bunul motiv că nu aveau un loc de muncă, nu urmau nici un program de studii și nu practicau nicio artă (...), oameni schimbători, imprevizibili, mai degrabă periculoși”², Debord va fi avut revelația unui pasaj dincolo de care articulația lumii era alta. Mai mult, se pare că trecerea aceasta nu a fost determinată de experiența marginalului, ci a fost ea însăși conținută de la început, inevitabilă și imposibil de anticipat, în toată aventura din care face parte și această primă *călătorie*. „Rezultatul – afirma Debord – se afla deja în începutul acestei călătorii”³. Mai mult decât geneza ideilor sau decât construcțiile utopice, Debord a reținut atmosfera de exil și de marginalitate, de poezie a străzii și de grotesc sublim care punea în mișcare, într-o manieră cu totul imprevizibilă și inadecvată, ca într-o stare de joc și de asediu, idei ca pe niște poeme. Arta se comporta în mod neașteptat ca o construcție existențială tangibilă, în afara metaforei, dar nu purificată de aceasta. „le seul principe admis par tous était que justement il ne pouvait plus y avoir de poésie ni d'art; et que l'on devait trouver mieux”⁴.

În 1951, în timpul festivalului de film de la Cannes, Debord avea nouăsprezece ani. E vremea când, așa cum apare într-un decupaj din *Mémoires*, prima sa lucrare publicată în 1958 alături de pictorul Asger Jorn, „tinerețea întâlnește revolta în sine însăși, atunci când nu

¹ *Ibid.*, p.35, „Mulți s-au mirat, în ultima vreme, descoperind atmosfera de ură și blestem care m-a înconjurat constant și, pe cât posibil, m-a ascuns. Unii găsesc cauza acesteia în uriașa responsabilitate ce mi s-a atribuit adesea de la început, sau chiar în organizarea revoltei din mai 1968. Eu cred că, de fapt, ceea ce a fost detestat în mod durabil în ceea ce mă privește, a fost ceea ce am făcut în 1952” (t.n.)

² *Ibid.*, p.33 (t.n.).

³ *Ibid.*, p. 36

⁴ „singurul principiu admis de către toți era acela că nu mai puteam avea nici poezie, nici artă; și că trebuia să găsim ceva mai bun.”(t.n.), Guy Debord, *Œuvres*, Quarto Gallimard, 2006, p.1666

o găsește alături”¹(t.n.). Aici întâlnește grupul lettrist al lui Isidore Isou care proiecta filmul *Traité de Bave et d'Éternité*, o creație în spiritul iconoclasmului dadaist și al primilor suprarealiști, colaj de imagini degradate pe un fond sonor format din poezii onomatopice și monologuri. „On pousse le mépris de la méthode, - jusqu'à démembrement les épisodes successifs: on n'en retrace pas les grandes lignes, on les évoque indirectement par leurs détails secondaires”. Isou și lettriștii căutau, în marea „metodei” lumii lor, același vechi *pasaj spre Nord-Vest*. Ar fi însemnat o rescriere a hărții acesteia, dar și alte modalități de orientare. Între spectatori și actori, artă și viață nu ar fi existat sincope, iar dramatizarea s-ar fi transformat într-o formă de creativitate generală.

Un an mai târziu, în 1952, Debord proiecta propriul film, *Hurlements en faveur de Sade*, un montaj de secvențe albe, apoi negre, aparent interminabile, frânturi de fraze proclamând moartea cinematografului, declanșând după numai douăzeci de minute reacția furibundă a publicului și întreruperea proiecției. „Le public se sentait atteint dans sa dignité”²...”. Desigur, ceea ce era mai impropriu unui asemenea experiment nu putea fi decât *un public* posesor al unei demnități inutile. Întrebarea lui Debord poate fi aceeași cu *vocea* deturnată din *Mémoires*: „Cine a făcut un poem al singurătății mai frumos în atât de puține imagini?” și, totodată, shakespeareian – „E o poveste spusă de un idiot, plină de zgomot și furie, care nu înseamnă nimic”(t.n.). Deja avem, pe nesimțite, în față, prezența nebunului de curte, a farseurului asasin, a *tricksterului* în stare să schimbe, printr-o întorsătură meșteșugită a cuvântului, soarta unei bătălii serioase. Dar, să nu ne amăgim, nu e un joc de copii, aici se joacă soarta lumii, iar Debord nu-și permite o ipostază romantică inofensivă. Mai mult, nu-și permite *o ipostază* și ar fi nedrept și inutil să încercăm a-i urmări umbra în timp ce miza se află în cu totul altă parte. În același timp, rolul *tricksterului* este tocmai acela de a te atrage pe urmele aparițiilor sale, capabil de metamorfoze spectaculoase și de evanescențe în chiar

¹ *Id.*, *Mémoires*, în colaborare cu Asger Jorn, Allia, Paris, p.16

² *Ibid.*, p.23

momentul revelației. Cu cât îl vom căuta mai încrâncenat pe Debord, cu atât ne va scăpa mai abil. Este un film despre pasaje, treceri, inconsistente apariții, vise prelungite în stare de veghe, vârste inumane reconstruite în „fraze pierdute precum viața“, un drum fără formă ce nu se poate reface prin memorie.

Tricksterul nu e un artist, e un interpret al deconstrucției rațiunii confortabile, martor și detonator al unui echilibru iluzoriu, cel care te anunță și te învață cum să pășești cu groază și cu bucurie deasupra abisului. În cazul lui Debord, *tricksterul* nu este ipostaza artistului genial avangardist, așa cum apare în estetica lettristă, *tricksterul* nu este un creator, ci o unealtă și o *strategie* în desprinderea lumii de morala mic-burgheză. Cel care întoarce lumea pe dos și seamănă confuzie nu se limitează la fenomenul refuzului estetic al formei și la experimentarea unui conținut propriu într-o marjă de siguranță burgheză. *Tricksterul* atacă totalitatea în timp ce se joacă, amestecă demonism și răs eliberator în maniera lui Lautréamont, Arthur Cravan, Machiavelli, cu strategiile aplicate de război ale lui Clausewitz. „On peut objecter que c'est, de notre part, propager une confusion arbitraire, stupide et malhonnête, parmi l'élite pensante; celle dont un sujet vient souvent nous demander *ce que nous voulons au juste*, d'un air intéressé et protecteur qui le fait à l'instant jeter dehors. Mais, ayant la certitude qu'aucun professionnel de la littérature ou de la Presse ne s'occupera sérieusement de ce que nous apportons avant un certain nombre d'années, nous savons bien que la confusion ne peut en aucun cas nous gêner. Et, par d'autres côtés, elle nous plaît”¹.

¹„Se poate obiecta că ne facem vinovați de propagarea unei confuzii arbitrare, stupide și necinstite în rândurile elitei gânditorilor; aceea din care se desprinde câte un ins care ne întreabă *ce urmărim de fapt*, cu un aer interesat și protector care ne face pe loc să-l respingem. Însă, având certitudinea că nici un profesionist din branșa literaturii sau a Presei nu se va ocupa cu seriozitate de ceea ce noi am adus nou înainte de un anumit număr de ani, știm foarte bine că această confuzie nu poate în nici un chip să ne deranjeze. Și, pe de altă parte, ea chiar ne place.” (t.n.), Guy Debord, „Pourquoi le lettrisme?”, în *Potlatch*, nr.22, 9 sept. 1955, p.26

Criza lettrismului se declanșa în 1952 când gruparea radicală a mișcării din care făcea parte și Guy Debord provoca scandal în timpul unei conferințe de presă ținută de Chaplin. Lettristii îi reproșau mimarea pervertită a ipostazei omului obișnuit și amestecul de critică socială cu estetismul burghez vetust. Isou și ramura conservatoare se desolidarizează public de acest atac, în timp ce aripa radicală alcătuită din Debord, Gil Wolman, J.-M. Mension și J.-L. Brau fondează în iunie 1952, la Aubervilliers, Internaționala Lettristă. Gruparea își propunea punerea în practica vieții cotidiene a principiilor lettriste, convinsă fiind că simpla credință într-o evoluție formală cu scop în sine, credința „stupidă“ în concepte imuabile derivând un soi de „mysticisme américanisé”¹ nu poate fi decât poziția idealistă, burgheză asupra artei. Cruciada grupului nou format se ducea pentru cucerirea *totalității* asupra căreia nu se putea opera decât cu mijloacele totalității. Debord se delimitează de orice interpretare ambiguă, fragmentară, afirmând:

*À ce qui précède, on a dû comprendre que notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme. Il s'agit d'une manière de vivre qui passera par bien des explorations et des formulations provisoires, qui tend elle-même à ne s'exercer que dans le provisoire. (...) Nous avons aussi cette autre grande force, de n'attendre plus rien d'une foule d'activités connues, d'individus et d'institutions.*²

Estetica și modul de acțiune lettrist se asemănau frapant cu cele ale primilor suprarrealiști prin refuzul muncii, aspirația spre o revoluție a vieții cotidiene, prin importanța acordată subiectivității și radicalismul conceptului de grup exprimat prin sciziuni și excluderi intransigente: „Toute autre mode de l'amitié, des relations mondaines ou même des rapports de politesse nous indiffère ou nous dégoûte.(...) Il vaut mieux changer d'amis que d'idées.”³ Admirația

¹ *Ibid.*, p.27

² *Ibid.*, p.27

³ *Ibid.*, p.28, „Orice alt fel de prietenie, de relații mondene sau chiar de manifestări de politețe ne sunt indiferente sau chiar ne dezgustă. (...) E mai bine să-ți schimbi prietenii decât ideile.” (t.n.)

inițială pentru André Breton lasă loc disprețului față de cel care ar fi trădat aspirațiile suprarealiste, transformând ceea ce ar fi trebuit să fie o modificare excepțională a vieții cotidiene într-o farsă estetizată a sistemului consumist. Din ceea ce ar fi trebuit să însemne cucerirea lumii, suprarealismul se mărginise, susțineau lettriștii, la vechea recucerire insulară a artei.

L'erreur qui est à la racine du surréalisme est l'idée de la richesse infinie de l'imagination inconsciente. La cause de l'échec idéologique du surréalisme, c'est d'avoir parié que l'inconscient était la grande force, enfin découverte, de la vie. (...) Le refus de l'aliénation dans la société de morale chrétienne a conduit quelques hommes au respect de l'aliénation pleinement irrationnelle des sociétés primitives, voilà tout. Il faut aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner.¹

Din mișcare a elanurilor vitale, suprarealiștii s-au văzut restrânși la reprezentarea artistic-marfară a ceea ce ar fi putut fi. Pantomima suprarealistă nu putea servi în ochii noii grupări decât confirmării, o dată în plus, a ușurinței prin care se poate deturna forma unei revoluții autentice.

Lettriștii repornesc într-o manieră diferită avangarda suprarealistă sau dadaistă. Niciuna dintre formele de *détournement* (benzi desenate cu replici transformate, colaje, citate deturnate etc.) nu se opresc în fundături estetice și nici nu se limitează la a face cu ochiul spre realitatea incriminată. Formele artistice devin prezente concrete, sunt acolo pentru a construi o *situație* nouă, pasionantă și pentru a face „să sară podurile în aer“. Nu este frumusețea bizară a negației pusă în joc, ci negația unei frumuseți care nu este și bizară. Se pleacă de la gradul zero al scriiturii, dar metodele, ni se spune, nu inventează nimic. E doar o formă de uitare aplicată falselor „evenimente“ ale ființei. Debord este influențat acum de opera lui Henri Lefebvre, în

¹ Guy Debord, „Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale“ (publicat inițial în *Internationale lettriste*, 1957), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste* (1948-1957), Ed. Allia, Paris, 1985, p. 86

special de *Critique de la vie quotidienne* unde apare conceptul de „moment“, echivalent al „situației poetice“ lettriste, construcție a unei stări afective neașteptate care să abolească separația dintre artă și viață. Esențială rămâne conștiința ireversibilului și a unicității acțiunilor umane.

Anul 1954 e marcat de excluderea sau demisia majorității membrilor Internaționalei Lettriste, rivali ai lui Debord ca opinie critică (Chtcheglov, Serge Berna), artiști insubordonați (Mension, Rumney) sau apărătorii forme plastice. „Singura aventură – susținea Debord în scurtmetrajul *Critique de la separation* din 1961 – este aceea de a contesta totalitatea“. În labirintul lettrist, ulterior situaționist, sunt permise jocurile, condiția rămâne însă aceea de a nu cădea pradă seducției formale a acestuia sau de a-l considera unealtă proprie de acțiune personală.

„Nous n'en sommes jamais sortis“ („Nu am ieșit niciodată de aici“, t.n.), remarca vocea egală a lui Debord cu o aparentă melancolie vorbind despre „o viață mai intensă care încă nu a fost descoperită“, dar care, imposibil de uitat, reapare în vise și adesea, în starea de trezie, este resimțită drept realitate. Despre realitatea trucată furnizată de noile raporturi de producție în forme spectaculare, despre alienarea existenței și falsificarea istoriei vorbeau și operele de tinerețe ale lui Marx. De fapt, peisajul intelectual al Franței postbelice e dominat de această redescoperire a perioadei hegeliene a lui Marx, fie că vorbim de noua avangardă, de structuralism, postmodernism sau de numeroasele grupări de stânga în opoziție față de doctrina dogmatică a P.C.F. Majoritatea aventurierilor teoriei marxiste obțin din aceasta interpretări parțiale care, tocmai prin eludarea perspectivei totale, sunt deturnate în același scenariu spectacular fetișizant. Vorbind despre Stânga și extrema stângă din epocă, Debord remarca jocul obscur și inutil al acestor oameni care „sunt mecanici până la un punct alarmant. Cătuși de puțin marxiști: muncitorești. Ceea ce trimite chiar la gândirea religioasă: proletariatul este Dumnezeu lor ascuns. Căile sale sunt impenetrabile și intelectualii trebuie să se umilească și