

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Gi Debor i problem ukletog

Asger Jorn

Asger Jorn
Gi Debor i problem ukletog
1964.

Asger Jorn, „Guy Debord et le problème du maudit“, *Contre le Cinema*, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé (Skandinavski institut za komparativni vandalizam), „Bibliothèque d’Alexandrie“, Aarhus, Danmark, 1964.
Preveo: Aleksa Golijanin, 2018. <http://anarhija-blok45.net>

anarhisticka-biblioteka.net

1964.

NAPOMENA: Predgovor za monografiju *Guy Debord: Contre le cinéma* (Protiv filma), 1964, u izdanju Asgera Jorna i *Institut Scandinave de Vandalisme Comparé* (Skandinavski institut za komparativni vandalizam), koja se, pored ovog predgovora, sastojala od scenarija prva tri Deborova filma (*Urlici u slavu de Sada*, 1952; *O prolasku nekoliko osoba kroz prilično kratku jedinicu vremena*, 1959; *Kritika razdvajanja*, 1961), s njihovim tehničkim podacima i kratkim opisima. (<http://archiv11.org/guy-debord/>)

„Banditi, vođeni energijom tih loših strasti, koje su jedine u stanju da zbage stari svet i vrte silama života njihovu stvaralačku slobodu.“

— Alen Seržon i Klod Armel, *Istorija anarhije* (Alain Sergent, Claude Harmel, *Histoire de l'Anarchie, des origines à 1880*, 1949)

„Bilo bi bolje za ljudski rod da taj gospodin nije nikada ni postojao“. Tako je *The Gentleman's Magazine* pisao povodom Godvine smrti (William Godwin)¹, koji je bio inspiracija Šeliju, Kolridžu, Vordsvortu, Vilijamu Blejku i mnogim drugima, kao što je i Prudon bio inspiracija za Kurbeovo slikarstvo. Od te grupe potiču veliki deo moderne poezije, „plener“² škola pejzažnog slikarstva, impresionizam i ceo neprekidni kreativni razvoj, čiji je kontinuitet pripadao i još uvek pripada silama života, koje čine samu kreativnu slobodu.

¹ „In reconsidering the character of the man whose life we have been writing (...) we are led to the very painful though certain conclusion, that it might have been better for mankind had he never existed.“ W. B. Morgan, „Obituary: William Godwin, Esq.“, *Gentleman's Magazine*, NS 5, jun 1836, str. 666–670. Dostupno na archive.org. (Sve napomene: AG.)

² „Plein air“: slikanje na otvorenom, u prirodi.

Ali taj razvoj se ne može shvatiti ako se razdvoji od njegove solidarnosti s tom lošom strašću, koja je „jedina u stanju da zbaciti stari svet“, strašću koju u sebi nose stvaraoci koji krše pravila i koji su ukleti kao takvi.

O tom stanju stvari više se ne može suditi na osnovu opšteg stava društva prema modernizmu. Paradoksalno, opšta simpatija prema modernizmu, od početka veka, a naročito posle Drugog svetskog rata, kada je bilo objavljeno da „ukleti umetnik više ne postoji“, potiskuje te stvaralačke snage još radikalnije. Realnost društvene kletve uvijena je u zatupljujuću i antiseptičnu pojavnost praznine: *problem je nestao; problema nije ni bilo*. U isto vreme, žurnalistička etiketa „uklet“³ postaje, naprotiv, neposredna valorizacija. Treba samo postati „uklet“, da bi se bilo u modi. A to je prilično prosto, budući da svaka vrsta agresija izaziva kletve kod svoje žrtve. Tako je izmenjen sam princip ukletosti; u njemu opet prepoznajemo prostu romantičarsku ideju o neshvaćenom geniju. To je duh za koji se svi slažu da je „ispred svog vremena“ i onda nastoje da ta njegova neshvaćenost traje što kraće.

Verujem da nam nijedna kreativna osoba na svetu ne može otkriti svu jalovost takvih lažnih objašnjenja kao enigmatična osoba Gija Debora. U nekim kritičkim analizama, možda najobaveštenijim u ovo naše doba, već možemo da pročitamo kako se Debor smatra za jednog od najvećih inovatora u istoriji filma. Dakle, oni koji su upućeni u stanju su da prepoznaju njegovu pravu vrednost. Prema tome, ne možemo se pretvarati da je neshvaćen. Jaz se javlja između te poverljive procene i njegove reputacije u svetu „gospode“, gde bi neki hteli da Debor što pre dobije nekrolog koji je već bio upotrebljen za Godvina. Na osnovu toga možemo zaključiti da su vredno-

³ Jorn, naravno, polazi od Verlenovog shvatanja „ukletog pesnika“, kao olicenja nekonformizma. Izraz je ušao u širu upotrebu zahvaljujući njegovom eseju „Les Poètes maudits“, iz 1884, i vremenom je obuhvatio mnogo veći broj pesnika i umetnika nego Verlenov esej. Ali kao najtipičniji predstavnici obično se, pored Verlena, navode Boder, Rembo, Lotreamon, Nerval, Po i Malarme – skoro bez izuzetka, heroji nadrealista i kasnije situacionista, najviše baš Debora.

mogu da preuzmu ta pravila, bilo tako što će prihvatiti njihovog autora kao onog koji vodi igru, ili tako što će ga skršiti, isključiti. To je tačka u kojoj Debor s pravom odbija da prihvati breme apsolutne odgovornosti. Pravila njegove igre nametnuta su mu sticajem okolnosti; njihova kompleksnost prevazilazi mogućnosti njegove spoznaje. Današnji situacionistički pokret je samo početak jednog primera takve igre. Time što odbacuje ekskluzivnost i ulogu vođe, Debor čuva svoje pravo na igru, kao i na *otvaranje* buduće igre. Na taj način on prevazilazi čisto francuske uslove koji su postavili granice nadrealizmu Andrea Bretona. Potpuno suprotno ovom drugom, posledice značaja Gija Debora osećaju se svuda, na drugom kraju sveta, i zrače odatle nazad ka Parizu, gde on provodi svoje dane potpuno neprimećeno. Možda je, u manjoj ili većoj mери, sam izabrao teškoće takvog života, čineći sve što je neophodno da bi stalno sasecao svaku mogućnost slave; možda zato da bi ostao slobodan u igrama koje su trenutno moguće. Ipak, verujem da sam opravdao indiskreciju koju sam dopustio sebi ovim nametljivim prikazom. U svakom slučaju, to je ono čemu se nadam.

1964.

vanje i kletva očigledno istovremeni. Debor je čovek *svog vremena*: on „ne može biti bolji od svog vremena; u najboljem slučaju, on može *biti* svoje vreme“ (Hegel).⁴ Ali ovo vreme je postalo prostor u kojem se dešavaju čudne stvari, koje nisu u skladu s tom pojednostavljenom idejom o istorijskom trenutku. Sadašnjost za nas nije trenutak već, kako se to definiše u modernoj fizici, momenat dijaloga, vreme komunikacije između pitanja i odgovora. Pitanje ukletog je postalo ograničeno, merljivo, u tom prostoru u kojem je za neke odgovor već dat dok drugi još ne znaju ni šta je pitanje. Metodi za „trenutnu“ pseudokomunikaciju naše epohe očigledno ne prenose pitanja i *odgovore* te epohe već samo jednosmerni spektakl, kao što su to situacionisti ubedljivo pokazali.

Komunizam je bio veliki ukleti pokret prošlog (XIX) veka. Posle Ruske revolucije, marksizam je bio zvanično proglašen za osnovu društva Istočnog bloka i postao još ukletiji na zapadu, naročito u Sjedinjenim Državama. Ali šta je istina o tom spektakularnom sukobu? Džon Kenet Galbrajt (John Kenneth Galbraith), koji je za vreme rata radio u administraciji za strateško bombardovanje, kao oficir vojne bezbednosne službe, i bio odlikovan za svoje zasluge, priznao je u svojoj knjizi *Društvo blagostanja* (*The Affluent Society*, 1958) da moderni kapitalizam, koji za sebe i dalje veruje da je antisocijalistički, danas pribegava nekim od najočiglednijih marksističkih dogmi, ignorišući njihovo poreklo i stalno proklinjući Karla Marksa. Paralelno tome, možemo videti kako rusko društvo, bez obzira da li za sebe veruje da je u svemu marksističko, suštinski proklinje Marksovo učenje dok ga u isto vreme uzdiže. Postoji oštar rez

⁴ Jorn navodi jedan od dva postojeća francuska prevoda Hegelovog aforizma, za koje je teško reći koji je „slobodniji“. Ipak, u oba slučaja, kao i u nemačkom originalu, misli se na osećaj za duh svog vremena (kod Hegela, „sveta“): „Jeder will und meint besser zu sein als diese seine Welt. Wer besser ist, drückt nur diese seine Welt besser aus als andere (Svako želi i misli za sebe da je bolji od svog sveta. Ali bolji je samo onaj koji taj svet izražava bolje od drugih).“ G. W. F. Hegel, „Aphorismen aus Hegels Wastebook“ (1803 bis 1806), *Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main, 1970.

između osobe koja formuliše ideje, onih koji svesno uvažavaju nje-
ne ideje i njen značaj, i samog zračenja tih „banditskih“ ideja, koje
se, kroz kreativnu slobodu, diskretno i anonimno vraćaju silama
života.

Filmska ostvarenja Gija Debora pružaju nam primer s kojim mo-
žemo razotkriti dominantni metod gušenja u svoj njegovoj slože-
nosti. Da nije bilo konačnog prevrata filmske umetnosti do kojeg
su dovela istraživanja iz letrističkog perioda, čiji je vrhunac nesum-
njivo bio film Gija Debora *Urlici u slavu de Sada*, s pravom se može-
mo upitati da li bi filmovi kao što je *Hirošima, ljubavi moja* (Alain
Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1958) uopšte bili snimljeni i slav-
ljeni sedam godina kasnije. Ali ko zna? Tačnije, ko o tome govori?
Oni koji to znaju čute, tako da publika, širom sveta, uključujući i
intelektualce, ostaje zapanjena delom koje se smatra apsolutno ori-
ginalnim. Na taj način se sprečava da se primeti potonja Reneova
regresija u filmovima koje od tada snimio; takvo opadanje je zapra-
vo tipično za sračunato prilagođavanje, ako se iz ugla same radi-
kalne kreativnosti pogleda stepen dopuštene dubine. To je tačka u
kojoj se otkriva velika hipokrizija neophodna za iluziju zvaničnog
„modernizma“. Danski književni časopis *Perspektiv* koristi upravo
film *Hirošima, ljubavi moja* kao ključni dokaz da buntovnici ne mo-
gu doneti ništa novo. Ono može nastati samo u srcu zvanične pro-
dukcije. I pošto publika ne zna ništa o kreativnom naporu koji je
neophodan za nastanak takvog dela, svi se, mirne savesti, okreću
protiv tih loših momaka, koji predstavljaju istinsku originalnosti,
da bi ih zauvek odrekli od kreativne aktivnosti. Ali s Deborom to
nije moguće. Ne shvata se da je njegova filmska aktivnost samo
nasumično pribegavanje bilo kojem raspoloživom sredstvu radi iz-
vođenja specifične demonstracije mnogo širih mogućnosti. Ono što
bi se u toj stvari moglo naći na najvećem gubitku jeste prosto razvoj
filma.

Ovde se srećemo s još jednim veoma važnim pitanjem: izgleda
da u svakom razvoju postoje ključni trenuci, kada neki pojedinač-
ni čin – onih koji se nazivaju genijima – potpuno menja poredak

nemih“. Debor uvek odiše neizmernom suptilnošću. Još nijednom
nije uhvaćen na delu u nekom bezličnom izdanju. To je razlog za
ogromno poštovanje – za strahopoštovanje, moglo bi se reći – koje
se za njega vezuje u domenu poznatom kao umetnička i kulturna
avangarda.

Uloga Francuske u ljudskoj kulturi prirodno se ukazuje u potpu-
no različitim aspektima u zavisnosti od toga da li se posmatra spolja
ili iznutra. Na tu njenu ulogu gledam spolja; i Debora sam uvek, u
istorijskom kontekstu, video kao veliki izuzetak koji *preobražava
pravila*. Još od kraja rata nisam video nikog, osim Gija Debora, ko
se, ignorišući sve druge probleme koji su mogli da zahtevaju paž-
nju, tako isključivo, s opsesivnom strašću i sposobnošću kojom je
raspolagao, usredsredio na zadatak promene pravila ljudske igre, u
skladu s novim činjenicama koje je nametala naša epoha. On je re-
šen da pomno analizira te nove činjenice, kao i sve mogućnosti koje
se sada uzajamno isključuju ili otvaraju, bez ikakve sentimentalne
vezanosti za prošlost koju je odbacio. On objašnjava te korekcije i
ukazuje na pravila koja je rešio da sledi. Poziva i druge, koji žele
da idu u korak s avangardom ove epohe, da slede ta nova pravi-
la, ali radikalno odbija da ih nameće, pomoću brojnih trikova ili
na osnovu prestižnog *autoriteta*, onima koji još ne uviđaju njihov
smisao. Ipak, u jednoj stvari on s pravom uliva strah u kosti celom
umetničkom miljeu. On ne prihvata prenemaganje onih koji se pre-
tvaraju da slede ta pravila, ali koji ih koriste kao ulog u drugačijoj
igri – onoj svetovnoj, u najširem smislu: da se bude u skladu s pos-
tojećim svetom. U takvim slučajevima je nepopustljiv; ali ipak bi
se moglo reći da su ta pitanja kompromisa ili poslušnosti, pre ili
kasnije, dovela do okončanja skoro svih njegovih odnosa. Potpuno
je raskinuo s tim ljudima. Pronašao je druge. Tako se dogodilo da
je taj čovek neobične velikodušnosti u posleratnoj svetovnoj mito-
logiji počeo da važi za čoveka bez trunke milosti.

Na kraju, vraćamo se na paradoks banditizma. Izuzetna osoba,
koja menja pravila, isključuje sebe iz igre, zato što će u njoj uvek
pobeđivati; ona ju je izmislila i zna sva njena ograničenja. Drugi

diverzije (detournement). Saradnja Gija Debor na *Fin de Copenhague* (Jorn i Debord, 1957), maloj, spontanoj knjizi, napravljenj za 24 sata, bila je prilično zapažena: njeno dejstvo se iznenadujućoj brzinom, za nekoliko meseci, proširilo među specijalistima za umetničke knjige i tipografiju iz Amerike i Evrope. Taj uticaj nije prestao da se širi. Onda je kucnuo čas da naš junak napiše svoje *Memoare* (Debord i Jorn, *Mémoires*, 1959), urađene sa škripućim efektom razbijenog stakla, ljubavnu knjigu umotanu u šmirglu, koja cepa džep i cele police biblioteke, kao dobar podsetnik na prohujalo vreme koje odbija da se završi i baca svakog u očaj svojim tvrdoglavim prisustvom. A ipak su ti *Memoari* više bili delo nastalo u predahu, u privremenom povlačenju, kako se to kaže. Žurilo mu se da napiše svoje *Memoare* pre nego što se pojavi u svetu. Upotrebio ih je kao uvertiru, tako da sigurno nisu bili dočekani s toplinom i uživanjem, kao u slučaju onih veterana koji bi na taj način signalizirali da se predaju, da napuštaju sadašnjost. Onda je napravio te čudne dokumentarce, za *Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni*⁶, dokumente o novom pogledu na svet (*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959; *Critique de la séparation*, 1961). Publici se očigledno nisu svideli. To mora da je zbog njihovog dejstva tempirane bombe. Debor barata svim efektima i maestralno ih koristi, bez ustezanja. Ali naravno, oni koji vide samo vatru i onda počinju da misle kako su pogrešili, a da nisu u stanju da kažu zašto, osećaju određenu nelagodnost.

Ne može se ostati miran pred Deborovim delima. Što je još gore, ona su namerno takva. On nikada nije razbijao koncertne klavire (Fluxus, itd.); takvo bizarno ponašanje prepušta klovnovima koji ga imitiraju, od Iva Klajna (Yves Klein) i njegovih „monohromatskih“ slika do novije „Grupe za vizuelna istraživanja“ (Groupe de Recherche d'Art Visuel), u čije ime izvesni Le Park (Julio Le Parc) predlaže stvaranje „neaktivnih gledalaca, u potpunom mraku, nepomičnih,

⁶ Filmska „kompanija“ koju je osnovao, ili samo krstio, Asger Jorn, za potrebe produkcije dva Deborova filma.

važćih pretpostavki. Posle takvog trenutka, svidelo se to nekome ili ne, menjaju se uslovi koji važe za sve. Moglo bi se reći kako se ta promena, koju su očigledno proizveli razvoj općtih uslova i kolektivne aktivnosti, mogla desiti samo u glavi nekog pojedinca. Čini se kao da ovaj celog života nije radio ništa osim što se pripremao da uradi baš to i ništa drugo. A kada to i uradi, ostaje mu samo da gleda i kontroliše posledice. Upravo ta mogućnost kontrole biće mu uskraćena i prenet na druge, od trenutka kada ovi uvide korist tog čina i počnu da eksploatišu njegovu moć, čime istovremeno stiču i moć da autora tog čina proglašaju ukletim. Ta pojava je još od davnina bila tako uobičajena da je u nekim kulturama proglašena za svetinju. Na kraju je postala ono što se zove „misterija žrtvovanja“. Danas, kao civilizovaniji, mi više ne prinosimo žrtve doslovno; mi proklinjemo. Nema više misterije, a najlukaviji oblik žrtvovanja jeste osveštavanje kroz počasti. Zato je bilo mudro postaviti Debor na vrh filmske hijerarhije. Mislimo da on tako više ne može prevazići sebe i da se onda možemo okrenuti drugima, pred kojima stoje nada, dleta ili pojačala. Možda specijalizacija zahteva takvu podelu; Debor to nikada nije zanimalo; samo ga je zabavljalo. Ali ima ljudi kojima to nije zabavno. U takve spadam i ja. U stvari, sva ta filmska pitanja jedva da me zanimaju. Ne govorim o filmovima koji služe kao zabava. Govorim o radosti prisustvovanja rađanju nećeg bitnog, a opet neuhvatljivog, koju mi je donosio svaki novi Deborov film. On može reći da je urađeno šta je urađeno i da drugome ostaje samo da gleda rezultat. Mislim da upravo u toj taćki, u prikazu zbivanja isprovociranom njegovom perspektivom opće promene, on uočava mnogo toga što previđamo i prenosi nam ono što je u tome znaćajno.

Biti velika, tajna inspiracija *svetske* umetnosti već nekih deset godina – od tišine koju je Džon Kejdž uveo u modernu muziku nekoliko godina posle *Urlika u slavu de Sada*⁵ do manije komunicira-

⁵ John Cage, *4'33"*. Komad je nastao ranije, pre *Urlika* (1947–1948, prvi put objavljen 1952), i imao je drugaćiju motivaciju, više formalistićku, u ćemu se nado-

nja preko tabli stripa izvučenih iz konteksta, što je postala udarna sila novog američkog slikarstva – nije mala stvar. Tako se moglo i nastaviti, da nije bilo akumulacije *konsekvenci* te beskompromisne aktivnosti, koja Debora čini nezamenljivim u samom središtu nove svesti o našem opštem stanju kao kreativnih bića; svesti koja postaje nužna s odbacivanjem zvaničnog modernističkog i progresističkog stava, koji je još od kraja Drugog svetskog rata prikrijavao pravo stanje stvari. Kada se ta maska jednom zbaci, *tajna* Gija Debora odmah postaje jasna.

Ne postoji nikakav *prirodno* „neshvaćeni genije“ ili nepriznati inovator. Postoje samo oni koji odbijaju da budu poznati u pruršenom izdanju i u očiglednoj kontradikciji sa onim što zaista jesu. Oni koji ne žele da se njima manipuliše da bi u javnosti postali poznati u potpuno neprepoznatljivom i samim tim otuđenom obliku, svedeni na status instrumenata neprijateljskih njihovom vlastitom cilju, ili nemoćni, usred velike ljudske komedije. Ne smemo se zadovoljiti time da proglasimo „ukletim“ one koji su sami, i to s jakim razlozima, prokleli ono što im se predlaže, i koji zato nailaze na prezir „gospode“ – iste one „gospode“ koja inače sa smeškom gleda na sve i svašta i čak ističe taj lažni stoicizam kao dokaz vlastite vrednosti. Ti ljudi od ukusa kriju se iza formalnih izgovora; pretvaraju se kako misle da je ono novo, što ih osuđuje, smatra lošim, samo „loše rečeno“. Zato se ne može reći da je u modernoj kulturi Debor loše shvaćen; on je poznat *kao loš*.

Očigledno je nemoguće s razlogom prokleti nešto, a da se na umu nema *nešto bolje*, nešto s čime upoređujete ono što odbacujete; i u tome je tajna Gija Debora, jedinog među letristima koji je imao tu viziju, koja objašnjava sve njegove korake. Ako nemate u vidu tu viziju, ako se u svom rasuđivanju prosto oslanjate na vladajući poredak stvari, sve što je stvorio može se shvatiti samo kao bizar-

vezuje na neke ranije pokušaje – satirične ili ozbiljne – poigravanja s „prazninom“ ili „tišinom“ (Laurence Sterne, Alphonse Allais, Mallarmé, Maljevič, Duchamp, itd.).

no, ekscentrično i neuravnoteženo, kao i toliko toga drugog. Velika lekcija koja se može izvući iz slučaja Gija Debora, još od vremena *Potlača*, jeste iskrenost, zato što u svetu koji postaje sve lažniji svakako treba biti iskren u osudi onoga što najviše zaslužuje da bude osuđeno: velike, temeljne hipokrizije, koja truli već vekovima, ali koja i dalje služi kao pogubni oslonac za ogromne ruševine koje polažu pravo na daleku budućnost. Ali sve to su samo spoljašnji efekti jednog mnogo dubljeg istraživanja.

U principu bi bilo lako direktno suočiti najširu publiku s delom Gija Debora. Ako bi se, recimo, *Urlici u slavu de Sada* prikazivali u svim bioskopima u zemlji, toj publici, počevši od njene „filmofilske“ elite, to ne bi bilo ni zabavno, niti bi bila oduševljena. Pobesnela bi, kao dete koje balavi nad lepim parčetom torte, da bi ga onda videlo zgnječeno na podu. Ta publika bi mogla da donekle previdi tu duhovnu ćušku, tu grubu korekciju. Ali nema sumnje da bi to za nju bilo dobro. To je tačka u kojoj se na pravi način postavlja pitanje ukletog umetnika, tačka u kojoj se Debor odlučio da zaseče kroz celu estetiku odobravanja, u korist umetničke akcije koja izaziva akciju; čak i ako ta akcija može lako da se spontano okrene protiv onog ko nasilno drmusa gledaoce u njihovim foteljama, u njihovoj pospanosti. Debor otkriva određeni *značaj* u umetnosti, brižljivo skriven u takozvanim „beaux-arts (lepim umetnostima)“, ali kojim se na naučnoj osnovi potajno manipuliše u populističkoj propagandi i reklami, kako komercijalnoj, tako i političkoj. Komedija je tako razotkrivena: razlika između umetnosti elite i umetnosti koja čak i nema ime, da ne bi narušavala vladajući spokoj, ukazuje se u svojoj svojoj laži. Način na koji su Debor i njegovi prijatelji sagledali kulturu, kao kraj preistorije, zapravo je način na koji gledaju i na postojeće društvo. Ono što se sada dešava u kulturi, po njima i zbog njih, potiče od društva i tamo će se i vratiti.

U meri u kojoj je Debor bio u stanju da se povremeno izrazi u umetnosti i samokritici umetnosti, njegova dela nose isto značenje i potvrđuju moje tumačenje: sva su bila izvedena munjevito, kao eksperimentalne beleške napravljene tokom razvoja opšte teorije