

FILM ALS WAPEN

HET VERSTOORDE BEELDENRIJK

De situationisten en de film

René Sanders

Toen op de 30ste juni 1952, de eerste film van Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade* werd vertoond, kwam het publiek in de theaterzaal van het Musée de l'Homme, in opstand. Na 24 minuten moest de vertoning worden afgebroken. Er werd met stoelen geklapperd, gevloekt en getierd. Er barstte een oorverdovend fluitconcert los. Het aan avant-garde verslaafde publiek was wel wat gewend, maar om na een aantal provocerende verbale uitbarstingen en vervormde beelden naar een zwart doek te kijken, dat was zelfs voor de meest doorgewinterde toeschouwer teveel van het goede.

De film, waarover het tumult losbarstte, was beslist geen film in de klassieke zin van het woord. In *Hurlements en faveur de Sade* werden dialogen uit het dagelijkse leven afgewisseld met citaten uit het wetboek van strafrecht, zinsneden uit het werk van James Joyce gekoppeld aan verdraaide uitspraken van filosofen en tussen de verontwaardigde kreten van de toeschouwers, was nog uit de luidsprekers de vlamme oproep te horen: 'de nieuwe schoonheid zal de schoonheid van de situatie zijn'. Een getergde stemming maakte zich van de zaal meester. Het zwarte doek als middel om te provoceren deed zijn intrede en liet een vernietigend spoor na. Dit behoorde evenwel tot de strategie van de cineast, hij eiste dat de toeschouwer zijn passieve houding zou laten varen. Het fluiten, schreeuwen, kritiseren, het leveren van commentaar, het driftig gebaren, het vervormen van het beeld door het publiek, het nabootsen van figuren door handen of vingers voor de projector te houden, hadden juist tot doel aanstootgevende effecten uit te lokken.

Alles is geoorloofd, het spel gaat beginnen, moet Debord toen gedacht hebben, Op dat moment was uit de luidsprekers op meeslepende toon te horen: "wij leven als verloren generatie onvolledige avonturen'.

Volgens de regisseur van de film, Guy Debord, kan en mag er geen film meer zijn. Aan het tijdvak van de cinema is een einde gekomen. Wat overblijft, zal het scheppen van situaties zijn, het grote avontuur van het groepje lettristen, waartoe Debord toentertijd behoorde.

Deze lettristische beweging wordt in 1946 opgericht door de uit Roemenië afkomstige Isidore Goldstein, die zich bedient van de schuilnaam Isidore Isou. Isou die, naar eigen zeggen al in 1942, de voornaam-

ste lettristische ideeën in zijn geboorteland had uitgewerkt, zoekt in wat toen nog de culturele hoofdstad van de wereld was, Parijs, samen met de dichter Gabriel Pomerand een publiek om zijn lettristische beginselen uit te dragen. En hij vindt dat vooral onder de jongeren die onder de indruk zijn geraakt van het existentialisme. Isou beschouwt de lettristische beweging als een radicale avant-garde die in een lange traditie staat en die tot doel heeft de kunst omver te werpen. Het lettrisme moet de aanval openen op alle terreinen van de kunst om vandaaruit de maatschappij, de filosofie en de wetenschap te veranderen, stelt Isou in *La dictature lettriste* (1946).

Vertrekpunt voor de lettristen is de poëzie. De poëzie moet worden teruggebracht tot haar wezen en dat is volgens Isou: het teken. Om alles tot de essentie, het teken te herleiden ontwerpt Isou een methode, en doopt deze met de naam 'ciselante'.

Door middel van de "ciselante" methode, waarbij van allerhande technische middelen gebruik kan worden gemaakt, kunnen, om bij de poëzie te blijven, de woorden bijgeschaafd, ontmanteld, verminkt en zelfs vernietigd worden om de weg vrij te maken voor een nieuwe harmonieuze universele taal. Of om met Isou's woorden te spreken: 'het woord is de eerste stereotypie. Men leert woorden zoals men goede manieren leert. Vernietig de woorden en vervang deze door letters en tekens.

Schep als het ware een architectuur van letters en tekens en laat deze ritmisch met elkaar harmoniëren. Daartoe willen de lettristen het alfabet opblazen om de letters te bevrijden. Nieuwe letters en tekens worden uitgevonden of uit het Arabische, Hebreeuwse en Chinese schrift gehaald, om als basis te dienen voor een integrale communicatieve kunst, een kunst die voortdurend zal veranderen en die daardoor niet meer in strikte zin als kunst gedefinieerd kan worden.

De lettristen zitten, zoals al gesteld is, in de traditie van de radicale avant-garde. De aanval op het woord zoals die bijvoorbeeld door Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire en Tzara is ingezet, willen de lettristen voortzetten. Maar in tegenstelling tot bijvoorbeeld de dadaïsten (Tzara en Ball) die met hun aanval op en ontmanteling van de poëzie de wereld alleen maar willen provoceren, kent Isou naast de vernietiging ook aan de creativiteit een belangrijke plaats toe.

Dit betekent dat, nadat de kunst vernietigd is, bespoedigd door de "ciselante methode", de lettristen ook een opbouwende fase kennen die zij "amplique" noemen. Want ten slotte was hun streven: het scheppen van een universele taal en met deze nieuwe taal willen de lettristen de toeschouwer in trance brengen, willen zij hem, door een dreunend en aan-

houdend ritme van klanken, door een cadans van lyrische en muzikale combinaties van taaltekens, bezweren en betoveren.

Isou zoekt derhalve over de geschiedenis heen aansluiting bij de magisch-mythische en rituele poëzie van de oude Griekse en oosterse cultuur. Zijn droom is Parijs te veranderen in een modern soort Alexandrië. De straten zullen dan behangen worden met tekens, op elke hoek staan luidsprekers opgesteld waaruit de lettristische poëzie te horen is, de huizen zullen veranderd worden in doolhoven. De stad moet een vrijplaats worden waar dichters hun bezwerende toverformules uitspreken. In de ogen van de lettristen moet de stad een groot gedicht worden.

Volgens hun opvattingen moet er een poëzie komen zonder woorden, een theater zonder inscenering, een schilderkunst zonder figuratie en een film zonder een voorspelbare aaneenschakeling van beelden. In de film wordt het realistisch beeld vernietigd. Meer nog, iedere relatie tussen beeld en geluid wordt verbroken. Het beeld mag in geen enkel opzicht meer herkenbaar zijn, daarom wordt het bekrast, verscheurd en beklad.

In zijn film *Traité de bave et d'éternité* (1951) past Isidore Isou de lettristische principes op zo zuiver mogelijke wijze toe en oogst daarmee zowaar succes. Op het 5e filmfestival te Cannes (1951) krijgt hij de prijs voor de "beste" avant-gardefilm.

Juist als zijn ster gaat rijzen, begint de jonge garde onder aanvoering van Guy Debord aan zijn stoelpoten te zagen. De lettristische beweging gaat scheuren vertonen en zal spoedig uiteenvallen. Directe aanleiding voor de splitsing is de provocatie van de jonge garde op de persconferentie die belegd is in het Ritzhotel te Parijs om Charlie Chaplin's *Limelight* te promoten.

Debord en de zijnen vinden dat het maar eens afgelopen moet zijn met de grenzeloze bewondering voor de man met de grootste platvoeten van Hollywood. Isou en enkele getrouwen keuren deze interventie ten sterkste af. In een ingezonden mededeling in het blad *Combat* (1-11 -'52) maken zij dat kenbaar. Reactie van Debord, Wolman en nog twee anderen volgt al snel: zij sturen Charlie Chaplin, de held van de surrealisten en lettristen, linea recta naar huis en beschuldigen Isou ervan een handelsreiziger in leugens te zijn. De breuk in de lettristische beweging is niet meer te lijmen.

Op 7 december 1952 wordt door Debord, Wolman, Brau en Berna te Auberville 'L'internationale Lettriste' opgericht. Volgens het handvest dat op de oprichtingsbijeenkomst wordt opgesteld is het de internationaal lettristen verboden om er een "regressieve" moraal op na te houden, daarnaast

wordt op straffe van uitsluiting ieder streven naar commercieel succes ten strengste afgekeurd.

Debord besluit maar direct het script van zijn film *Hurlements en faveur de Sade* aan te passen, vooral de wat al te enthousiaste omarming van de lettristische poëzie verdwijnt in de nieuwe versie. In de tweede *Hurlements* ruimt hij, ondanks zijn kritiek dat Isou een pleitbezorger is van een verhuld estheticisme, toch een plaats in voor Isou's *Traité de bave et d'éternité*. In het rijtje van de meest belangwekkende films prijkt de naam van zijn oude leermeester. Debords top negen opent met *Voyage dans la Lune* (1902). Vervolgens wordende films, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), *Entr'acte* (1924), *Potyomkin* (1928), *Un chien anadalou* (1931), *City Lights* (1931) en Isou's *Traité de bave et d'éternité* (1951), *L'Anticoncept* van zijn internationale lettristische kompaan Gil Wolman en als vanzelfsprekend zijn *Hurlements ...*, als hoogtepunten opgesomd. Maar waarom is Isou's film nu belangrijk?

Volgens Debord heeft Isou geprobeerd de kritische grens van de film af te tasten. In zijn verhandeling *Esthétique du cinéma* (1952-53) stelt Isou onder andere dat de film uit elkaar zal barsten, zoals een varken dat al te vet is gemest. Isou kondigt de vernietiging van de film aan. Wat overblijft is de klassieke film, die allereerst in stukken moet worden gesneden en daarna verdraaid moet worden. Vervolgens zullen beeld en geluid van elkaar losgekoppeld moeten worden. En wanneer dit allemaal is geschied zal de "discrepante cinema" een vlucht kunnen nemen.

Debords *Hurlements ...* kan evenwel niet beschouwd worden als het specifieke voorbeeld van een discrepante film. Debord wil namelijk meer, hij wil de film ontwaarden, hij wil de verwarring vergroten, met het uiteindelijke doel het publiek zelfde analyse te laten maken. Volgens Debord is de film het revolutionaire medium bij uitstek, elke neiging bijvoorbeeld tot esthetisering van het beeld moet bij de wortel worden afgekap.

De film moet de toeschouwer uit de lethargie wekken, moet hem provoceren, moet hem laten walgen van zijn passieve houding, moet hem aan sporen tot verzet. Zijn gefragmenteerde beelden en dialogen hebben de functie het bewustzijn door elkaar te schudden, zij hebben tot taak het gevestigde denken onderuit te halen en dit radicaal om te keren. In dit perspectief moet de afwezigheid van het esthetische beeld, de bijeen gesprokkelde dialogen, de verdraaide uitspraken van filosofen, en de op de spits gedreven banaliteiten van het dagelijks leven, geplaatst worden. Zij zijn de ware en oprechte jankpartijen van markies de Sade.

Naast het fulmineren tegen producten en gedachten-goed van de oude lettristen en dat van vitalisme in de kunst (neo-expressionisme), richten

de internationale lettristen hun aandacht vooral op de toenemende tendens tot vercommercialisering van de kunst en de snel voortschrijdende vervlakking van het dagelijks leven. Zij willen het dagelijks leven politiseren. Zij zoeken naar een nieuwe levensstijl. Na verloop van tijd krijgen de losse ideeën van de internationale lettristen meer vorm en inhoud. In hun tijdschriften die in eerste instantie *Internationale Lettriste* wordt genoemd, en in 1954 wordt omgedoopt in *Potlatch*, worden de concepten uitgewerkt die later in belangrijke mate de basis zullen vormen voor de theoretische analyses van de Situationistische Internationale.

Thema's als het unitaire urbanisme (de stedenbouw als eenheid gezien), de *dérive* (het op drift raken, het ronddolen), de *détournement* (de verdraaiing), de psychogeografie (de revolutie als feest en de opbouw van situaties) worden door de internationale lettristen tot leven gewekt. In 1952 had Debord al aangekondigd, dat "de nieuwe schoonheid de situatie zal zijn" en door situaties te scheppen kan naar zijn mening het vrije spel van hartstochten, het grote streven en verlangen van de Franse utopist Charles Fourier, worden herontdekt.

Op het gebied van de film houden de internationale lettristen zich opvallend rustig. Wat niet zo vreemd is daar de internationale lettristen vanaf 1955 veel energie steken in het verleggen van de grenzen van het 5e en 6e arrondissement. De internationale lettristen gaan internationaal. De Deen Asger Jorn en spoedig daarna de Nederlander Constant Nieuwenhuys, die na hun kortstondig Cobra-avontuur op zoek zijn naar radicale kunstenaars die de kunst niet als een toeristische trekpleister zien, raken onder de indruk van hun geschriften. De banden worden aangehaald en nieuwe contacten gelegd. Uiteindelijk is het dan zover, de krachten worden gebundeld en de oprichting van de Situationistische Internationale is een feit. Op 28 juli 1957 krijgt, op een conferentie van radicale kunstenaars te Cosio d'Arroscia in Italië, de internationale haar beslag.

In de eerste nummers van het tijdschrift *Internationale Situationniste*, vanaf juni 1958, wordt het theoretische erfgoed van de internationale lettristen verder uitgewerkt en ingepast in een meer samenhangende cultuurkritiek. In tegenstelling tot alle voorafgaande avant-garde bewegingen willen de situationisten beslist geen nieuwe kunstrichting starten. Hun aandachtsveld is gericht op het opwindende leven in de straat en in de stad, daar zal naar hun mening in eerste instantie de omvorming moeten plaatsvinden.

De traditionele terreinen van de kunst worden meer en meer verlaten. Alle begrippen, zoals het ronddolen, het verdraaien, het konstrueren van situaties, de psychogeografie worden ingepast in een concept dat tot doel heeft een geheel andere stedelijke omgeving te scheppen. Volgens de

situationisten zal de nieuw vormgegeven en ingerichte stad moeten beantwoorden aan sterk wisselende gemoedsstemmingen en zeker niet moeten gehoorzamen aan de wetten die een overgeorganiseerde en ver-technologiseerde maatschappij oplegt.

Wat de situationisten voor ogen staat is een vrije persoon die zijn eigen omgeving schept. Vandaar dat zij aanvankelijk een sterke nadruk leggen op de *dérive*, de zwerftocht of het ronddolen. Een van de belangrijkste activiteiten van de bewoners van een al dan niet vrije stad, zal de zwerftocht moeten zijn. Door de sterke emoties die het ronddolen oproept zal men het landschap willen veranderen, wat weer zijn sporen nalaat in het bewustzijn van het individu, dat als het ware bewust gedesoriënteerd raakt.

Concreet betekent het dat men in groepjes van drie of vier personen dagenlang door de stad doolt totdat de fysieke uitputting is bereikt. Vervolgens worden de indrukken die de stad achterlaat in kaart gebracht, hetgeen een praktische vertaling is van de psychogeografie, en uiteindelijk kunnen de emoties weer zichtbaar gemaakt worden in de stad, door deze op een andere wijze vorm te geven en in te richten.

Een ander begrip dat frequent terugkeert bij de situationisten is de *détournement*, dit is het bewust verdraaien, vervormen, modificeren van bestaande esthetische elementen. Men neemt bijvoorbeeld een schilderij en schildert dat gedeeltelijk over, of men pakt een fragment uit een gedicht, een filosofische uitspraak, of een stelregel en verdraait deze op een dusdanige wijze dat het een revolutionaire slogan wordt. De situationisten maken op een zeer creatieve wijze gebruik van deze methode.

In zijn tweede film getiteld *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* uit 1959 blikt Guy Debord terug op zijn internationaal lettristische periode, die van 1952 tot aan de oprichting van de Situationistische Internationale in 1957 heeft geduurd en waarin naar zijn mening de aanval op het spektakel -het centrale thema van de situationisten in de jaren zestig-is begonnen.

Sur le passage ... opent met een beeld van Parijs uit het jaar 1952, en laat de voorgevels van woningen in Saint Germain des Prés zien, waarbij een commentaarstem zegt: deze wijk was gebouwd voor het ongelukkige prestige van de klein-burgerij, de deftige beslommeringen en het intellectuele toerisme. Vervolgens richt de camera zich op twee paartjes die in een café aan het discussiëren zijn. De commentator vervolgt met: hier werd de systematische twijfel aan alle pleziertjes en activiteiten van een maatschappij en een globale kritiek op de opvatting die zij over geluk heeft, in gang gezet.

Met deze film wil Debord een eerbetoon brengen aan zijn internationaal lettristische vrienden, waarvan uiteindelijk slechts een enkeling lid is geworden van de Situationistische Internationale. Hij herinnert aan de nachtelijke zwerftochten van de internationale lettristen, met al zijn gebaren, zijn handelingen, en zijn emoties, zoals Ivan Chtcheglov, één van hen, ze heeft omschreven. Hij schildert de eindeloze discussies, de dronkenschappen die zij met elkaar hebben beleefd, maar refereert ook naar hun eigenzinnige houding en hartgrondige afwijzing van een maatschappij die in staat van verval en ontbinding ver keert en waarin de harts-tochten opnieuw ontdekt moeten worden.

Net als in zijn vorige film worden er in *Sur le passage* een aantal keren pauzes ingelast, om het publiek op adem te laten komen. Het doek is dan "functioneel" wit, als Debord zijn politieke stellingname kracht wil bijzetten, zoals: "Om dit tijdvak effectief te beschrijven, moet men veel andere dingen laten zien. Maar wat heeft dat voor zin? Men zou veeleer het geheel moeten begrijpen van dat wat al is geschied en dat wat nog te doen staat. Maar niet aan de oude wereld van het spektakel en aan de herinneringen, nieuwe ruïnes toevoegen".

Debord relateert zodoende de invloed en de werking van de film. De film is naar zijn zeggen net zo onbevredigend als de realiteit die hij probeert te bekritisieren, hij is niets anders dan een herschikking, "een klagelijke en valse weergave" van de werkelijkheid. Film kan uitsluitend nog een functie vervullen in het afzonderen en in een nieuwe context plaatsen van beelden uit het dagelijks leven, de reclame, de klassieke film. Het gesproken woord is daarbij een middel om het moderne spektakel te ontmaskeren. De zinnen en teksten moeten derhalve explosief zijn. Zij moeten verwarring stichten, want de eenzijdige gerichtheid op de spectaculaire consumptiemaatschappij moet worden omgekeerd. Maar, in tegenstelling tot de film uit zijn lettristische periode *Hurlements ...*, verstoort hij het beeld niet meer. Het fotografische beeld wordt weer in ere hersteld.

In zijn volgende en derde film uit 1961 bouwt hij de mogelijkheden van de bewuste verdraaiing verder uit. *Critique de la séparation* zoals de titel luidt, wordt evenals zijn vorige *Sur le passage ...* door de Deense kunstenaar Asger Jorn gefinancierd. Deze, volgens de aankondiging, grootste anti-film aller tijden, is opgebouwd uit strips, pasfoto's, krantenfoto's, fragmenten uit klassieke films, avonturenfilms en journaalbeelden. Net als bij zijn vroegere films bestaat er geen directe relatie meer tussen beeld en geluid. Deze film wil op een dramatische wijze en met behulp van gefragmenteerde beelden die op zichzelf staan, mislukte communicatie en activiteiten in deze maatschappij aan de kaak stellen.

Door op een bepaalde manier gebruik te maken van de documentaire, door deze te ontmystificeren, tracht Debord actuele thema's op een uiterst kritische wijze te volgen. Hij blijft dan ook in deze film roepen dat het een schrijnende contradictie is om gebruik te raken van het medium film, een medium dat in zijn algemeenheid een afspiegeling is van een alsmat omvangrijker wordende technologische macht die geleid wordt door strategie van het spektakel. Desondanks wil hij een beeld schetsen van een andere wereld, waar andersoortige communicatievormen zullen bestaan die meer overeen zullen stemmen met het verlangen.

Ondanks zijn sceptische houding neemt Debord in *Critique de la séparation* een aantal aspecten van de spektakelcultuur op de korrel. Zo wordt bijvoorbeeld de houding van een aantal situationisten om met de stedenbouw als eenheid een succesvolle artistieke carrière te beginnen, bekritiseerd. Op het moment dat deze film wordt uitgebracht, zijn de geschillen in de beweging hoog opgelopen. Dit is een van de redenen waarom de film nooit in het openbaar te zien geweest. Hij wordt enkel op verzoek vertoond in het Silkeborgmuseum in Denemarken, alwaar het erfgoed van Asger Jorn is ondergebracht.

Een jaar eerder, voordat demontage van de film gereed is, rommelt het al in de beweging. In dat jaar, 1960, verlaat de Nederlander Constant Nieuwenhuys de situationistische beweging. Andere kunstenaars, zoals Asger Jorn, zullen hem spoedig volgen. Bijna de gehele Duitse en Scandinavische sectie, te weten de Spurgroep en Bauhaus Situationniste, worden in 1962 geroyeerd.

Volgens het overgebleven groepje situationisten moeten de situationisten definitief breken met de kunst- en galeriewereld. Discussiëren over grenzeloze avonturen en experimenten in de kunst blijkt voor de meeste kunstenaars een aangename verpozing te zijn; maar de kunst opheffen en daarbuiten naar andere wegen zoeken ten einde een bijdrage te leveren aan een sociale revolutie, dat is een te zware opgave voor de meeste kunstenaars. Debord ontdoet zich in 1962 zonder mededogen van de kunstenaars die zich gestort hebben in het lucratieve galeriecircuit. Hij stuurt hen het kunstwerk achterna, dat naar zijn mening een historisch product is geworden. In een maatschappij waar het spektakel heerst kan niet meer worden gesproken over de esthetische waarde van een kunstwerk. Kunst wordt massaal geconsumeerd en wordt gedragen door de reclameleuzen en het geschal van de media. Kunst is enkel object van speculatie.

In *Critique de la séparation* duikt plots het beeld op van een ridder die de strijd aanbindt met een andere ridder, terwijl het begeleidend commentaar luidt: "Iedere artistieke samenhang is reeds uitdrukking van de samenhang van het verleden, dat wil zeggen van de passiviteit. Het is

de bedoeling de herinnering aan de kunst te vernietigen, de conventies van haar communicatie ten gronde te richten, de beoefenaars ervan te ontmoedigen". Exit de gevestigde kunst. De aanval wordt geopend op het spektakel. Portretten van Chroesjtsjov, De Gaulle en Eisenhower worden van commentaar voorzien: "De officiële informatie bevindt zich elders. De maatschappij bedient zich van haar eigen historisch beeld; de oppervlakkige en statische geschiedenis van haar leiders". Zij belichamen het zichtbare en het uiterlijke noodlot van de geschiedenis.

Na 1962 zoeken Debord en de overgebleven situationisten contact met radicaal socialistische bewegingen, zoals *Socialisme ou Barbarie* en *Pouvoir Ouvrier*, wat ten slotte een niet een erg succesvolle onderneming blijkt te zijn. In ieder geval willen de situationisten buiten het artistieke kader treden, zij willen hun kritiek méér laten zijn dan een kritiek op de artistieke avant-garde, de kunstbeschuwing en de rol en functie van de kunst in deze consumptiemaatschappij. Zij onderzoeken de mogelijkheden van een totale revolutie. Even leek het erop of hiermee een begin gemaakt kon worden.

Met mei 1968, waarin de situationisten onmiskenbaar een rol hebben gespeeld, barstte de woede los. Was het niet door hun deelname aan de "Raad ter handhaving van de bezettingen" tijdens de Mei-revolte, dan wel door hun geschriften (waaronder het in 1967 verschenen *La société du spectacle*, het theoretisch hoofdwerk van Debord en *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* van de hand van Raoul Vaneigem).

Beide werken hebben als uitgangspunt de vaststelling dat deze wereld een spektakelmaatschappij is die uit scheiding, afzondering, opdeling en non-participatie bestaat. Het spektakel vertroebelt de werkelijkheid, voedt de wereld met een onafgebroken beeldenstroom. Met andere woorden: het leven in deze spektakelmaatschappij wordt geleid door de beelden die men krijgt gepresenteerd en de voorstelling die men van het leven heeft. Dit betekent dat de definitie, die met name Debord aanvankelijk aan het spektakel heeft gegeven, verder wordt uitgewerkt.

Het spektakel is namelijk in strikte zin een schouwspel, een theater, een circus, waarbij gesproken kan worden van een eenrichtingsverkeer tussen speler en toeschouwer. Maar het spektakel heeft na verloop van tijd een sfeer gecreëerd waarbij de toeschouwer door een stortvloed van indrukken wordt overweldigd, enkel met het doel hem passief te maken. Het spektakel- de media, de reclame- en consumptie-industrie- heeft de wereld in tweeën verdeeld, zij bestaat enerzijds uit hen die een actieve rol mogen vervullen en anderzijds uit hen die veroordeeld zijn tot de rol van passieve toeschouwer.

Debord gaat in de loop van de jaren zestig in zijn analyse een stap verder. Volgens hem zijn het theater en de maatschappij als gevolg van de economische ontwikkelingen, één geworden. De dialectische ontwikkeling in de maatschappelijke en economische verhoudingen heeft geleid tot een overvloedismaatschappij die zowel spectaculair naar vorm als inhoud is.

Vooraf in de film is de werking van het spektakel duidelijk zichtbaar. De film wordt in het bijzonder gedragen door het spectaculaire karakter ervan, met het doel de wereld als een aaneenschakeling van valse beelden voor te stellen. Vandaar dat Debord zich inzet voor de revolutionaire omvorming van de film, door deze te plaatsen in de geschiedenis van het gehele systeem dat schijnvoorstellingen produceert.

Twee maanden voordat het boek *La société du spectacle* van de persen rolt, wordt in het 11^{de} nummer van het tijdschrift *Internationale Situationniste* aangekondigd dat Debord voornemens is van het boek een film te maken. René Viénet onthult in het artikel "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art", dat ook Eisenstein van plan is geweest om *De Duitse ideologie* en *De kritiek van de politieke economie van Marx* te verfilmen. Debord wil niet achterblijven. Maar het zal tot 1973 duren voordat de film *La société du spectacle* af is. Dit is niet zo vreemd gezien de turbulente ontwikkelingen die de beweging na 1968 doormaakt. Na de mei-revolte ontstaat er namelijk een tamelijk grote chaos in de situationistische beweging.

Zeer veel leden melden zich aan als lid. De beweging was daar naar de mening van Debord niet op berekend. Menig debat waarvan het theoretisch gehalte zeer gering was, ontbrandt. Steeds meer glijdt de Situationistische Internationale af naar haar opheffing. Eind 1970 treedt Vaneigem uit de beweging, nadat zijn rol tijdens de meidagen van 1968 fel wordt betwist. Uiteindelijk besluit Debord om samen met de Italiaan Sanguinetti aan de geschillen en twisten een eind te maken. Zij publiceren in 1972 *La véritable scission dans l'Internationale*, waarin aan de hand van 61 stellingen, die staaltjes van dialectische redeneerkunst zijn, een beeld wordt geschetst van de situationistische beweging gedurende de periode 1969-1972. Wanneer zij uiteindelijk het slagveld in 1972 overzien zijn er nog maar vier leden over, met naast Debord en Sanguinetti, de Deen J.V. Martin en Debords vriend op afstand: Ivan Chtcheglov.

In 1973 wordt *La société du spectacle* uitgebracht door Simarfilms (waarachter de uitgever, Gérard Lebovici, schuilgaat). De film volgt het boek maar gedeeltelijk. Ongeveer de helft van de 221 stellingen waaruit het boek is opgebouwd wordt verwerkt, voor het overige vult Debord het commentaar aan met actuele analyses en kritiek. Ook deze film staat weer bol van verdraaiingen die links en rechts uit de geschiedenis van het

kritisch denken worden geplukt. Zo worden naast uitspraken van Von Clausewitz -al in de jaren vijftig koestert Debord een grote bewondering voor de dialectische in- en uitvallen van deze Pruisische veldheer- een aantal stellingen van Machiavelli, Marx, Hegel en de slogans van de "Raad ter handhaving van de bezettingen", verdraaid en in een ander licht geplaatst.

Viénet had in zijn al genoemde artikel uit 1967 gesteld, dat het filmmedium "een van de meest nuttige expressie\middelen van ons tijdvak" is, omdat het zowel didactisch, analytisch als kritisch is. Viénet - die overigens ook een klein filmoeuvre zal nalaten waarin op meesterlijke wijze Chinese karatefilms worden verdraaid, waarbij, over het hoofd van Kung Fu, de strijd tussen het proletariaat en de bureaucratie wordt uitgevochten - vervolgt in het onderhavig artikel dat film moet worden opgebouwd uit fotografische beelden die voorzien moeten worden van een kritisch en analytisch commentaar. Volgens Viénet moet de actualiteit immer in een historisch perspectief worden geplaatst, zij is het product van de voorstelling. De voorstelling moet derhalve kritisch worden bejegend en het geëigende middel daartoe is de bewuste verdraaiing.

Debord gaat evenwel nog een stap verder als Viénet. Als een onvervalste Hegeliaan en misschien wel uit ongeduld, voert hij de negatie in zijn theoretische kritiek tot grote hoogte. Zijn negatieve kritiek vertoont de neiging op geslokt te worden door het spektakel. Zijn verfilming van de spektakelmaatschappij ziet hijzelf dan ook als een post-theoretisch synthetisch werk. Dit betekent dat hij de kritiek op de spektakelmaatschappij niet louter meer beschouwt als een negatie ervan, maar deel laat uit maken van het spektakel. Spektakel en kritiek lijken één geworden te zijn, de kritiek is geen zelfstandige entiteit meer. De beelden in de film moeten dat bewijzen.

Zo worden geïsoleerde scènes uit het dagelijkse even gekoppeld aan westerns, beelden uit de Russische klassieke films (Potemkin, Oktober) geschakeld aan journaalbeelden van Castro, Mao en Nixon, reclamespots gerelateerd aan de moordaanslag op Kennedy en een oorlogstafereel uit Vietnam afgewisseld met een blik in de huiskamer. De film is totaal spectaculair geworden. Toch blijft Debord volhouden dat het commentaar in zijn film nog de negatie uitdrukt. "De theoretische kritiek kritiseert de totaliteit en de historische kritiek. Zij is geen 'nulgraad van het schrijven', maar het omgekeerde. Zij is geen negatie van de wijze van uitdrukken, maar uitdrukking van de negatie".

Debord heeft aan de geschiedenis van de film een eind willen maken, hij heeft de film willen opheffen in de Hegeliaanse zin van woord,

door zowel componenten op te heffen, d.w.z. op een hoger niveau te tillen, als door te bewaren, maar dan in een geïsoleerde vorm. En ten slotte is zijn streven gericht op de algehele vernietiging van het product film.

Met zijn *La société du spectacle* lijkt hij aan het eind gekomen te zijn van zijn theoretisch latijn. Zijn dialectisch voordenspel heeft een dermate hoge vlucht genomen, dat de uil van Minerva uit het zicht is verdwenen. Hij spant zich in ieder geval niet meer in om de negatie van de bestaande spektakelmaatschappij te formuleren. Hij houdt zich bij het sec weergeven van de recensies van en kritieken op zijn oeuvre, en van de voorvallen waarbij hij persoonlijk betrokken raakt.

Al in de jaren vijftig vermaken de internationale lettristen zich over de stompzinnige op- en aanmerkingen die men gewoonlijk op hun werk heeft. Ook in het tijdschrift 'Internationale Situationniste' wordt vaak de kritiek afgedrukt juist met het oogmerk om het ideologisch gehalte van de "vijandelijke" kritiek aan de kaak te stellen. Twee jaar na de film *La société du spectacle* verschijnt de korte film *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La société du spectacle"* (1975). De film als middel om het geïstitutionaliseerde karakter van het spektakel bloot te leggen.

Drie jaar na deze weerlegging van de spectaculaire kritiek, wordt voor de tweede maal het complete cinematografische werk van Debord uitgegeven. Het eerste overzichtswerk dateerde al uit 1964 en droeg de titel *Contre le cinéma* en bevatte naast de scripts van drie van zijn films, een toelichting en een voorwoord van Asger Jorn. In het overzichtswerk uit 1978 waren naast alle scripts, ook een aantal illustraties en regieaanwijzingen te vinden. Bovendien was er in deze bundel een script opgenomen, waarvan het bestaan tot op dat moment niet werd vermoed. De titel, een palindroom van het zuiverste water, luidde: *In girum imus nocte et consumimur igni* (Wij dolen rond door de nacht en worden verteerd door het vuur). Een tijdvak lijkt ten einde, de wanhoop over het uitblijven van de verandering groot.

Met deze film die voor de eerste maal te zien was in 1981 in het theatertje Cujas, net om de hoek van de Boulevard St. Michel (de enige bioscoop in Frankrijk met een bezoldigde ouvreuse - wat gezien de afwezigheid van het publiek, toch een alleraardigst gebaar was van de eigenaar Gérard Lebovici) sloot Debord zijn filmisch oeuvre af. Het is zijn afscheid en eerbetoon aan de Internationales waaraan hij deelgenomen heeft. In deze nogal nostalgisch getoonzette film maakt Debord wederom veelvuldig gebruik van fragmentarische beelden uit de filmindustrie, maar ook van pasfoto's die een beeld schetsen van zijn eigen fysiognomische

ontwikkeling. Ditmaal ontleent hij de beelden aan *Les enfants du paradis* (Carné), *Orphée* (Cocteau), *The third man* (Reed). Hij monteert ze tussen de portretten van zijn oude strijdmakkers, zoals: Gil Wolman, Asger Jorn, Pinot-Gallizio en deelnemers aan de voorlaatste conferentie van de Situationistische Internationale te Venetië (1969). Ook worden de citaten van Hegel, Von Clausewitz, Lin Po, Homerus, Shakespeare en Graciàn weer met beide benen op de grond gezet enkel met het doel de werking van het spektakel te onthullen.

De geschiedenis van de meest radicale avant-garde van na de tweede wereldoorlog, die in feite in 1952 is begonnen, is met deze film afgerond. In al die jaren, zegt Debord in de film, waren lieden uit 20 landen bereid "tot deze obscure samenzwering toe te treden". "Wat een haastige reizen, wat een lange discussies. Hoeveel clandestiene ontmoetingen in alle havens van Europa. Droevige verloren generatie. Wij dolen rond in de nacht...Onze jeugd is gestorven, evenals onze liefdes".

Nog één keer neemt Debord wraak op de filmkritiek. Een jaar na de vertoning van *In girum imus nocte ...*, verschijnt het boekje *Ordures et décombres déballés à la sortie du film 'In girum imus nocte et consumimur igni'*. Hierin staan een veertiental recensies zonder enig commentaar afgedrukt. Met dit werk beschouwt Debord zijn theoretische en revolutionaire aanval op de film als afgedaan. Samen met zijn levensgezellin pakt hij zijn oude voorliefde voor het oorlogsspel weer op.

In 1987 komt bij Éditions Gérard Lebovici de bundel *Le jeu de la guerre* uit. Met de strategische spelletjes die hierin staan afgebeeld, willen zij de krijgskundigen Lin Po en Von Clausewitz eens flink de oren wassen. Twee jaar later publiceert hij het eerste deel van zijn mémoires onder de titel *Panégryrique*, waarin de "zonnekoning" - dat wil zeggen iedere autoritaire persoonlijkheid - hooghartig en vermanend wordt toegesproken. Hij publiceert ook nog een boek waarin hij zijn *La société du spectacle* uit 1967 van commentaar voorziet. Een commentaar dat vooral bestaat uit het steken van de loftrompet over zijn eigen scherpzinnige analyses. "Ziet U, dames en heren", roept hij in dit boek, "deze kritische theorie behoeft geen verdere aanvulling. Ik heb het in 1967 allemaal al gezegd, het is alleen nog erger geworden, nog spectaculairder".

(bovenstaand artikel is verschenen onder de titel: *het verstoorde beeldenrijk* in het tijdschrift: *Andere Sinema*, Antwerpen 1991)

René Sanders is filosoof en publicist. In 1987 promoveerde hij op een proefschrift waarin de opvattingen van de situationisten nader worden onderzocht en deze vervolgens in een breder kader worden geplaatst, dat wil zeggen in de traditie

van de radicale en kritische theorie. In het voorjaar van 1991 verschijnt bij uitgeverij Perdu te Amsterdam een door hem verzorgde en vertaalde keuze uit het werk van de situationisten.

Voor informatie over het filmisch oeuvre van Debord. *Debord, Œuvres cinématographiques complètes*, Champ Libre, Parijs 1978.

Voor een analyse van het situationistisch gedachten goed en uitgebreide bibliografie: R. Sanders, *Beweging tegen de schijn. De situationisten een avant-garde*, Huis aan de drie grachten, Amsterdam, 1987/1989.