

G. Horváth Mihály

## A fiatal Debord és a megvalósult szituáció

*Az Hurlements en faveur de Sade* (Guy-Ernest Debord, 1952)  
című film mozgalomtörténeti szerepéről

**Absztrakt:** A tanulmány a fiatal Guy-Ernest Debord felemelkedését vizsgálja, első filmjének, az 1952-ben készült *Hurlements en faver de Sade*-nak, valamint a film közvetlen társadalmi-mozgalompolitikai kontextusának elemzésén keresztül. Ennek részletezése során bemutatásra kerül az európai ellenkultúra bölcsője: a háború utáni Párizs underground szcénája, az 50'-es évekbeli Saint-Germain-des-Prés. A bemutatás során e réteg legmeghatározóbb egyénisége kerül előtérbe Isidore Isou, az avantgárd *Lettrista mozgalom* vezére, a fiatal Debord mestere.

A tanulmány az Isou-féle lettrizmus korai éveiben keringő koncepciók átfogó hatástörténeti elemzésén keresztül amellezt érvel, hogy Debord képzomboló filmje bemutatásakor egyúttal meg is alapozta első mozgalmát, a radikális-szeparatista *Lettrista Internacionálét*, a *syncinema* elnevezésű lettrista filmes gyakorlat kritikai átpolitizálása által.

A dolgozat legradikálisabb állítása szerint az *Hurlements* nem csupán arra szolgált, hogy Debord, filmjével kiszorítsa Isou csoportját, és megalapozza saját mozgalmát. A szerző érvelése szerint ezek a tényezők mind elválaszthatatlan, direkt elemei az *Hurlements*-nak, amelyet a kiterjesztett elemekkel operáló *syncinema* kritikai eltéréseként egy 1952-től 1957-ig tartó prefiguratív politikai szituációként kell értelmezni. A korszak történetének mélyreható vizsgálata során a tanulmány bevezeti a mozgalom folyóiratainak számos szöveg helyét, melyek alátámasztják a szerző hozzájárulását, és bevezeti a *politikai sade-izmus* kifejezést az *Hurlements* filozófiai és politikai ajánlatának jelölésére.

**Kulcsszavak:** lettrizmus-szuiacionizmus, kísérleti film, avantgárd, mozgalomtörténet, eretnek marxizmus

## Bevezetés

A Lettrista és a Szituacionista Internacionálé<sup>1</sup> (továbbiakban: LI és SI) tudományos kanonizációja ambivalens jelenség. Olyan radikálisan intézményellenes, agitációs csoportokról van szó, amelyek leginkább *felszámolni* akarták az akadémiát, és kultúratermelésük minden aspektusában szemben álltak a diszciplináris, intézményesített tudással, illetve attól függetlenül alakultak ki. Ugyanez vonatkozik a *lettrizmus-situacionizmus*<sup>2</sup> technikáinak művészeti intézményesülésére is, amely nézőpontjukból a totális kapitalizmus kooptációs (*recuperation*) mechanizmusainak eredménye és kritikai gyakorlataik végérvényes sterilizációja.

Mindezt tetézi a tény, hogy senkit sem vetettek meg annyira, mint azokat, akik tanulmányozni kezdték tevékenységeiket. Nem győzték ugyanis hangsúlyozni, hogy amit csinálnak, *nem* ideológiai doktrina vagy valamiféle művészeti irányzat; „a lettrizmus *nem* irodalmi iskola” (Debord és Wolman 1955: 5), olyan pedig, hogy „szituacionizmus *nincsen*” (Név nélkül 1962: 27). Egy kísérleti életmód provizórikus megfogalmazását, gyakorlati kifejlesztését hirdették; egy tudatos, szabályok nélküli „megélés” radikális életfilozófiáját, ami a leghatározottabban szembehelyezkedett a kontemplatív megismeréssel és az intézményesült tudásrendszerekkel, valamint a művészeti tradícióval. Felfedezéseiket pedig – jellegzetesen retorizált mítoszépítésük ellenére – igyekeztek minél inkább

1 A lettristák-szituacionisták olyan programatikussá, mozgalmopolitikai körülmények között működő, radikális művészeti csoportosulások voltak, melyek szerveződésének kiindulópontját a múlt század kellős közepére tehetjük. Ennek köszönhetően két eszmétörténeti csomópont határmezsgyéjén foglalnak helyet: egyrészt a klasszikus avantgárd halálhörgését alkotják, mivel a századelő militáns irányzataiból bújtak elő, velejéig modernisták, és szervezett mozgalmopolitikai kontextusban alkalmazott, taktikus művészetkezelést folytattak, amelyet kizárólagosan az új ember megteremtésének és a valóság totális átformálásának igénye vezérelt. Másrészt pedig előrevetítették a század második felét meghatározó újmédia-művészet képalapú gyakorlatait, kiterjesztett, transzmediális esztétikai működését és kritikai-kollektivisták természetét. Ebből következik, hogy a lettrizmus-situacionizmus kiemelt kapcsolatot jelent a századelő avantgárdja, és példának okáért korunk gerillataktikákat folytató, elképzelt hálózatművészeti és hacker kultúrája között (vö. Wark: 2004).

2 Amikor a lettrizmus-situacionizmus kifejezést használom, arra az olykor totalizáló, olykor rendszeralkotói igénnyel nem rendelkező, gyakran szánt szándékkal töredékes, csapongó, és önellentmondásokat sem nélkülöző, döntő többségében a gyakorlatban érvényesülő eszmére gondolok, amely mindkét csoportosulást szervesen meghatározta. Tehát ugyanazon eszmenek különböző stratégiákon keresztül érvényesített, maximum korszakolható, de nem különválasztható artikulációit látom a két eltérő időszakban működő mozgalom összefüggő történetiségében, melyeket Debord központi szerepén és szellemi alakulásán keresztül vizsgáltam. A kifejezéssel Debord mozgalmi közötti kontinuitást hangsúlyozom, szemben azokkal a tendenciákkal, melyek a csoportosulások egymástól független, különválasztott vizsgálatára törekednek. A mozgalmak karaktergyilkosságokkal, kizárásokkal és elhárítódásokkal ékesített magánmitológiájával ellentétben olvasatom szerint nem érdemes fenntartani az LI-t és az SI-t formálisan elválasztó szimbolikus és erősen narrativizált eseményeket. Már csak azért sem, mert az SI politikoesztétikai apparátusa teljességgel az LI-ből származik, az SI alatt megfogalmazott érvek és elképzelések végső soron visszakövethetetlenek, ha nem ismerjük az LI alatt szerzett tapasztalatokat, Debord kései életműalkotásaiban pedig teljességgel összeolvad a két csoportosulás. Sokkal pontosabbnak tartom azt a kutatói megközelítést, amely Debord mozgalmából egy befejezetlen eszme alakulástörténetét olvassa ki, és a csoportokat elválasztó fordulatokra politikai stratégia-váltásokként tekint.

egy obskúrus underground csoport illegitimitásában megőrizni.<sup>3</sup> Így hát, aki tevékenységeik tanulmányozására, esetleg alkotói felhasználására vállalkozik, nemcsak hogy félreérti célkitűzéseiket, de narratívájuk szerint el is árulja őket. A kutató nehézségeit csak fokozza, hogy az LI igyekezett a lehető legkevésbé részt venni a kultúratermelésben (megtagadták az alkotói tevékenységet, periodikájukat leszámítva nem voltak hajlandóak kommunikációt létesíteni a társadalommal stb.), az SI pedig legtöbb alkotását visszavonta. A tanulmányíró előtt meglátásom szerint két út áll a meghasonlás feloldására, melyeket – noha ellentétes tábort hoztak létre a recepcióban is – egyszerre próbálok érvényesíteni jelen munkámban.<sup>4</sup> A két út pedig a következő:

1. a tanulmányíró egyfajta „gyázmunkaként”<sup>5</sup> fogja fel tevékenységét, a lettrizmus-szituacionizmus által képviselt kritikát véglegesen integrálnak tekinti, fókuszát pedig az időbeliséget és a reflexiót prioritizálva a történeti feltáráshoz helyezi;
2. a tanulmányíró mai napig relevánsnak tartja a lettrizmus-szituacionizmus gyakorlatait, kritikájuk hagyományát élőnek minősíti és meg akarja *ismételni* azt, abban az értelemben, ahogyan Giorgio Agamben használja a *repetición* fogalmát.

Debord utolsó, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) című életmű-filmjének elemzésében Agamben a repetición fogalma köré építi gondolatmenetét. A repeticiónnak olyan fogalmát használja, amely új értelemmel ruházza fel a címadó palindromot és az életműfilm tartalmát is:

Mi az ismétlés? A modernitásban négy nagy gondolkodója van az ismétlésnek: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger és Gilles Deleuze. Mind a négyen megmutatták, hogy az ismétlés nem az azonos visszatérése, nem az azonos mint olyan, ami visszatér. Az ismétlés ereje és kegyelme, az újdonság, amit hoz, a lehetőségben való visszatérése annak, ami volt.

---

3 Alapvetően olyan csoportosulásokról beszélhetünk, amelyek egészen perverz módon viszonyultak saját megjelenésükhöz. A lehető legbiztosabbra mentek, hogy botrányaikhoz hozzájuk kössék, hatalmas hangszólyt fektettek „PR-tevékenységeikre” és az *Internationale lettriste* (1952–1954), a *Potlach* (1954–1957) és az *Internationale situationniste* (1957–1972) is rendkívül igényes periodikák voltak, amelyek mára kultikus értékre tettek szert. Pár kivételt leszámítva soha nem publikáltak más lapnál, nem volt viszonyuk az akadémiai közeggel, nem jelentek meg a tévében, nem vállaltak közösséget közszereplőkkel, nem szerepeltek rádióbeszélgetésekben, a '68-as események után nem váltak politikusokká vagy funkcionárius sztárértelmiségiekké. Debord a megvalósult filmjeit pedig pár alkalom után nem engedte levetíteni, azokat teljességgel megvonta a publikumtól (Jappe 2018: 84, 105, 110–111).

4 Itt a recepcióra jellemző két jellegzetes kutatói attitűd sajátosságaira utalok. Az egyik megközelítésmód inkább történeti kutatásra épít, általában szikár távolságtartás jellemzi az írásmódjukat, folyamatos reflexióval közelítik meg a csoportosulások történeti feltárást, fokozottan hangsúlyos náluk a mozgalmak múltidejűsége, beszédmódjuk pedig jellegzetesen akadémikus. Kiindulópontjuk a következő: a lettrizmus-szituacionizmus halott. Ide tartozik meglátásom szerint pl. Frédéric Acquaviva, Nicole Brenez, Kaira M. Cabañas, Anselm Jappe, Thomas Y. Levin, James Trier stb.

A másik megközelítésmód (formáját tekintve legalábbis) sokkal inkább egy oppozicionális szubkultúrából származik, mint az akadémiai közegből. A szerzők beszédmódja könnyed és vagány, megközelítésmódjuk otthonosságot és akadémiai szempontból inkonvencionálisit sugároz. Az ő kiindulópontjuk a következő: a lettrizmus-szituacionizmus él, és távolról ugyan, de ők maguk is részt vesznek az éltetésében. Ide tartozik pl. Stewart Home, Sadie Plant, McKenzie Wark, Greil Marcus és Keith Sanborn; valamint kiemelten ennek a szövegnek az ismeretlen szerzője: <https://www.notbored.org/films.html> (letöltve: 2023. 04. 10.).

5 E ponton Erhardt Miklós fogalmát használom, aki Debord újrafordított könyvének előszavában a következőt írja a „gyázmunka” kapcsán: „[...] a kor fejleményei a könyv legtöbb radikális következtetését közhellyé degenerálták, és minden, mégoly bizonytalan reménye is szertefoszlott. De még ebben az öregedésben is hasznos lehet a méltóságot keresni, újra ráismerni a veszteségek valódi súlyára, felfedezni a felismerések eredeti logikájának kéréletlenségét, beengedni magunkba az azokat átélkesítő energiát és dühöt” (Debord 2022: 11).

Az ismétlés visszaállítja a lehetőségét annak, ami volt; újra lehetővé teszi azt. Megismételni valamit annyi, mint újra lehetővé tenni (Agamben 1998: 65–76, fordította Ilyés Zalán-György).

Jelen munkámban Debord első és legfontosabb, *Hurléments en faveur de Sade* című filmjének fő filozófiai állítását és az állítás mozgalompolitikai vonatkozásait szeretném történeti szempontból feltárni, valamint – az előbbi értelemben – megismételni. Azonban mielőtt rátérnék arra, hogy véleményem szerint miért e lettrista alkotás mind az LI, mind pedig az SI legkoherensebb munkája – amelyben visszatekintve összesűrűsödik mindkét csoportosulás kritikai tartalma, ezáltal az egész életmű „kiindulópontját” alkotva mind mozgalomtörténeti, publikációtörténeti, mind esztétikai szempontból –, ki kell térnem arra, hogy milyen kikötéssel érdemes Debord filmfilozófiai munkásságát vizsgálni.

### Kikötés az avantgárd kultúratermeléssel kapcsolatban

A recepcióban megfigyelhető egy meglehetősen káros tendencia, amely a lettrizmus-szituacionizmust elsősorban művészeti irányzatként kezeli: megvalósult, tárgyi alkotásaikat priorizálja, idő- és térszempontú gyakorlataikra pedig kiterjesztett művészi tevékenységként tekint. E tendencia beágyazódik abba a depolitizáló narratívába, amely az általában vett avantgárd kultúratermelést kizárólagosan formalista megközelítéssel kezeli, miközben az annak lényegét alkotó társadalompolitikai kontextust, valamint a kontextusból értelmet nyerő kulturális elköteleződéseket másodlagosnak, a megvalósult alkotások esztétikai működését pedig önállóan tételezi.

Alain Badiou az avantgárdról szóló tanulmányában a következőt írja: „Az avantgárdok számára a művészet sokkal több, mint zseniális művek magányos előállítás. Itt a kollektív létezésről, az életről van szó. [...] A 20. század művészete, tendenciáját tekintve, inkább az aktus, mint a mű körül forog” (Badiou 2010: 233, 237; kiemelés tőlem). Jelen munka témaválasztásának szempontjából azért kulcsfontosságú ez a meglátás,<sup>6</sup> mert át helyezi a hangsúlyt magáról a kulturális produktumról azokra a filozófiai gesztusokra, amelyek a produktum valóságigényét/politikáját és emancipatorikus potenciálját biztosítják. A lettrizmus-szituacionizmus ugyanis egészen a totális ikonoklasztáziáig priorizálta a gesztus valóságigényét/politikáját. Ahol pedig művészettermelésre támaszkodott, ott a felhasznált médium végső soron tökéletesen lényegtelen volt, hiszen a művészetet hagyományos értelmében fel akarta számolni, egy, a művészet ígéreteit beteljesítő életmóddá cserében. A művészet felszámolására – és kiemelten ennek közvetítésére – tulajdonképpen bármelyik médium alkalmas volt. Az LI azzal a céllal alakult át 1957-ben SI-vá, hogy az előbbi által kiharcolt valóságigényt, az általuk kikísérletezett taktikus módszereken keresztül, az utóbbi egy afirmatívabb mozgalompolitikával tökéletesítve terjessze a legkülönbözőbb médiumok (és az SI-t alapító radikális művészcsoportok) segítségével.

6 Fontos megemlíteni, hogy a két, inkompatibilis elméleti rendszerekkel operáló személyiség – alapvetően különböző szociokulturális beágyazottságukat és politikai elköteleződésüket tetézve – kifejezetten ellenséges viszonyban volt. Badiou igyekezett minél inkább egy avantgárd művészeti irányzatra korlátozni a lettrizmus-szituacionizmust, Debord-t pedig (aki nemes egyszerűséggel „maoista személtáladának” nevezte Badiou-t – Debord 2005, saját fordítás) egy szektajellegű irányzat önelégült és autoriter vezetőjeként feltüntetni (Badiou 2009: 329, 2010: 233).

A közvetítésnek a módszere pedig az LI által kifejlesztett *détournement* (eltérítés) technikája volt.

A *détournement* különböző tömegkulturális produktumok, kultúrtörténeti fragmentumok kritikai „kifordításának” volt a „játékos-harcias” (Ranciére 2013: 130) gyakorlata, amelynek során azokat új összefüggésbe helyezték, propagandisztikus, pedagógiai céllal. Egyfajta „taktikai plágium”, ahogyan Thomas Y. Levin nevezi (Levin et al. 2006: 147), amely tulajdonképpen a lettrizmus-szituacionizmus eszméjének és gyakorlatainak, valamint társadalomkritikájának terjesztését-közvetítését szolgálta, bármilyen „rendszerüzenet” ludikus kifordításával. A médiumok pedagógiai-propagandisztikus instrumentalizációja olyan gerilla művészetkezelést eredményezett, amelyben mindegy volt, hogy milyen hordozót „száll meg” a tartalom. Tulajdonképpen lényegtelen, hogy az üzenet éppen egy pornófilmet, lopott festményt, képregényt vagy egy kivágott filozófiai idézetet térít el, hiszen az, amit közvetít, szó szerint felülírja azt, amin keresztül közvetítődik. Szóhasználatukat idézve: a tartalom leleplezi saját formáját; olyan „közlés, amely tartalmazza önnön kritikáját”,<sup>7</sup> és ezáltal az éppen kéznél lévő művészeti médium eltérítése „hazugságokon keresztül közvetített igazságként”<sup>8</sup> működik.

### A film mozgalmi szerepe

És mégis, képromboló gerilla művészetkezelésükön belül a film médiuma megkülönböztetett szerepet töltött be. Annak ellenére, hogy a mozi a lettrizmus-szituacionizmus a társadalmi elidegenedés emblémájának tartotta, kiemelt érdeklődéssel követte korabeli megnyilvánulásait és lehetőségeit. Számos film készült Debord mindkét csoportjában; az LI az éppen experimentális filmkészítéssel kísérletező Lettrista Mozgalom radikális „rendezőiből” jött létre,<sup>9</sup> periodikáikban több helyen központi szerepet tölt be a médium tematizálása, az SI korpusza pedig már tömve van a film szerepére vonatkozó írásokkal.

Az LI számára a film korabeli státusza a világ kulturális mélypontját szimbolizálta. A szerializált detektívregényekkel egy szintre helyezett mozikultúra a rövidesen spektakulumként teoretizált, új uralmi rend emblémájává vált írásaikban.<sup>10</sup> A társadalomban

---

7 Az idézett mondat arra utal, hogy a *détournement* kritikusan viszonyul saját érvényességéhez is, mint önmagában megálló állítás, azaz csak a közvetlen kontextusát alkotó mozgalom gyakorlatával együtt van hitele és relevanciája. Ilyen értelemben a „tartalom” nemcsak a „saját formáját” leplezi le, hanem a saját koherenciáját, igazságát is kritikával szemléli. Franciául: „*communication contenant sa propre critique*”. A visszatérő fordulat pontos eredetét nem tudtam visszakövetni, az SI periodikájában már egyfajta szituacionista szállóigeként jelentkezett.

8 „Ebben a filmben például csupa igazságot mondok olyan képekhez, amelyek mind jelentéktelenek vagy hamisak; olyan film ez, amely megveti a porszem-képecskéket, amelyekből áll. Semmit nem kívánok megtartani ennek az elavult művészetnek a nyelvezetéből” (Debord 1978a, fordította Erhardt Miklós). A narráció e mondata Debord összes filmjére érvényes.

9 A szakadás eredményező casus belli, az ún. „Chaplin-botrány” is történetesen a film körül forgott, amelynek következtében végleg különvált a két tábor.

10 A *Le minimum de la vie* című írásban – amelyben már domináltak a szenvedélyes élet követelései – a mozi a kulturális bomlás egyik emblémájaként szerepelt (Név nélkül 1954: 1). A „spektákulum” fogalmával először 1954-ben kötik össze a *Le grand âge du cinéma; Le 8e Festival de Cannes sera mauvais* című szövegben: „[...] a mozi nem más, mint egy örökkévalóságig ismétlődő spektakulum, pont úgy, mint a misék, vagy a futballmérkőzések” (Név nélkül 1955b: 1, saját fordítás).

megjelenő vágyakat a leglaposabb kései némafilmekhez hasonlították,<sup>11</sup> és a lehető legcinikusabban gúnyolták ki a modernista fővonlat, az érdektelennek minősített Hitchcocktól egészen a keresztény-idealistának csúfolt Felliniig (Fillon 1955: 1). Ezen felül az avantgárd esztétikával operáló alkotásokat is megvetették: amellet érveltek, hogy a hollywoodi filmgyártás és a kései szürrealizmus nevetséges restaurációs kísérletei egyaránt a burzsoázia ipari „film-vallásának” intellektuális kimerülését jelentették. A kritikusokat pedig egyenesen a filmművészet potenciálját lekorlátozó, halott ideológiák agyatlan teoretikusainak tartották (Név nélkül 1955b: 1). Tulajdonképpen koruk teljes filmművészeti keretrendszerét „idejétmúlnak”, „bugyutának” és „reformistának” nevezték. Érveik szerint a kor kulturális pangásából adódóan lehetetlen volt a ponyvairodalom színvonalát meghaladó filmművészettel<sup>12</sup> találkozni. Ezért kijelölték az egyetlen legitim mozgóképfogyasztási módot: a vetítések közben az egyik moziateremből a másikba való oda-vissza sodródást (*dérive*), amelyen keresztül a termekben megtekintett kommersz kalandfilmjelenetek véletlen, élő kollázsként működő összeolvasásával és eltérítésével új narratívák kritikai konstruálását látták megvalósulni. Mindezzel egyfajta játékos-harcias filmfogyasztói ellenkultúrát képviselve már az '50-es évek legelején.<sup>13</sup>

A szituacionisták, lettrista elődjekhez hasonlóan, szintén kiemelt pozícióban tüntették fel a mozgóképtermetést. Már az alapító manifesztóban előtérbe került a mozi pedagógiai és dokumentációs szerepe a vágyak, szenvedélyek és szituacionista eszmék közvetítésében és megőrzésében (Debord 2006: 41); és az első lapszámban is szerepelt a film médiumáról egy külön írás, az *Avec et contre le cinéma*. Ez a – recepció által Debord-hoz kötött – névtelen szerkesztői jegyzet a film médiumának központi szerepét méltatja a háború utáni kulturális életben, valamint felhívja a figyelmet széleskörű befolyásoló hatására, melynek egyértelmű következményeként azonosítja, hogy az uralkodó osztály egyre jobban kiterjeszti az ellenőrzését a médiumra. Ezért a mozi kísérleti szektorán keresztül szorgalmazza az ipari film progresszív aspektusainak fokozatos átvételét.<sup>14</sup> De a későbbi lapszámokban is visszatérő toposz a kulturális bomlasztásban;<sup>15</sup> társadalmi felhasználásából, hatalmas népszerűségéből fakadó kondicionáló ereje;<sup>16</sup> vagy éppen

---

11 „[...] mindenekelőtt azt leplezi le, hogy még ezeknek az embereknek is [ti. a *Bizarre című folyóirat szerzői és szerkesztői*] mennyire szegényesek az álmai, melyek a késő némafilmkorszak leglaposabb filmjeihez hasonlítanak” (Név nélkül 1955a: 6, saját fordítás).

12 Amelyről nem melleleg kijelentik, hogy a legtökéletesebb médium lenne a *détournement* művelésére. „Nyilvánvaló, hogy az eltérítés mozgóképes kontextusban érheti el legnagyobb hatékonyságát, és kétségkívül, azok számára, akiket ez foglalkoztat, a legnagyobb szépségét” (Debord és Wolman 1956: 6, saját fordítás).

13 „Az elsötétített termekben, amelyeken a *dérive* áthaladhat” (Név nélkül 1955c: 3, saját fordítás). A vizuális reprezentáció eszközeivel testesítik meg ugyanezen esztétikai logikát Debord filmjei is, melyekbe különböző mainstream filmrészleteket illesztett be, s rendelt elvonatkoztatott narrációja alá.

14 „A mozi társadalmunk központi művészete, abban az értelemben is, hogy fejlődésének lehetőségét az új technológiák folytonos integrálásán keresztül keresik. [...] A mozinak ezen jelentősége az általa működtetett felsőbbrendű befolyásolási mechanizmusoknak köszönhető; és ez szükségszerűen maga után vonja az uralkodó osztály fokozott ellenőrzését. Ezért küzdenünk kell, hogy a mozin belül kisajátítsunk magunknak egy valóban kísérleti szektort” (Név nélkül 1958a: 8–9, saját fordítás).

15 „Nincs kétségünk afelől, hogy a jelen pillanatban a Szituacionista Mozgalom által alkalmazott kritikai művészet bizonyos megnyilvánulásai szintén részei a kultúra ezen önfelszámolásának” (Név nélkül 1960: 5, saját fordítás).

16 „Persze a mozinak, éppúgy mint a daloknak, megvan a maga képessége arra, hogy kondicionálja a nézőt; ha úgy tetszik, olyan szépségek ezek, amelyekkel azok rendelkeznek, akiké jelenleg a szó” (Debord 1966: 58, saját fordítás).

minősítése a kor „legújabb és leghasználhatóbb” (Vinet 1967: 34) kifejezési eszközöként, amelyet minden szituacionistának tudnia kell alkalmazni.<sup>17</sup>

### A film szerepe Debord teoretikus munkásságában

A lettrizmus-szituacionizmus taktikus filmhasználata azonban nemcsak a csoportosulások egyik fő mozgalmi instrumentumaként központi jelentőségű. Debord filmjei teoretikus munkásságának is kiemelt dokumentumaiként szolgálnak, ugyanis azokban elméleti szövegeit szűrte át, szelektálásokon és kiterjesztéseken keresztül pedig fontos új megfogalmazásokat és reflexív kiegészítéseket tett. Különböző filmjeiben az LI és az SI periodikáiban megjelent szövegeket egyaránt felhasználta, olykor jelentősen átdolgozva azokat. Mint ahogyan arra Jason E. Smith is rámutatott, a recepció által mellőzött, de kulcsfontosságú névtelen szerkesztői jegyzetek („[n]otes éditoriales”) is előtérbe kerültek mozgóképeiben, lényegesen újraartikulálva nemcsak a korpusz elméleti passzusait, de a passzusok recepción belül kialakult „hierarchiáját” is. Nem mellesleg pedig, az SI felbomlása után készült filmek a legfontosabb teoretikus lenyomatai Debord kései munkásságának (Smith 2013: 10–11).

Mindennek ellenére fontos szem előtt tartani, hogy a tanulmány bevezető gondolata itt fokozottan érvényes. Hiba volna Debord-t filmrendezőként kanonizálni, még ha egyszer, egy rendőri kihallgatást felidézve filmrendezőként hivatkozott is magára.<sup>18</sup> Munkásságát a művészettermelésre redukálni népszerű félreértése törekvéseinek. Ugyanígy félreértés Debord-t diszciplinárisan a filozófiához rendelni, hiszen ez ellen egyértelműen tiltakozott.<sup>19</sup> Debord stratégia volt, aki harctérként tekintett korára, így a hozzátörhető diszciplinákkal pusztán mint taktikai eszközökkel operált. A filozófiától és a társadalomelméletektől kezdve<sup>20</sup> az építészetten, az urbanizmuson és a szépirodalmon át a képzőművészetekig minden felhasználható fegyverként, instrumentumként szolgált a számára. És fegyverei közül a filmmel bánt a legveszedelmesebben.

---

17 A film politikai potenciáljának híresztelése mellett, a lehető legradikálisabban vetették meg kortársaik munkáit. Magas elvárásaikat jól illusztrálja talán, hogy Jean-Luc Godard filmjeit – még a Dziga Vertov csoporthoz való tartozása során készült radikálisabb alkotásait is – pusztán marxizáló póznak tekintették, és az ízléstelen fogyasztói giccs hordalékához sorolták. Magát a maoista sztárrendezőt pedig azzal vádolták, hogy kiszolgálja a polgári réteget a francia kísérleti filmes szcéna formanyelvének felszódózott és fogyasztóbaráttá tett változatával.

18 Az SI felbomlása után, egy Gerard Lebovicinek írt levelében. Lebovici lett Debord elsőszámú támogatója és közeli bizalmasa: finanszírozta az Editions Champ Libre-t, valamint felvásárolt egy mozit; a saint-germaini Studio Cujas-t, amely szó szerint megállás nélkül (függetlenül attól, hogy volt-e néző a teremben) vetítette Debord teljes filmes munkásságát (Levin 2004: 334).

19 „Egyszer, mivel késztetést éreztem (és ma is érzem), hogy filozófusnak tekintsem, Debord azt mondta nekem: »Nem vagyok én filozófus, stratégia vagyok.«” (Agamben 1998: 65, fordította Ilyés Zalán-György).

20 „De az idő háborújában az elméletek csak meghalni jók: olyan, több-kevesebb erőt képviselő egységek ezek, amelyeket a megfelelő pillanatban kell bevetni a harcban, és bármilyen érdemeik vagy hiányosságaik is legyenek, csak akkor van hasznuk, ha éppen kéznél vannak a szükség idején” (Debord 1978a, fordította Erhardt Miklós).

## Anti/Pre-szituacionista Film

Debord három egész estés terjedelmű, 35mm-es formátumú filmet készített: az LI-t beharangozó *Hurlements en faveur de Sade*-t (1952b, továbbiakban: *Hurlements*), az azonos című könyvét adaptáló *La société du spectacle*-t (1973) és életműfilmjét, a magnum opus-t: az *In girum imus nocte et consumimur igni*-t (1978, továbbiakban: *In girum*). Rövidfilmjei közé az LI-vel leszámoló *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959, továbbiakban: *Sur le passage*), valamint a taktikus politikai mű, a *Critique de la séparation* (1961) tartoznak.

A már említett *Avec et contre le cinéma* című jegyzet két külön utat jelölt ki a film számára, ami jól szemlélteti a lettrizmus-szituacionizmus kettős hozzáállását a művészetek alkalmazásához. A jegyzet a film szerepét először – mint átmeneti célkitűzést – a csoport által termelt politikai-morális koncepciók terjesztésében jelöli ki, majd pedig – és ez volt a csoportosulások hosszú távú célkitűzéseinek kritikai végkifejlete – a szituációk konstruálásában való direkt alkalmazásban.<sup>21</sup> Ez nagyon fontos különbségtétel, melynek leginkább az SI történetiségében volt szerepe, és amelyen keresztül nemcsak az nyer értelmet, hogy miként gondolták el kettős művészettermelésüket, de fény derül a hírhedt kizárások okára is.

A recepció ennek kapcsán általában a Göteborgban megrendezett ötödik SI konferenciát emeli ki. A konferencián Raoul Vaneigem és Kotányi Attila felszólalásai valóban fontosak, mivel rögzítették, hogy a szituacionista forradalmi cselekvés nem öltheti műalkotások formáját, és hogy a csoport művészettermelői tevékenysége ilyen értelemben *antiszituacionista*.<sup>22</sup> A konferenciának elsősorban történeti okból van kiemelt szerepe, mivel a szituacionista képzőművészekkel való kegyetlen leszámolást, és az SI második, agitációs-politikai periódusának kezdetét jelölte. A szakirodalom ugyanakkor általában mellőzi annak kontextualizálását, hogy milyen csoporton belüli konfliktusokra adott válaszként értelmezendő a konferencia.<sup>23</sup> Ebből fakadóan elterjedt az a népszerű

---

21 A mozi két különböző felhasználási módját tudjuk elképzelni: kezdetben a propaganda egyik formájaként való felhasználását a preszituacionista átmenet időszakában; majd pedig közvetlen felhasználását egy megvalósult szituáció konstitutív elemeként” (Név nélkül 1958: 9, saját fordítás).

22 Vaneigem: „Nem a tagadás spektakulárjának kidolgozása a tét, hanem a spektakulum tagadása. S hogy ez a tagadás az SI által kidolgozott új és hiteles értelemben művészi lehessen, a spektakulum elpusztításának elemei nem lehetnek többé művek. Nincs szituacionizmus, nincs szituacionista mű, és mindenekelőtt nincs spektakuláris szituacionista”; Kotányi: „[...] Szemben állunk a művészi hiteltelenség jelenleg uralkodó feltételeivel. Nem azt akarom mondani, hogy bármelyikünknek fel kéne hagynia a festéssel, írással stb. Nem mondom, hogy mindennek ne volna értéke. Nem mondom, hogy tovább tudnánk élni e nélkül. Ugyanakkor mindannyian tudjuk, hogy a társadalom felzabálja és ellenünk fordítja az ilyen munka eredményét. [...] Azt tanácsolom, ne feledkezzenek meg arról, hogy a jelenlegi produkciók antiszituacionisták” (Név nélkül 1962: 27, fordította Erhardt Miklós).

23 A probléma, amely a hírhedt kizárásokhoz és nagy szakításokhoz vezetett, akkor merült fel, amikor a szituacionista tagok belekényelmesedtek a művészettermelésbe. Belső feszültségeket okozott ugyanis, hogy számos szituacionista, leginkább a német, valamint skandináv szekcióból, művészeti karrierjének építésére fókuszált, és imázsépítésként használta fel a csoporthoz való tartozását. A művészet forradalmi meghaladása (a művészi értékek aktualizálása a forradalmi élet létrehozásában) helyett egyre konvencionálisabb munkákat adtak el szituacionista alkotásokként magas presztízű galériáknak. A konferencia felszólalásai tehát egy olyan tendenciával szemben értendők, amely ilyen-olyan formában kompromisszumképes a rendszerrel, kiemelten a művészeti piaccal. „Kétségtelen, hogy azokat, akik sztárszerepet akartak betölteni, vagy sztárokra támaszkodtak, el kellett utasítani” (Név nélkül: 1963: 28, saját fordítás). A szituacionisták ezt a jelenséget abból az „ambivalens és kockázatos irányelvből” eredeztették, amelynek alapján az SI „beleegyezett a kultúrán belül történő, annak teljes felépítménye ellen való cselekvésbe” (Uo. 24., saját fordítás).



félreértés, hogy a göteborgi események után a szituacionisták *en bloc* elhatárolódtak a művészettermeléstől. Ugyan valóban hasznosak a konferencián született feljegyzések abból a szempontból, hogy kontrasztba állítják a szituacionista művészetfelfogást a „retrográd” tendenciákkal, de állásfoglalásukról sokkal tisztább képet nyújtanak a konferencia után keletkezett szövegek.

Két évvel az említett ötödik konferencia után, Debord *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art* című írásában, amelyben többek között felsorolja az általuk elismert „művészeti terrorizmus” kortárs példáit, a következő olvasható:

A szituacionistának nevezhető kulturális alkotás az egységes urbanizmussal vagy a szituációk való életben történő konstruálásával kezdődik, a konkrét eredményei tehát elválaszthatatlanok azon mozgalom történetétől, amely a jelen társadalomban rejlő forradalmi lehetőségek összességének megvalósítására törekszik. A közvetlen cselekvésben azonban, amelyet a lerombolni kívánt kereteken belül kell vállalnunk, a meglévő kulturális eszközökkel – a mozitól a festésig – már most is lehet kritikus művészetet csinálni. Ez az, amit a szituacionisták a *détournement* elméletében foglaltak össze (Debord 1963, saját fordítás).

Ugyanez az álláspont jelent meg a 9. lapszámban is egy évvel később:

[a] mellékelte műalkotás [a szituacionista Michèle Bernstein egyik „antifestménye”] nyilvánvalóan nem képviselhet „szituacionista művészetet”. Jelenünk kifejezetten antiszituacionista kulturális körülményei között a „saját kritikáját tartalmazó kommunikációra” kényszerülünk támaszkodni, amellyel minden hozzáférhető médiumon keresztül kísérleteztünk, a filmtől az írásig, és amelyet *détournement* néven alapoztunk meg (J. V. Martin et al. 1964: 43–44, saját fordítás).

Mint ahogyan ebből is kitűnik, a *détournement* csak egy átmeneti tevékenység volt, amely a „jelen kulturális állapotából” adódóan kénytelen még a művészettermelés szintjén operálni. A végcél viszont – és ebben az értelemben az „autentikus” szituacionista cselekedet – a *sztuációépítés permanens forradalma*, azaz a valóság teljeskörű és szabad transzformálása; a fennálló társadalom megvalósult totális kritikája és alternatívája. Ez lesz elképzeléseik szerint minden művészetek meghaladása, ígéreteinek beteljesítése. És ez volt már Debord első provizórikus csoportjának, az LI-nek is a politikája.<sup>24</sup>

---

24 Ezen a ponton érdemes megemlíteni, hogy a recepció legvitatottabb témaköréről van szó. Egyáltalán nincs egyetértés arra vonatkozóan, hogy a lettrizmus-szituacionizmus tevékenységi körén belül egyáltalán tarthatunk-e bármit is megvalósult szituációnak, és ha igen, akkor annak egészen pontosan mik a kritériumai. Jelen tanulmány olvasata ütközik magának a csoportnak a kései érvelésével is, mely szerint a megvalósult szituáció – az élet játékos és autentikus újrakonfigurációja a művészet emancipatorikus ígéreteivel – maga a szituacionista világgazdaság, és ennek következményeképpen korok aktuálisan létező gazdasági-kulturális viszonyrendszerében lehetetlen. Fontos kiemelni, hogy ez a következtetés csak a göteborgi konferencia után születik meg, elsősorban az Internacionale művészeivel szemben. Mivel én a fiatal Debord-t és a csoportosulások hajnalát vizsgálom, így a korai érvelésüket veszem alapul. A szituációkonstruálás ekkor még az LI kevésbé artikulált, de általánosított tevékenysége volt: a provizórikus kísérleti és proto-ellenkulturális életmód, amit folytattak, a *petit* avantgardista botrányok, amelyeket keltettek, és azok a harcias játékok, amelyeket társadalmuk ellen játszottak. Ez az érvelés még bőven dominál az SI megalakulása körüli szövegekben. A *La Plate-forme d'Alba* című írásban pl. Gil J Wolman felszólalásai is ezt támasztják alá. A szituációkonstruálás nemhogy nem lehetetlen, de az „alkotás egyetlen lehetséges formája” (Név nélkül 1956b: 2, saját fordítás). És ennek az elképzelésnek volt a manifesztuma a következőkben bemutatott *Hurlements en faveur de Sade* is.

Filmjeire vonatkoztatva azt lehet mondani, hogy az *Avec et contre le cinéma* által kijelölt két út közül mindegyik az elsőt képviselte, tehát egy átmeneti, presztuzionista funkcióval rendelkeztek, amennyiben *nem szituációk aktív elemeként jelentek meg*, hanem *a szituációk „tudományát” hozták nyilvánosságra* és népszerűsítették azzal a céllal, hogy elterjessék a társadalomban a szituációépítés fogalmát és igényét. Az egyetlen kivétel Debord első filmje; az *Hurlements en faveur de Sade* képezte.

## A megvalósult szituáció

Az *Hurlements* Debord egyetlen olyan filmművészeti kísérlete, amely egy szituáció konstruálásának direkt elemeként jelent meg.

A recepcióban a következőként él Debord első filmjének mítosza: a mozi bomlásfolyamatának beteljesítéseképpen a *Hurlements* megtagadta nemcsak a művészettermelés reprezentációs logikáját, de hierarchikus felépítettségét is, és egy eseményyszerű művészetfogalmat konstruált, amellyel az alkotó szerepkörét a résztvevőkre ruházta át. Ilyen módon célja az volt, hogy a provokáción keresztül lökje át a nézőt saját passzivitásán (Jappe 2018: 49), és így beláthatatlan kimenetelű szituációkat teremtsen (Greil 1997: 395). Muszáj kiemelnem, hogy azért sem anakronizmus konstruált szituációként tekinteni az SI-t fél évtizeddel megelőző műre, mert a filmre vonatkozó retrospektív nyilatkozatok egyikében Debord azt írja az *Hurlements*-ről, hogy elsősorban a lettrizmus kontextusában értelmezendő, azaz – és ezt alább részletezem – konkrétan Isidore Isou diszkrepáns mozijának (*cinema discrepant*) tagadását és egyben meghaladását jelentette, majd hozzáteszi, hogy a film minden egyéb aspektusát *az SI által azóta kidolgozott pozíciók szerint kell megítélni* (Debord 1964). A filmben ráadásul olyan – már ekkor központi jelentőségű állítások – hangzottak el, mint például, hogy „létre kell hozni a szituációk tudományát” (*Une science des situations est à faire*), vagy épp „a jövő művészete vagy szituációk megforgatása lesz, vagy nem lesz” (*Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien*, saját fordítás).<sup>25</sup> A film a szituációt úgy teremtette meg, hogy a ciné-clubok alternatív filmhagyományához szokott avantgárd művész értelmiséget azzal provokálta, hogy a grandiózus kampány ellenére valójában *nem volt film*. A premier 1952. június 30-án az *Avant-Garde 52* filmklubban került megrendezésre, ahol húsz perccel a kezdés után a feldühödött nézőközönség a mozi vezetésével karöltve félbeszakította az eseményt. A teljes vetítés először ugyanazon év október 13-án valósult meg, a *Quartier Latin* filmklubban. A vetítőgépben hol áttetsző blankszalag<sup>26</sup> futott – a vászonra információ nélküli üres fényt vetítve, miközben összefüggéstelen sorok hallatszottak monoton hangon felolvasva<sup>27</sup> –, hol pedig fekete blankszalagok, és a nézők néma csendben ültek a vak sötétben.

<sup>25</sup> Ezek után rövidesen áttértek a „szituációk krealása” (*création des situations*) fordulatra, s onnantól döntő többségében azt használták (vagy pedig a „*construction des situations*”-t). Azért a „megforgatás” kifejezést használom, mert adekvát mozgalmótörténeti konnotációk társulnak hozzá magyarul (vö. „holnapra *megforgatjuk* az egész világot”).

<sup>26</sup> Mozigépzési fogalom: a filmtetekercsek első néhány métere, amelyen nincs információ. Kizárólag azzal a funkcióval rendelkezik, hogy általa a tekercseket a vetítőgépbe fűzzék. Általában vagy átlátszó (üvegbank), fehér (tejbank) vagy fekete (blank). Befűzőszalagnak is nevezik.

<sup>27</sup> Eltérített újságcikkek; jogi passzusok a francia polgári törvénykönyvből, idézetek Joyce-tól, idézetek Isou *Esthétique du cinéma* című programjából, egy John Ford westernből és kocsmbeszélgéseiből.

A váltakozó „jelenetek” előrehaladtával a fényes-hangos szakaszok egyre ritkultak, a sötét-néma jelenetek pedig egészen egy 24 perces, szünet nélküli, túrhetetlen hiányig fokozódtak. Mindeközben externális elemekként Debord és társai agitálták a nézőközönséget. A sorokban beépített társai ültek, akik hol az Isou-párti lettristákkal veszekedtek, hol pedig bekiabálásokkal fokozták a hangulatot: Serge Berna – Debord egyik korai szövetségese – professzornak öltözve, a ciné-club programok hármas tagolásának (bevezető – vetítés – vita) megfelelően egy felvezetővel kezdett, amelyben a filmben megjelenő szexuális feszültségről beszélt, a vetítés közben pedig próbálta a nézőket marasztalni különböző mocskos jelenetek ígéretével. Mindeközben a karzaton rejtőzködő Debord és első felesége, Michèle Bernstein, hol lisztet szórtak a közönségre, hol pedig „rájuk sikítottak”,<sup>28</sup> majd meg sem várva a vetítés végét, a nézőkre zárták a termet és hazamentek.

A provokáció mögött az a belátás húzódott meg, hogy a művészeti reprezentáció maradéktalan felszámolása – kicsiben a ciné-clubok intézményesült viszonyrendszereinek lerombolása, nagyban a teljes fennálló kulturális struktúra leépítése – egy radikálisan alternatív cselekvési forma előfeltétele. A néző felszabadítása a mozi szélsőséges tagadásával kezdődik, ami a domináns kulturális minták és a tradicionális formavezetés/technika teljeskörű felszámolását, a filmfogyasztás intézményesült viszonyrendszereinek elpusztítását, és a reprezentáció megtagadását jelentette.

A röviden összefoglalt népszerű értelmezéssel ellentétben, filmjének hiteles feltárása szempontjából egy sokkal fontosabb kontextus, hogy Debord-t ekkor egy radikálisan új, a társadalmi konszenzusból erőszakosan kiszakadó életmód kikísérletezése és a film médiumának, valamint tágabban minden művészetnek a meghaladása foglalkoztatta. Ennek gyökerei pedig *alma mater*éig, a *Lettrista Mozgalom*ig (továbbiakban: LM) nyúlnak vissza, amely jellemzően kimarad a recepcióból. A következőkben ezt a hiányt igyekszem pótolni, és elsődleges mozgalomtörténeti kontextusként vezetem be a lettrista előzményeket a *Hurlements* értelmezésének középpontjába.

### Az *Hurlements* történeti kontextusa

A Lettrista Mozgalom volt a dadaizmus afirmatív leszármazottja, amely kreatív rendszeralkotói igénnyel ötvözte a dadaizmus destruktív imperatívuszát. A lettristák vezére, a huszoneves megalomán „avantgárd próféta”, Isidore Isou, minden létező forma – legyen szó az esztétikai, a politikai, vagy a társas szokások dimenzióján szerveződő formákról – totális felszámolását és radikálisan alternatív újrendezését hirdette és gyakorolta. Az elgondolás háttérben Isou transzhistorikus kultúraelmélete állt, amelynek hatása meghatározó volt a lettrizmus-szituacionizmus eszmerendszerében. Isou szerint minden forma, legyen esztétikai, társadalmi stb., egyfajta teleologikus törvényszerűséggel az *amplifikációtól* (*phase amplique*) a *bomlás* (*phase chiselant*) felé halad. Az *amplifikáció* folyamatában a formák új keretrendszereket, új életet alkotnak, és a történelmet határozzák meg. A *bomlás* azt a pontot jelöli, amelytől kezdve a formák önreferenciálisak lesznek; a világ sterillé válik, az élet, amelyet formált, elsovad, a történelem megdermed, és

28 Ezt a feladatot Debord jelzésére Bernstein végezte, akinek a velőtrázó sikítás különleges képessége volt.

végtelen önisméltés veszi örök kezdetét. Isou az alkotást tartotta a társadalmi fejlődés alapjának, ami jól társult alkotói autenticitás-hajhászatához, valamint az erre ráarakódó messianisztikus megalomániájához.

Ezek arra a meggyőződésre vezették, hogy az alkotó szubjektum az öntudatlan létezésből egyenesen a történelem formálásába lép át. Azonban Isou meglátása szerint ez nem jelenthette egy „új szépség” megteremtését, hiszen a létező formák ekkor már átléptek a *bomlás* történelmi fázisába. Ahogyan Isou a költészetten keresztül a pusztítás genealógiáját szemléltette, a *bomlás* történelmi hulláma lépésről lépésre felszámolta a beszédet: a líra amplifikációs fázisa véget ért Victor Hugo költészetével, Baudelaire elpusztította az anekdotát, Verlaine a poétikus formát, Rimbaud a sort, Mallarmé a szót, Tzara pedig minden értelmet. Most tehát rajta volt a sor. Az autentikus alkotás lehetőségét a *bomlás* történelmi periódusában kizárólagosan a formák pusztítása során felfelőlő új összefüggésrendszerekben látta. Ez egy olyan negatív mozgást jelent, amely a pusztításon keresztül konstruál radikálisan alternatív összefüggésrendszereket; a negáció afirmatív oldala. Ezt a negatív rendszeralkotást számos tudományterületre és médiumra rászabadította, a matematikától kezdve az architektúrán, a nyelvészetten és gazdaságtudományon át egészen az „erotológiáig” (az erotika isouianus tudománya), azonban az elv kétségkívül a vizuális kultúrában és annak határterületein bontakozott ki a leginkább.

A gimnáziumból frissen kikerült Debord 1951 áprilisában találkozott Isouval és mozgalmával a IV. Cannes-i Filmfesztiválon. A lettristák addig-addig akasztották meg az eseményeket, amíg le nem „vetíthették” Isou ekkor még csak hangszalagból álló filmprovokációját, a *Traité de bave et d'éternité*-t (1952d, továbbiakban: *Traité*), amely rövidesen a lettrista mozi programadó manifesztófilmje és kultúraelméletének illusztrációja lett. Debord-t Isou-ék befogadták, és a cannes-i botrányok után röviddel a lettristák fészkébe, Párizs hírhedt Saint-Germain-des-Prés negyedébe költözött. Debord, miközben gyakorlatot szerzett a *Chez Moineau* nevű pincekocsmá deviansainak életmódjában, az LM kísérleti filmkészítői tevékenységében is központi szerepet vállalt. 1952 volt a lettrista mozi emblematikus éve, és az ekkor szerzett filozófiai alapok és esztétikai elköteleződések Debord-t élete végéig elkísérték.

A cannes-i botrány után Isou visszatért Párizsba és elkészítette filmjének képsávját is. Szadista<sup>29</sup> filmjével a mind tartalmában, mind formájában kimerített, „elhízott” médium

---

29 „A filmkép szadizmusa, ez a lényeg!” (Isou 1964: 20, saját fordítás). A *Traité*ben számtalan kijelentés von párhuzamot az isouianus ikonoklasztázia, és de Sade már-már miszticizált képe között, vö. „Gondoljunk csak Sade márkira és a gyengébbik nemmel való viszonyára. Az isteni márkinak annyi ágyasa volt, hogy az ismeretlent kutatva különleges szerelemre talál, a perverziora. Minél csúnyább, fogatlanabb, esendőbb és undorítóbb volt a nő, annál inkább felizgatta, és annál jobb volt vele az ágyban. Ugyanígy, a mozi is eljutott ugyanarra a pontra, ahová a festészet az impresszionistákkal és a kubistákkal, a költészet Baudelaire-rel és a lettristákkal, és ahová a modern zene. Minél félszekerültebb, perverzebb, romlottabb az anyag, annál szebb. Minél inkább foltos, gennyes és rothadt a filmszalag, annál értékeesebb a filmkészítő számára. Az alkotás újszerűsége az egyetlen dolog, ami az alkotót érdekli! Ezért van az, hogy korunk romlottsága érdekli: Mert a csúf az új szépség” (Isou 1964: 18–19, saját fordítás). Vagy: „A filmképnek tehát át kell lépnie infernális fázisába, a romlás fázisába! Gyakran gondolkodom, ámulva és bámulva, a kifinomultság azon csúcsein, melyek meghódításával Sade márki büszkélkedett, mikor elfogyasztotta ágyasainak ürülékét, és jobban imádta a székletüket, mint őket magukat (Hangos füttyszó, ó! Szadista!) – olyan csúcok ezek, amelyeket sajnos én még messze nem értem el. De tudom, hogy a mozi vagy elkezdí saját képeinek ürülékét fogyasztani, vagy belefagy abba az akadémiázmusba, amelyet Hollywood, a Szovjetunió, vagy Olaszország fémjelez” (Isou 1964: 22–23, saját fordítás). Isou szadizmusa azonban nemcsak képpel szembeni kegyetlenségre irányult. Szadista esztétikája kiterjedt a néző sanyargatására is. „A nézőnek vakon, beszakadt dobhártyákkal, felnégyelve kell kilépnie a moziból” (Isou 1964: 24, saját fordítás).

destrukcióját hirdette meg, a mozi bomlásfázisának kezdetét, amit ő maga az úgynevezett diszkrépáns mozival (*cinema discrepant*) harangozott be. A diszkrépáns mozi mögött gyakorlati szempontból két jellegzetes technika állt. Egyrészt az aszinkronikus szerkesztés, mely egy – a korban radikálisnak számító – vágási technika volt, ahol a hangsávnak és képsávnak külön narratív síkot tulajdonítottak. A két önálló narratív sík, hang és kép, hol véletlenszerűen összekapcsolódott, hol rájátszottak egymásra, akár alátámasztás, akár kritika céljából, hol pedig egymástól teljesen függetlenül töltöttek be narratív funkciókat.<sup>30</sup> E szétválasztás azonban szükségessé tette a mozikultúrán belül kialakult hangsúlyeltolódások felszámolását.<sup>31</sup> Isou diszkrépáns mozijával ilyen értelemben egy radikális ikonoklasztázia járt. Képrombolásának fő eszköze – és ez volt filmművészetének másik jellegzetes gyakorlata – önálló nevet is kapott: a „cizellálás”-t (*chiselage*). Ez egy utólagos képmanipulációs technika, amelynek során a nyersanyagot különböző vegyszerekkel roncsolják, pengékkel karcolnak rá, vagy vadul átfestik.<sup>32</sup> Számos szempontból be lehetne mutatni a *diszkrépáns mozi* jellegzetességeit, vagy a cizellálás esztétikáját, azonban jelen munkámban erre terjedelmi okokból sem vállalkozhatom. Az *Hurléments* szempontjából sokkal fontosabb most az a 19. századból eredő művészetfilozófiai hagyomány, amely a művészet halálát deklarálja, és amelyet Isou *Traitéjének* olvasatán keresztül, ugyanakkor annak kritikájaként Debord ekkor tett művészeti elképzeléseinek alapjává.

Isou a lettrista film beharangozásakor több kulcsfontosságú állítást fogalmazott meg,<sup>33</sup> jellegzetesen narrativizált manifesztumának azonban a legmeghatározóbb programpontja – mely némileg elsikkadt a hang- és a képsáv szétválasztását túlhangsúlyozó recepcióban –, hogy meghirdette a mozi kereteinek *szétfeszítését*, a vászon totális *megforgatását* és a kép *meghaladását* is. Ez pedig a filmművészet újmediális kiterjesztésének egyik – ha

---

30 Debord-ék később ezt a koncepciót politizálták át (vegyítve más isouianus gyakorlatokkal), ezáltal létrehozva a fentebb részletezett *détournement*-t, azonban jelen munkában ennek az alakulástörténetnek a bemutatására terjedelmi okokból sem vállalkozom.

31 Mindenekelőtt a kép-alapú reprezentáció (képsáv) hegemoniájának leépítése.

32 A technikának Isou „jobbkeze”, Maurice Lemaitre volt a legnagyobb szakértője, aki egyben Isou filmjének „*chiselleur*”-je is volt. Filmje képein Isou Saint-Germain-des-Prés negyedében sodródik, amit különböző talált filmanyagokkal vág össze, majd a filmszalagot karcolásokkal, ráfestéssel stb. módosítja, kreatív és kritikus céllal egyaránt (Uroskie 2011: 33). Mindeközben pedig a hangsáv prezentálja a képrombolás kezdetét, az új mozit, amelyben a hang jelentésrétege dominál a kép fölött.

33 Többek között, hogy a filmet, „ezt a túlhízott disznót” le kell vágni, hogy a filmszalagokat „a nap fényével fogja megerőszkolni”, illetve, hogy a nézőt meg akarja vakítani, süketíteni, és általában felboncolni filmjeivel, amelynek eszköze a diszkrépáns vágás és a cizellálás (roncsolás).

nem az első – artikulációja volt a 20. század derekán, az 50<sup>3</sup>-es évek legelején.<sup>34</sup> A *Traité* narrátora a bekiabálások és füttyülések hangzavarában azt üvölti, hogy „[n]em arról van szó, hogy csinálunk egy filmet és játszadozunk egy olyan eljárással, amelyeknek csak önmaga számára van érvénye, hanem hogy megértsük, hogyan tud a mozi túllépni önmagán, hogyan tud új utat nyitni a film számára, hogy az messzebbre juthasson” (Isou 1964: 26, saját fordítás). A mozgókép felszámolásának és egyben meghaladásának koncepciója olyan radikális lettrista filmeket alapozott meg, amelyek kardinalis fordulópontot jelentettek az LM történetében.<sup>35</sup> Egy külön egy-lapszamos kiadvány is megvalósult a projektek bemutatására *ION* címmel<sup>36</sup>, amelyben többek között Debord első teoretikus szárnypróbálgatásai és az *Hurlements* váza is olvasható volt (Debord 1952a).

34 Kaira M. Cabañas hiánypótló munkájának bevezetőjét egy felhívással zárta, amelyben a tárgykör lappangó és feltáratlan filmművészeti hatásának feltérképezésére invitálja a kutatókat, mely meglátásai szerint megalapozta többek között az installatív újmédia-művészetet és a video art hagyományát is. Ennek hiányzó és mai napig feltáratlan hatástörténetét Dominique Noguez is hangsúlyozza, aki szerint az '50-es évek lettrista filmkezelése tette lehetővé a század második felének avantgárd újjáéledését. Ezzel rokon nézetet vall például Thomas Y. Levin is, aki azt állítja, hogy a lettrista film nem csak anticipált, de bizonyos mértékben ki is provokált bizonyos formanyelvi megközelítésmódokat olyan neo-avantgárd filmkészítők esetében, mint Peter Kubelka, Tony Conrad, Malcolm LeGrice és Norman McLaren. A lettrizmus és az amerikai neo-avantgárd viszonya annak ellenére is nélkülözi a részletes elemzéseket, hogy konkrét dokumentumok kötik össze Isidore Isou-t és elsőszámú követőjét, Maurice Lemaître-t, Stan Brakhage-dzsel. A Film-Makers' Cooperative emblematis rendezője ugyanis számos hála-levellet címzett előbbieknek, Isidore Isou-t pedig a legfontosabb inspirációjának, és a 20. század legnagyobb filmrendezőjének nevezve. (Brakhage 1953. október 23-án találkozott először Isou munkásságával a SFMoMA Art in Cinema programjának vetítésén.) Ezt tetőzve Nicole Brenez egyenesen amellet érvel, hogy a lettrista film kiterjesztett apparátusa mára önigazoló intézményes referenciává vált, amely általában véve formálta át a „képalapú gyakorlatokat”; valamint, megszüntetve a „termelés-fogyasztás bináris oppozícióját”, felszámolta a „spekulatív aktusok szkopofil redukcióját”. Visszatérő referenciaként szolgál továbbá a *nouvelle vague*-ra gyakorolt közvetlen és elhallgatott hatása, valamint a Gene Youngblood nevével fémjelezett *expanded cinema* szellemi utóképként való említése. (A méltatlan elhallgatottság kapcsán érdemes megemlíteni, hogy ebben Debord-nak központi szerepe volt. Számítalan „mesterét” hallgatta el, és remekül manipulálta, sajátította ki, majd dobta a szemétre a forrásait.) Ennyiből is világos, hogy Isou lettrista filmkezelése alkotja a század második felében terjedő ellenkultúra – egyébként legméltatlanabban mellőzött – eszme-és hatástörténeti csomópontját, nem mellesleg pedig közvetlen előzményét a „szituációk tudományának” is.

35 Ide tartozik többek között az L'Anticoncept (Wolman 1952), a Tambours du jugement premier (Dufrené 1952), a La barque de la vie courante, essai pour la culture d'un sens cinématographique interne (Jean-Louis „Bull Dog” Brau 1952) és a Du léger rire qu'il y a autour de la mort (Berna 1952). Az ION-t megelőzően ezeket a már megvalósult, vagy ekkor még csak félkész filmeket egy szórólapon propagálták, amelynek La Nuit du Cinéma volt a címe. Lásd Név nélkül 1952.

36 Általános gyakorlat volt a Lettrista Mozgalmon belül (beleértve Isou szárnyat és a későbbi szakadár Debord csoportot is), hogy különböző gerilla-kiadványokat működtettek, amelyek jellemzően egyetlen („complete in one issue”) lapszámból álltak. Ilyenek voltak – az általam vizsgált korszakon belül – a *La Dictature lettriste* (1946), a *Front de la Jeunesse* (1950), az *ION* (1952), az *L'Union de la Jeunesse* (1954) az *En Marge* (1955) a *La Reuve Lettriste, hypergraphique et esthapéiriste* (1959) vagy az *aAaAaAaAaAaAaAaAaAaAaAa...* (1963), illetve a *Deuxième internationale lettriste* (1963). Rendszeres periodikákat is tudhatunk a lettrizmusnak: ilyenek voltak – továbbra is az általam vizsgált időszaknál maradványok – az *UR* (1950-1953, három lapszám), az *Soulèvement de la Jeunesse* (1952-1954, kilenc lapszám), az *Internationale lettriste* (1952-1954, négy lapszám), a *Le Droit des jeunes* (1953, két lapszám), a *Potlatch* (1954-1957, harminc lapszám), az *Enjeu* (1954-1955, kilenc lapszám), *Front de la Jeunesse 2* (1955-1956, tizenegy lapszám), a *-grâmmes* (1957-1958, hét lapszám), a *Poésie nouvelle* (1957-1962, tizenöt lapszám), a *Rencontres étudiantes* (1961, kilenc lapszám), a *Nouvelle génération* (1962, két lapszám), a *La Lettre* (1962-1964, tizennyolc lapszám), illetve a *Les Cahiers du lettrisme et de l'esthapéirisme* (1962-1963, két lapszám). Az *ION* kultikus szerepe abban áll, hogy ez az egyetlen olyan 100 példányban nyomtatott lettrista kiadvány, amely kizárólagosan filmművészeti vonatkozású, és a korai lettrizmus filmes fellángolásait örökítette meg. A kiadványt „Marc.O.” (Marc-Gilbert Guillaumin) szerkesztette, a nyomda ismeretlen. A 288 oldal terjedelmű kiadványban egy névtelen szerzőtől, Isoutól, Poucette-től, Gabriel Pomerand-tól, Gil J Wolmantól, Serge Berna-tól, François Dufrené-től, Yolande du Luart-tól, Debord-tól, Monique Geoffroy-tól és Marc.O.-tól olvashatóak teoretikus szövegrészek és a premier előtt álló filmművészeti alkotások absztraktjai.

## Az apparátus lebontása

Az *Hurlements* művészetfilozófiai elköteleződéseit két szöveggel lehet összekötni, amelyek kapcsán a korpuszban karaktergyilkos narrativizálások, a recepcióban pedig hangsúlyeltolódások találhatók. Az egyik Gil J Wolman *L'Anticoncept*-je (1952), amelynek szöveggönyve Debord első írásával együtt jelent meg az *ION*-ban.

Wolmannak az első vetítés után azonnal betiltott, radikálisan antikonceptuális „*non commercial*” filmje (Cabañas 2014: 92) szintén az ikono-indexikus fotográfikus kép elhagyásával, minden szimbolizmust meghaladva indított támadást a nézői befogadásmód tradicionális keretei ellen. A nézőtér előtt lebegő, két méter átmérőjű léggömbre vetített képet szintén fekete és fehér blankszalagok alkották, amelyek dinamikusan villogó váltakozása (*flicker*), a léggömb mozgásával együtt, egyfajta korporális befogadói élményt teremtett, újrastrukturálva az auditorium és a nézőközönség viszonyát. Eközben a hangsávon – a szavak és fonémák megtagadását jelképezve – ún. *mégapneumie* volt hallható, amely különböző testi hangok (sikítások, zihálás, hányás, hörgés) poétikus használatát jelöli. Több szempontból is kézenfekvő párhuzamot vonni az *Anticoncept* és az *Hurlements* között: a két szöveggönyv egymás mellett jelent meg, mindkettő fekete és fehér blankokat alkalmaz, Debord pedig Wolmannak dedikálta az *Hurlements*-t. Viszont az első ránézésre egyértelmű párhuzamok valójában félrevezetőek, ugyanis a kép megtagadásának két teljesen eltérő megközelítéséről beszélhetünk. Wolman egyfajta primer érzéki tapasztalat eléréséhez, performatív célból használta a villogó fekete-fehér struktúrát, míg Debord politikai meggyőződésből, a művészetek és az LM elutasításának eszközeként vetette el a reprezentációt. Egy későbbi levelében Debord azt írta az *Hurlements* összefüggésében Wolmannak, hogy „ezzel kapcsolatban tisztában vagyok mindazzal, amit neked köszönhetek” (idézi Cabañas 2014: 106, saját fordítás).<sup>37</sup> Ez a köszönetnyilvánítás azonban nemcsak annak a technikai radikalizmusnak szól, amelyet a fekete és fehér blankszalagokból álló minimalista destrukció formájában ajánlott Wolman Debord-nak, hanem szövetkezésüknek is. Wolman volt ugyanis az a személy az LM-ből, akivel a fiatal Debord összefogott Isou ellen. Röviddel az *ION* megjelenése után egy külföldi delegátatásuk alatt szövetséget kötöttek, és többedmagukkal megalakították a szakadár LI-t. Ez a szövetség ugyanakkor nem jelentett Debord számára meghatározó köteleket: meglátásom szerint praktikai okokból, főként Isou trónfosztásának, valamint a szakadár LI integritásának megtartása szempontjából látta a szövetségkötés jelentőségét.<sup>38</sup>

Ugyanakkor a másik emblematiszta lettrista filmes, Maurice Lemaître *Le film est déjà commencé ?* (1952, továbbiakban: *Le film*) című filmjének szöveggönyvét a szakirodalom általában nem köti össze az *Hurlements*-nal,<sup>39</sup> annak ellenére sem, hogy a két munka mögött meghúzódó művészetfilozófiai hozzáállás szorosabb párhuzamot alkot, mint az *L'Anticoncept* esetében. A kapcsolat talán azért sem egyértelmű, mert míg Debord és Wolman munkája egy kiadványban szerepelt, Lemaître szöveggönyve nem az *ION*-ban

37 Itt is érdemes megemlíteni, hogy ezt a szűkszavú beismerést Debord egy magánlevelezésben tette meg évekkel később, miközben röviden az LI megalakulását követően, teljes karaktergyilkosságot hajtott végre Wolmanen.

38 Ezt alátámasztja, hogy Debord még az SI megalakulását megelőzően kizárja Wolmant, „nevetséges életmódja” (*un mode de vie ridicule*) valamint „egyre ostobább és kicsinyesebb gondolkozásmódja” (*une pensée chaque jour plus débile et plus mesquine*) miatt (Név nélkül 1957: 4, saját fordítás).

39 Andrew V. Uroskie kivételt képez.

jelent meg.<sup>40</sup> Ráadásul maga Debord politikai megfontolásból sem hivatkozott filmjének összefüggésében Lemaître-re. Lemaître ugyanis Isou jobbkezeként az ekkor már konkurens táborhoz tartozott, és annak beismerése, hogy az *Hurlements* esztétikai gyakorlata szorosan kötődne Isou helyettesének filmfilozófiai elképzeléseihez, egyfajta alárendelődést jelentett volna annak a lettrista esztétikának, amelyet Debord ekkor már a leghatározottabban akart meghaladni.<sup>41</sup> Lemaître-vel szembeni elhatárolódásukat rendkívül élesen artikulálták: későbbi, *Qu'est-ce que le lettrisme ?* (1954) című könyvével kapcsolatban azt írták, hogy Lemaître csak egy „inkompetens fiatal akadémikus”, aki „naiv személyiségéből” adódóan alámegy a lettrista „jobboldalnak”, sőt, még „fokozza is szárnalmas téziseik gyerekességét”, miközben teljesen félreérti saját állításait is, mindezt pedig „bugyuta misztikus fogalomhasználatán” keresztül beszéli el.<sup>42</sup> Annak ellenére, hogy megtagadták következtetéseit, szűkszavú megjegyzéseikben elismerték, hogy ugyan „véletlenül”, de Lemaître tett olyan „töredékes meglátásokat”, amelyeket ők maguk is a „sajátjukként ismertek el”.<sup>43</sup>

Lemaître munkásságában az a „töredékes meglátás”, amelyben továbbgondolja a film meghaladására irányuló isouianus programot, és amely feltevésem szerint az *Hurlements* titkos kulskonceptiójává lett, áttételesen pedig Debord és az SI egyik fő inspirációjává, a *syncinéma* (filmszeánsz) volt. Ez a fogalom az apparátus totális lebontását és újraalkotását jelölte, és később a *kiterjesztett mozi* alapjává vált. Olyan radikálisan alternatív elképzelések tartoznak a körébe, amelyek egy spekulatív, megélt, az élettel összefonódó határterületre terjesztik ki a médium kereteit (Brenez 2015: 12–14). A vászonról kilépő *vetítések* olyan kollektív aktust testesítenek meg, amelyek túlmutatnak nemcsak a film kommerciális fogyasztásán, de annak rögzített, hierarchikus viszonyrendszerén is, és a mozi történetében először a társadalmi dinamikájának direkt alakítására, egy „szeánsz”, egy „filmművészeti szituáció” konstruálására helyezték a hangsúlyt (Uroskie 2011: 37). Itt is előkerült – az *Hurlements*-nal szoros párhuzamot mutatva – az eseményszerű művészetkonceptióhoz szükséges negatív prepozíció: az apparátus lebontása a kollektív művészetkreálás előfeltételeként jelent meg. Egy, a filmnyelvet destruáló és egyszerre újraartikuláló mozgást képviselve, a nézők hol revolverekkel lőttek a vászonra, hol pedig pengékkel keresztülhasították azt és átmásztak rajta, végérvényesen lerombolva ezzel a

---

40 Lemaître szöveggönyve, egyéb elméleti írásai kíséretében, az *ION* előtt jelent meg egy önálló kötetben (ehhez lásd Lemaître 1952).

41 Lemaître-re többek között úgy hivatkoztak mint Isou „jó apostola” (*bon apôtre*), aki egyszerre szenved „elhúzódo infantilizmusban és korai szenilitásban” (*Infantilisme prolongé, sénilité précoce*) (Wolman 1954: 2). Ráadásul filmjét is Isou „olcsó utánzatának” minősítették (Név nélkül 1955d: 2, saját fordítás).

42 Kiemelések: Név nélkül 1956, saját fordítás.

43 „Magától értetődik, hogy radikálisan vitatjuk e könyv minden következtetését, még akkor is, ha egyes oldalain történetesen, szinte véletlenül, találkozni olyan töredékes meglátásokkal, amelyeket sajátunknak ismerhetünk el” (Név nélkül 1956: 1–2, saját fordítás).



mozgóképi intézményesült keretrendszerét (Lemaître 1952: 138–139). És ebben a mozgásban Lemaître számára a direkt kollektív részvétel volt a leghangsúlyosabb.<sup>44</sup>

Elképzeléseiben megjelent ugyanis a néző antihierarchikus felszabadításának igénye is. Ahogy Cabañas is rámutat, Lemaître élő és permanens kritikát akart létrehozni autonóm „professzionális nézőkkel” (*spectateurs professionnels*), akiknek a szerepe ugyan a nagyon tágra vett filmművészetre korlátozódott, de tagadhatatlan hasonlóságot mutattak a későbbi szituacionisták – és kiemelten Raoul Vaneigem – által tételezett „megélőkkel”<sup>45</sup> (*viveurs*). A professzionális nézők a kollektív filmfeldolgozás aktorai, akik képesek a vetítés eseményeivel dialektikus viszonyba lépni, és azon túl, hogy felszabadított, kritikus vizuális képzelettel rendelkeznek, képessé válnak formálni is a termet (környezetüket) saját vágyaik, kreativitásuk szerint, egy radikálisan alternatív társadalmi gyakorlat gyanánt. Ez nem az ideális néző normatív leírása volt, hanem Lemaître filmpedagógiai programja, amely olyan kollektíva megszületését anticipálta, amely – írja Cabañas – nemcsak, hogy „megtanul látni, hallani, [de] megtanulja leleplezni és ellentételezni azt, amit Guy Debord később spektákulumként írt le” (Cabañas 2014: 72–73, saját fordítás).

A szoros áthallások ellenére azonban ki kell emelni azt is, hogy lényeges eltérések mutatkoznak Lemaître és Debord elképzelései között. Jóllehet, Lemaître hatása Debord első filmjére és későbbi munkásságára tagadhatatlan, alapvető elköteleződésbeli különbségeik radikálisan eltérő táborokba helyezték őket. A legszembevetőbb az, hogy Lemaître meghirdette ugyan az emancipált néző programját, de elképzelései a politikai felhangok ellenére elsősorban egy új esztétikai irányzat megalkotására, pontosabban továbbfejlesztésére irányultak. Lemaître mindenekelőtt művészi tevékenységet folytatott egy művészeti csoport keretén belül, szemben Debord-ral, aki a művészetet alárendelte a politikumnak, és azt „meghaladva” politikai programként hirdette a radikálisan új társadalmi formációk megalkotását.

---

44 A Debord művészetkezelésével fennálló párhuzamra ráerősít az is, hogy közvetlenül Lemaître kapcsán egy másik emblemikus lettrista figura, Marc’O (Marc-Gilbert Guillaumin, az 1954-es *Closed Vision* című remekmű rendezője) kijelentette, hogy a létező vizuális kultúra cizellálása/elpusztítása szükséges a radikálisan alternatív audiovizuális szituációk létrehozásához, az új amplifikációs fázis eljövételéhez. Ez a gondolat annyira meghatározó volt Debord számára, hogy első manifesztójában – amelyben Marc’O-n keresztül Lemaître gondolatát dolgozza tovább, és amelynek sorai visszaköszönek filmjében is – kijelenti, hogy „a jövő művészete vagy szituációk megforgatása lesz, vagy nem lesz.” (Debord 1952: 219–231).

45 A „megélők” életmódjának alapja a szituacionista költészet mint az események nyelve lesz, központi céljuk pedig a megfagyott jelenből való kiszabadulás és a történelmi idővel való játék. A szituacionista költészet „megélőjét” Vaneigem olyan radikális szubjektumként teoretizálta, aki saját vágyai és képzelete realizálásán, valamint önmagának és környezetének átalakításán keresztül valósítja meg az elidegenedett jelen kritikáját (ehhez lásd Vaneigem 1967: 53–61).

## Hol kezdődik a saját kereteit meghaladó műalkotás?

Lemaître munkájának egyik központi eleme, hogy a kereteiből kiszakadó filmnek zavarossá válnak a határai. Mint ahogyan a *Le film est déjà commencé ?* árulkodó címében is előkerül, a filmszeánsz során egyáltalán nem egyértelmű, hogy mettől meddig tart a kiterjesztett mű, mivel „Lemaître munkája folyamatosan újra és újra elkezdődik, *in medias res*” (Uroskie 2011: 40, saját fordítás).

A forgatókönyv (Lemaître 1952: 97) szerint ugyanis a vetítés meghirdetett időpontjában a mozi zárva van. A mozi előtti utcarész volt az első „jelenet”,<sup>46</sup> amelyet a nézőközönségbe beépült lettrista agitátorok rendeztek. Később a teremben, amíg a nézőközönség elfoglalta a helyét, a világítás folyton kialudt, mintha kezdődne a film, majd újra felkapcsolódott. Mire úgy tűnt, tényleg kezdődik a premier, a vezetőség evakuálta a termet, vagy éppen egyenruhások szakították félbe az eseményt. Közben végig megrendezett provokációkkal hívták kisebb-nagyobb sikerrel játéka a nézőket, mindeközben futott egy hangsáv, amelyen a megrendezett események narrációja volt rögzítve (Cabañas 2014: 60–61). A tényleges filmvetítést számtalan megrendezett performansz előzte meg, és a levetített mozgókép is az események által létrehozott új befogadói viszonyrendszerre reflektált.

A *Le film* kapcsán tehát kétségkívül a legizgalmasabb teoretikus kérdés, hogy mettől meddig tart a saját kereteit lebontó alkotás. A kiterjesztett apparátusnak ugyanis célirányosan nincsenek határai: a nézőkből kiváltott reakciókat, a cselekvésüket, a kulturális megközelítéseket egyaránt magába olvasztja a filmszeánsz. Andrew V. Uroskie amellet érvel, hogy a filmben szereplő megrendezett, illetve a hangsáv által narrált externális események nem egy „határtalan” művészetkonceptiót akartak létrehozni: nem a művészet életbe való becsatornázását jelentették (Uroskie 2011: 42–43). Meggyőző érvelése szerint Lemaître *Le filmje* mindössze a filmművészeti percepció intézményesült korlátaira és potenciális szintkülönbségeire mutatott rá esztétikai célkitűzésként. Azonban, ha ez így lenne, nem vált volna a nézők számára lehetetlenné megítélni, hogy egyáltalán mikor kezdődött el a műsor, „mi a film része, mi volt azon kívül, mi volt megrendezve és mi volt valódi” (Uroskie 2011: 44).

A *Le film* határátlépései új utakat nyitottak meg az LM előtt. Az *Un soir au cinéma*ban (Lemaître 1962) a vásznat emberekre cserélték le, a *Montage*-ban (Lemaître 1976) egyszerűen felgyújtották. Ahogyan Nicole Brenez fogalmaz: „[a] mozi elhagyja a vetítőtermet,

---

46 A járdák szegélyein fehér festékekkel a következő olvasható: „20:30-tól mozi-szeánsz”, de nézők egy egész órán keresztül várakoznak az épületből kizárva. Amíg ők reménykednek, hogy beengedik őket, egy, a bejáratot elbarrikádó rózsaszín vetítőszeánra klasszikusokat vetít a mozigépész. Mindeközben a második emeletről koszos rongyokkal dobálják az egyre türelmetlenebb várakozókat; vödörökből jeges vízzel locsolják őket; és azt kiabálják, hogy inkább menjenek szállodákba. A nézőközönségből pár beépített agitátor elkezdi nézőtársaikat szidalmazni, mire egyszer csak kirobban a mozi kapuja, ahonnan mindenféle korosztály képviselője menekül, és könyörögnék a nézőknek, hogy semmi esetre se menjenek be. A közönség végre bejut az épületbe, ahol a vásznon színes drapériák lógnak, előttük felfüggesztett, ingó tárgyakkal. Amíg elfoglalják székeiket, valami western van kivetítve, a világítás pedig folyton kialszik, mintha elkezdődne a film, majd újra felkapcsolódik. Mire úgy tűnik tényleg kezdődik a premier, a vezetőség evakuálja a termet. Miután visszaengedik a nézőket Lemaître hosszadalmas védőbeszédbe kezd. Beszéde közben a mozigépész megvádolja őt, hogy a film ellenkezik elképzeléseivel, majd a vitatkozás közepette elkezdi széttépni a tekercseket. Megérkezik a producer, aki kétségbeesetten próbálja az anyagot megmenteni, és üldözőbe veszi a mozigépészt. Mindeközben pedig fut egy hangsáv, amely a megrendezett eseményeket narrálja. Ezekután mintha megint elkezdődne a tényleges alkotás, de aztán ismét felkapcsolódnak a fények. És így tovább.

a filmet homlokzatokra vetítik, az égboltra, mindenhová; a filmet magát vetíthették megszakításokkal, bemutathatták vetítés nélkül, fém tárolódobozába zárva, és összekapcsolódhatott bármilyen művészeti ággal vagy tevékenységgel” (Brenez 2015: 13, saját fordítás). Az apparátus lebontását követő lehetőségeket a lettristák határtalannak tartották. Vetítéseik számtalan olyan kevert spekulatív-korporális szcenárióra terjedt ki, ami minden volt, csak levetített film nem. A film lehetett a nézők fejében, lehetett olyan tárgy, amit maguknál hordoztak, vagy éppenséggel lehetett az, amit a nézők a helyszínen létrehoztak –, ilyen, a nézők által kreált film például a *Film-Débat* (Isou 1952c) vagy a *Le Film supertemporel ou la salle des idiots* (Isou 1960). A vetítések így vitákká, tombolókká, karneválokká alakultak át. Bármilyen, bármikor film lehetett: egy találkozás az utcán, annak az elgondolása, vagy az elgondolónak az élettörténete (Brenez 2015: 15).

Debord már a kezdetektől elhatárolódott ettől az „esztétikai kultusztól”, amely a saját művészetkezelésének inverz mintájaként szolgált. Az LM, miután lebontotta a műalkotás határait, minden történést szisztematikusan a művészet körébe vont és átesztétizált. Debord is az apparátus lebontását hirdette, de számára a művészet „kiszabadítása” a politizálódással volt egyenértékű;<sup>47</sup> az esztétikum alárendelésével a forradalmi gyakorlatnak (Erhardt 2009: 20). Ő a mozivászonból leginkább utcabarikádokat akart emelni, a vetítéseket pedig tömegsztrájkokká alakítani.

A leírt összefüggésében a központi kérdés az *Hurlements* kapcsán is az – tekintettel a Debord-ra nagy hatást gyakorló Lemaître-film központi problémájára, valamint az ekkor felemelkedő lettrista trendre (az apparátus totális felszámolása, kiegészítve egy unortodox, nem művészeti elemeket inkorporáló esztétista művészetkoncepcióval), nem utolsósorban pedig az ezzel ellentétes, debord-i politizáló művészetfelfogásra –, hogy hol ér véget a film?

### Hol ér véget az *Hurlements* mint szituáció?

Állításom szerint Debord első filmjét – a kiterjesztett lettrista alkotásokkal párhuzamosan – nem a vetítés keretében kell értelmezni, és hagyományos értelemben nem is film. A *syncinema* koncepciója radikális, kritikai átpolitizálásának eredményeképpen az *Hurlements en faveur de Sade* mindenekelőtt egy prefiguratív politikai szituáció volt, amelynek az általam kihangsúlyozott politikai/filozófiai vonatkozásait *politikai sade-izmusnak* nevezem.<sup>48</sup> Ennek kezdetei 1952 május–júniusára tehetőek, amikor Guy Debord

---

<sup>47</sup> Távrolról ugyan, de az oppozíció analóg Walter Benjamin elképzelésével a fasizmus és a kommunizmus művészetkezelésének különbségeiről. Debord, nem mellesleg, a művészettel való viszonyuk alapján fasisztának nevezte a régi lettristákat.

<sup>48</sup> A *politikai sade-izmus* fogalommal szemben számos kétség merülhet fel, főleg a pszichológia diskurzusa által agyonhasznált és végtelenségig terhelt *szadizmus* konnotációi miatt, amelytől a kötőjeles neologizmussal igyekszem elhatárolódni. A *sade-izmus* indokoltságát elsősorban az explicite szadistának keresztelt esztétikai program kapcsán látom, melyet Isou vezetett be a *Traité*-vel, és amelyet Debord a maga átpolitizált és kritikus antiesztétikájával oponált/teljesített be az *Hurlements* programjával. Isou *esztétikai sade-izmusa* nyilvánvalóan politikai programnak is tekinthető, de döntően még csak egy új művészeti irányzat megalapozásában volt érdekelt, szemben Debord-ral, aki a művészettermelést hátrahagyva a mozgalmatszervezést tűzte zászlajára. Emiatt a megkülönböztetés miatt használok a *politikai* melléknevet az ő *sade-izmusának* esetében.

és Gil J Wolman szövetséget kötött Isidore Isou ellen,<sup>49</sup> meghaladása pedig 1957 júniusára, amikor Debord megírja az SI manifesztóját, a *Rapport sur la construction des situations*-t, ezzel formálisan is új politikai pozíciót társítva második mozgalomához.<sup>50</sup> Ilyen értelemben az *Hurléments* mint szituáció magába foglalja a szituáció során létrejövő mozgalomtörténeti eseményeket és azok közvetlen eszmetörténeti vonatkozásait is.

Debord filmjének antiesztétikája ugyanis csak másodsorban szól a nézők cselekvésre provokálásáról. Az *Hurléments* Debord és Wolman szövetségének első akciója volt, a régi lettristákról való leválás premierje, amelyben Debord, radikálisan eltérve az *ION*-ban szereplő szövegkönyvtől,<sup>51</sup> direkt támadást indított Isou és az LM ellen. A régi lettrizmus ugyanis ekkorra már Isou totális és diktatórikus irányítása alá került: követői saját elméleti rendszerének reprezentálására szolgáltak, és Isou egyszemélyben ellenőrizte, hogy munkáik megfelelnek-e az általa meghatározott szigorú kritériumoknak. Excentrikus megalomániájában a misztikus vonások eluralkodtak, „esztétikai kultusznak” középpontjában ő maga állt megistenült, félőrült szektavezetőként (Hussey 2001: 67). Debord a képi reprezentációt azzal az intencióval tagadta meg, hogy aláaknázza és meghaladja Isou fentebb dióhéjban összefoglalt *ciselant* elméletét, illetve *en bloc* a lettrizmus művészettermelését és alkotókultuszát, valamint, hogy leszámoljon a passzív művészefogyasztással. Isou erre válaszul az első vetítés után követőivel egyből elhatárolódott Debord-éktól.<sup>52</sup> A második vetítésre a különbségek még élesebbé váltak, 1952. október 29-én pedig megtörtént a *casus belli*, a Chaplin-botrány, amely után a két csoport végleg

---

49 Nyilván korábban is kijelölhetnénk a film kezdetét, lévén, hogy Isou lettrizmusával szemben már ezt megelőzően is kritikát gyakorolt Debord. Az *ION*-ban már meghirdeti a lettrizmus meghaladását, ez azonban csak a szövetkezést követően valósulhatott meg.

50 A *politikai sade-izmus* ugyan meghatározó negatív alap lesz az SI politikai gyakorlataiban is, de azok lényegesen affirmatívabb, „rendszerépítő” jellegére való tekintettel javasoltam az SI politikájára máshol a „*kísérleti utópizmus*” megnevezést. Ezt a dátumot is korábban tehetnénk, ugyanis az LI második szakaszában (1953–1957) már megjelenik egy új, az SI politikai modelljét megalapozó elköteleződés a mozgalmon belül, ám az *Hurléments* politikájától Debord a manifesztóval „határolódik el” formálisan is. Az elhatárolódás oka, ahogy azt számtalan szöveg hely jelöli az SI megalakulását fémjelező *Alba platform* körül, hogy az a radikálisan társadalomellenes „külső” ellenállás, amely az LI politikájára volt jellemző, teljesen marginálissá és láthatatlanná tette tevékenységeiket. Egy zárt közösség hiába épít szituációkat, és éli a mindennapi élet permanens forradalmát, ha teljes marginalitásban működik. Ezután fókuszálnak explicite a kultúrán belüli kísérletezésre a kulturális kifejezőmódokkal (~1957–1963). Az új álláspont szerint az SI célja ugyanaz volt, mint az LI-nek, azzal a stratégiai különbséggel, hogy a kulturális felépítményen „belül” akarták fokozatosan megdönteni a gazdasági-társadalmi rendet. Erre az állapotra (kultúrán belül, a kultúra ellen, a kultúráért) egy olyan ellentmondásokkal teli kényszerként tekintettek, amelyet a fennálló és rohamosan fejlődő gazdasági viszonyok következtében nem lehetett megkerülni.

51 Az *ION*-ban még egy „tipikus” isouianus esztétikát képviselő scenárió volt olvasható; a hangsávot többek között lettrista hangköltészet (többségében a kiváló François Dufrené versei) és recitálások, kiabálások és füttyszavak, valamint klasszikus zenei tételek tették ki; a képsávot pedig hol katonák, harci jelenetek, ejtőernyősök, bokszmérkőzések, athéni holttestek és Indokínában tartózkodó francia légiósok szerepeltek, hol pedig festett ábrázolások, tiszta színszekvenciák, áttetsző és fekete blankszalagok és a felismerhetlenségig karcolt absztrakt képsorok.

52 1952. július 8-án levelet is írt Debord-nak, amelyben többek között tudomásul vette a szakadár csoport létét és egy rövid, lekezelő kritikát fogalmazott meg (Isou 1952b).

különvált<sup>53</sup>. Debord-ék ugyanazon év novemberétől Isou-t és követőit kizárták az új és „igazi lettrizusból”, amelyet 1952. december 7-én alapítottak meg *Lettrista Internacionálé* (LI) néven.

Thomas Y. Levin pontosan rámutat a tényre, hogy az LI politikai analógiáját adta az *Hurléments* esztétikai elhatárolódásának (Levin 2004: 349), azt azonban figyelmen kívül hagyja, hogy az LI szó szerint beleágyazódott az *Hurléments*-ba mint prefiguratív politikai szituációba (ezért is írta Debord több mint három évvel filmjének első vetítése után, hogy „[e]z a film nem ér véget” (Debord 1955a),<sup>54</sup> illetve, hogy a szituáció által megalapozott politikai sade-izmus vált az abban megszülető LI gyakorlatává. Ezzel nyer értelmet a címadás is, amelyre a recepció különböző, gyakran meglehetősen izzadságszagú megoldásokkal szolgál: az *Hurléments* ezekben hol az üvöltéseket jelöli, amelyekkel a néző a kinkeserve-sen felismert spektakuláris elidegenedtségére reagál, hol pedig a film hiányán háborog stb. Azonban ezeknek a javaslatoknak semmi köze nincs Sade-hoz. Érvélem szerint a politikai sade-izmus a radikális libertinizmus legszélsőségesebb, karnevalisztikus formája, amely a tagadáson keresztül anticipálja a társadalmi-politikai-kulturális struktúrák transzgresszióját, alapjaiban új és mindaddig elképzelhetetlen keretrendszerek konstruálásának érdekében. A politikai sade-izmus manifesztálódik a Sade előtt tisztelgő üvöltésekben úgy mint a munka megtagadása, a kép nélküli filmek, a szavak nélküli versek, a több hónapos *dérive*-ek<sup>55</sup>, az alkohol- és kábítószer-mámorok és a lettrista internacionálék.

---

53 A Chaplin-botrány során mutatkozott meg a nagyközönség számára is a régi lettrizmus ellenszárnya. Charlie Chaplin 1952 őszén érkezett Párizsba, *Rivaldafény* című filmjének promóciós turnéján. A turnét hatalmas média-kampány övezte; még mielőtt ünnepélyesen megérkezett volna a Párizsba, a „szubverzívnek” és „kommunistának” minősített némafilmes sztárt kitiltották a mccarthyizmus boszorkányüldözéseitől hangos Egyesült Államokból, majd az Egyesült Királyságba érkezve II. Erzsébet lovaggá ütötte. Mire a kontinensre érkezett, már izzott a hírektől a publikum és a bulvársajtó. Párizsban minden újság „Charlot”-ról írt, tömegével készítették vele az interjúkat és megkapta a Becsületrendet is. Miután pedig Chaplin történetesen az Isou által legnagyobbra tartott rendezőistenek közé tartozott, az esemény tökéletes alkalmat adott a nemzetközi léptékű botránykeltésre és a régi lettristáktól való elhatárolódásra. Október 29-én rendezték meg a nagy sajtókonferenciát a Ritz Hotel előtt, amelyen bemutatkozott a hamarosan LI-ként hivatalosan is megalakuló ellenszárny. A Chaplint éltető tömeg orra előtt a bejárati ajtót, amelyen át az ünnepelt sztárnak kellett volna belépnie, Debord és Berna megpróbálta elbarikádozni, miközben Wolman és Brau a rendőrsorfalon áttörve, kiabálva és káromkodva szórólappal dobálta az újságírókat és a szörnyülködő tömeget. A *Finis les pieds plats* című szórólapon Chaplint megvénült, kétszínű, funkcionárius, opportunistá, csaló fasiszta rendőrként tüntették fel, és megfenyegették, hogy el fogják temetni. Az Isou-féle tábor igyekezett minél hamarabb nyilvánosan elhatárolódni a „totális hisztériának” minősített akciótól, amelyre a Debord-féle tábor különféle nyilatkozatokban teljes karaktergyilkossággal és Isou trónfosztásával válaszolt (ezeket utóbb az *Internationale lettriste* első lapszámában adták ki). Isou a szemükben immár csak egy konformista hazug „irodalmár” lett, akit meghagytak Chaplinnek és az „agyatlan tömegnek”, és akivel szemben felálltak az új és igaz „ultra-lettristák”. A botrány jelentősége valójában ebben a leválásban és a nagyközönséggel való kommunikáció megtapasztalásában érhető tetten. Az *Hurléments* viszonylag „családiás” akciója csak egy szűk társadalmi réteget, a saint-germaini radikálisokat célozta meg, és bár a régi lettristákkal való konfliktus éles volt, akkor még egyfajta önironikus hangulat lengte körül. A Chaplin botrányának azonban már összehasonlíthatatlanul szélesebb elérése volt, és ezzel a terepváltással már megmutatkozott a konfliktus valódi súlya is.

54 Az elképzelést mellékesen ugyan, de megerősíti az is, hogy Debord-ék nem tartották fontosnak, hogy megvárják a vetítés végét.

55 A későbbiekben részletesen körülírt, kritikai indíttatású térpolitikai praxis. A szövegben a „sodródás” (angolul: *drifting*) fordítást használom, mivel a *dérive* lényege, hogy a résztvevők hagyják magukat elsodortatni a város „pszichogeográfiai hullámai” által, előre meghatározott cél nélkül – pontosan úgy, ahogy a hajók, amelyeket elsodornak a tengeri áramlatok a kitűzött útvonaluktól.

## A politikai sade-izmus

Az *Hurlements* szituációjában megmutatkozó *politika sade-izmus* egy olyan taktikai alapú, elméleti kifejtésben kevésbé részesült, ideiglenes álláspontból kinövő eszme, amely az SI megalakulása körüli stratégia-váltás ellenére is végig viszonyítási alapként működött Debord életművében.<sup>56</sup> Későbbi filmkészítői munkássága során több ponton hivatkozik rá: a *Sur le passage*-ban is megjelennek idézetként az áttetsző blankszalagok, a *politikai sade-izmus* hívószavainak kíséretében:

[n]em tudunk semmilyen társadalmi berendezkedéssel szembeállni anélkül, hogy szembeállnánk annak a berendezkedésnek minden egyes nyelvi formájával. [...] Mivel minden összekapcsolódik, ezért vagy *mindent meg kell változtatni* egy egységes küzdelmen keresztül, vagy semmit. [...] Ez a célkitűzés magába foglalja a kommunikáció összes elidegenült formájának a felszámolását. A mozt is el kell pusztítani. (Knabb 2003: 17, 20, 23, saját fordítás).<sup>57</sup>

Az *In girum* pedig elsősorban az *Hurlements* prefiguratív politikai szituációjáról és az ebben megszülető LI-ről szól. Mielőtt a filmben megidéznének az áttetsző blankszalagok, Debord narrációjában elhangzanak a *politikai sade-izmus* meggyőződései:

[...] az akadályok azonnal elhárulnak, ha emberek egy csoportja elkezdi egész létét éppen annak tudatos elutasítására feltenni, ami egyetemesen elfogadott; és magasról tesz a lehetséges következményekre. Akik akkor ott gyülekeztek, mintha a kezdet kezdetétől, és nyíltan kimondva, azt a titkot tették volna meg a cselekvés fő irányelvének, amit, úgy mondják, a Hegy Öregje is csak élete utolsó óráján osztott meg fanatikus hívei legmegbízhatóbb vezérével: „Semmi nem igaz; mindent szabad.” A jelenben senkinek nem tulajdonítottak semmi fontosságot, aki nem tartozott közéjük, és úgy vélem, igazuk volt; a múltból pedig, ha bárki is rokonszenvet keltett bennük, az Arthur Cravan lehetett, tizenhét állam dezertőre, s talán még Lacenaire, a bandita-költő. Ezen a helyen a szélsőség ünnepélyesen függetlennek nyilvánította magát mindenfajta különös ügytől, és kevélyen elvetett mindenféle tervet.

56 Ugyan több helyen elhatárolódik ettől a politikai modelltől, de ennek meglátásaim szerint kizárólagosan stratégiai okai voltak. A megalakuló SI-nak muszáj volt elhatárolódnia ettől a politikától, hiszen veszélyeztette a kollaborációt, amelyre az alapításban résztvevő többi avantgárd művészcsoporthal készültek. A Potlatch-ben megjelent *Un pas en arrière* című szövegben a következőt írták: „Magunkhoz kell ragadnunk a modern kultúrát, hogy felhasználjuk saját céljainkra, és hogy ne folytassunk tovább egy külső ellenállást” (Debord 1957b: 2–3, saját fordítás). A megalakuló SI célja már az volt, hogy egyszerre legyen belül a bomlásban és szálljon szembe azzal (*dans et contre la décomposition*) (Debord 1957a: 1), hogy kialakítson egy „kettős hatalmat” a kultúrán belül (Név nélkül 1960: 5), azaz a tagok a kultúra fokozatos elfoglalására és felszámolására törekedtek. Ezt nyilván nem tudták volna véghez vinni úgy, hogy eleve elhatárolódnak mindennemű kulturális formától. Ugyanezen okokból, mintegy a korábbi elképzeléseinek kritikájaként Debord azt írta, hogy programatikus allúziói ellenére az *Hurlements* nem „megvalósult szituáció” (Debord 1957a: 3), márcsak azért sem, mert, a felszínen ugyan, de analógiát mutatott azzal a fajta spiritualista ikonoklasztáziával, amelytől a lehető leghatározottabban akartak elhatárolódnia (Név nélkül 1958b: 2; 6–8). Viszont a kollaborációk megszűntével, élete vége felé már teljesen más fényben tüntette fel a filmet: az *In girum*-ban utólagosan is legitimalja, majd a *Panegyrique*-ben a legnagyobb botrányként hivatkozik az *Hurlements*-ra (Debord 1989: 35).

57 A fejezetben tárgyalt két film közül a *Sur le passage* fogalmazott meg élesebb kritikát a *politikai sade-izmus* elköteleződéssel szemben, de mint ahogy az előző lábjegyzetben is írtam, meglátásaim szerint ennek stratégiai okai voltak. Ebben az esetben pedig kifejezetten érvényes, hiszen a *Sur le passage* az SI első pár játékos-kreatív évében keletkezett.

A már megingó társadalom – amely ennek még nem volt tudatában, mivel a régi szabályokat mindenütt másutt betartották – egy pillanatra szabad utat engedett annak, amit általában elnyom, de eltörölni sosem tud: a megátalkodott alvilágnak; a föld sójának; azoknak, akik minden további nélkül készek lángba borítani a világot, csak hogy nagyobb legyen a fényesség (Debord 1978, fordította Erhardt Miklós).

Mint ahogyan Debord későbbi hivatkozásaiból is kitűnik, a *politikai sade-izmus* egy markánsan negatív mozgást képviselő antiideologikus eszme kezdetleges megfogalmazása. A radikálisan új karneváljának permanens ünneplése. Ez a gyakorlatban úgy jelent meg, hogy „[a]míg a *Lettrista Mozgalom* (LM) kulturális alkotásokat kreált, addig a *Lettrista Internacionálé* a kulturális forradalmat akarta »megélni«. Az LI tevékenyége provizórikus volt, a kísérletezésnek és a »változásnak« kitéve” (Home 1991: 17). Markáns negativitásukat a szélsőségekig fokozták: nem voltak hajlandóak dolgozni, a társadalomegészről leszakadt, radikálisan alternatív társadalmi tereket hoztak létre, és aszketikus szigorral gyakorolták az önpusztítást, hogy »üresjáratokon» belül fedezzenek fel/alkossanak meg új kulturális kereteket. A *politikai sade-izmus* „aranyévében” az LI a társadalom teljes tagadásának permanens forradalmát élte meg, totális anonimitásban, vállalt marginalitásban. A „semmirekellők” strukturálatlan társasága egy egész éven keresztül kizárólagosan csak időt pocskolt, felfordulásokat generált, és turistákat lopott meg a folyamatos ivás és kábítószerfogyasztás közben (Kaufmann 2006: 40–43). Mindezt pedig egy következetes anti-politikai program keretén belül tették. Elképzeléseik szerint ugyanis egy radikálisan transzgresszív dezintegrációs politikán keresztül felállíthatók az általános emberi kondíció új törvényszerűségei. Ezeknek az elképzeléseknek a táptalaja pedig Saint-Germain-des-Prés kulturális légköre volt.

### **A *politikai sade-izmus* fészke: Saint-Germain-des-Prés**

Saint-Germain volt ekkor Párizs kulturális lángoszlopa, egy olyan avantgárd „gettó”,<sup>58</sup> amely a bohémok lefolyójaként szolgált. Mindenféle társadalmi csoport megfordult itt az egzisztencialistákon át a pénzes külföldi anarchistákig, a nincstelen költőktől egészen a burzsoának csúfolt értelmiségig, mint amilyen Jean-Paul Sartre és Simone de Beauvoir volt a lettristák szemében. Külön spektákuluma volt ez a negyed a bohémianak: turisták érkeztek ide csak azért, hogy egzisztencialistákkal kávézoghassanak. A negyed alsó osztálya – amelyhez a Cannes-i botrány után Isou csoportját követve az ekkor még csak 20 éves Debord is csapódott – azonban teljesen periférikusan élt, szabályok nélkül, nincstelenként, sokan ki-be jártak a börtönökből vagy az elmeegógyintézetekből.<sup>59</sup>

---

58 „Saint germain egy gettó. Itt mindenki sárga csillagot hord a szíve fölött. Ez Cocteau csillaga, amely a csillagok kockéja. Saint germain des prés tükröt tart a fellegeknek” (Pomerand 2023: 22, saját fordítás).

59 McKenzie Wark könyvében megidézi Vali Myers beszámolóját: „Sokuknak nem volt otthona, nem voltak szülei, vagy papírjai (hontalan), nem volt pénzüik [...] Az utcákon és a kávézóban éltünk mint egy »korcs kutyából« álló falka, egy ilyen törzsnek megfelelő szigorú hierarchiával. Az egyetemisták és az állással rendelkezők »kivülállók« voltak. Az »egzisztencialistákat« keresgélő turisták »zszakmánynak« (egy-egy ebédnek vagy italnak) számítottak, de el senki sem adta magát” (Menichetti 2007: 20, saját fordítás).

A saint-germaini számkivetettek alternatíváját nyújtották a kommunizmus kollektív összetartozásának, mind a háború utáni burzsoá francia kultúrán,<sup>60</sup> mind annak sztálinista alternatíváján kívül esve. A *Chez Molineau* nevű pincekocsmába jártak, amely leginkább a prostituáltak, kábítószerkereskedő gengszterek, menekültek és skizofrén futóbolondok törzshelye volt (Merrifield 2005: 35).<sup>61</sup> A fiatal Debord a kirekesztettek életmódját, valamint a belőlük összekovácsolódó kollektívákat tanulmányozta, azt kutatva, hogy mitől kezd el valaki szabályok nélkül élni az életét (idézi Wark 2015: 16). Itt mélyítette el kapcsolatát olyan meghatározó lettristákkal, mint Gil J Wolman, Serge Berna, Jean-Louis Brau, valamint számos későbbi társával, mint Jean-Michel Mension, a kiváló Ivan Chtcheglov, első felesége, Michèle Bernstein, vagy Ralph Rumney. Azért kulcsfontosságú Debord ezen időszaka – azon túl, hogy az itt kialakuló társaságból jött létre rövidesen az LI –, mert az itt megfigyelt, a hatalmi struktúrák alól kivonuló, a termelési rend szociális meghatározottságaiból teljesen kiszakadó radikális egyén alkotta később mind a *politikai sade-izmus* alapját, mind pedig a forradalmi szubjektum alakját az LI és az SI számára egyaránt. Ez a következetesen képviselt életmód volt maga a *totalizáló kritika* a lettrizmus-szituacionizmus „életfilozófiájában”. Ennek modelljét pedig Debord a dadaista bokszoló Arthur Cravan és a bandita-költő Pierre François Lacenaire leszármazottjaiban, Saint-Germain-des-Prés perifériáján találta meg: „[a] bohémia spektakularitásának másik oldalán, annak deviáns, marginális oldalán, akik ebből a marginalitásból egy kollektívát hoztak létre maguknak” (Wark 2015: 17, saját fordítás). Debord a deviánsok életmódjából szűrte le az LI, később pedig az SI módszereit,<sup>62</sup> és hozta létre a *politikai sade-izmust*, melynek az *Hurlements* szituációja volt a manifesztója.

### Negáció és afirmáció viszonya a *politikai sade-izmusban*

A *politikai sade-izmusnak* ugyan meghatározó alapja volt a jelen társadalmi keretének karnevalisztikus tagadása, de az aktorok kirívóan szélsőséges antiszociális magatartásmódja miatt tevékenységeik negatív aspektusai túlzott hangsúlyra tett szert a recepcióban. Ez könnyen vezethet felületes olvasathoz és célkitűzéseik félreértéséhez.<sup>63</sup>

A lettrista ellenszárnyból megalakuló LI első időszakát a művészetek kritikája és meghaladása, illetve aszketikus önpusztítás jellemezte. Ebben az időszakban, 1952 decemberében alapították meg az *Internationale lettriste (IL)* nevű ingyenes periodikát, amelyből 4 lapszám látott napvilágot 1954 nyaráig bezárólag, és amely a kultikus *Potlatch* magazin elődje volt. Az LI-nek két időszakot tulajdonít a szakirodalom; az első 1952–1953-ig, a második pedig 1953–1957-ig tartott. A fordulópontot szimbolikusan egy törzshelyváltás

60 Ahol a '40-es évek végén az alternatívák kimerültek annyival, hogy a fiatalok a Deux Magots-ba jártak, hogy meglessék, milyen cigarettát szív de Beauvoir (Greil 1998: 256).

61 A legpontosabb összefoglalót Jean-Michel Mension, a későbbi LI és SI-tag adta (Mension 2001).

62 „Nincs Saint germain des prés. Csak szellemek vannak, akik teraszról teraszra bolyongnak az utcákon, és várják az egyedülálló eseményeket, hogy megjelenjenek” (Pomerand 2023: 66, saját fordítás).

63 A *politikai sade-izmust* leglátványosabban Alain Badiou értette félre, aki afirmatív aspektusait figyelmen kívül hagyva *aktív nihilizmus*ként teoretizálta (Badiou 2009: 329–330). Badiou értelmezésének hibáira – noha kissé apologetikusan, de döntő többségében helyesen – Benjamin Noys mutatott rá (ehhez lásd Noys 2010, Noys 2013: 95–107).



és a *Potlatch* bevezetése jelentette. A kezdetben mindössze 50 példányban nyomott kiadvány 1954 júniusától 1957 novemberéig működött, és összesen 30 lapszámot élt meg. 1957-re pedig már közel 500-as példányszámban nyomtattak. A *Potlatch* 29. és 30. száma jelöli az LI átalakulását SI-vé (lásd Acquaviva 2021: 10, 55-62), ezek lesznek a SI első lapszámjai is.

Párodalás periodikáik főleg fragmentumszerű rövid írásokból álltak, amelyek filmre, szürrealizmusra, munkássztrájkokra és a forradalomra vonatkozó kritikái észrévételeket tartalmaztak, illetve számos ponton jelentek meg olyan affirmatív, rendszeralkotó gondolatok, amelyek szembe mennek a recepciónak a destrukcióra helyezett túlzott hangsúlyaival. A *Notice pour la Fédération française des Ciné-clubs Éclaircissements sur le film « Hurléments en faveur de Sade »* [sic] című írásában Debord például egy új esztétikakoncepció születéséről, „az új szépség kezdetéről” (*À l'origine d'une beauté nouvelle*) ír (Debord 1953a). Az új szépség megalapozása mint toposz számos másik írásukban megjelent, és a „formák korlátolt játékan túl” (Név nélkül 1953b) a szituáció képében önmagukra ismerő új emberi mintázatok felkutatását jelentette. Debord a csoport céljaként az esztétikának, és az esztétikán túl magának az emberi viselkedésmódnak a teljes „megforgasztását” jelölte ki (Név nélkül 1953a). Ennek keretében gyakoroltak „autoterrorizmust”: az új élet létrehozásának érdekében a legtöbb kommunikációs formát megtagadták. A *politikai sade-izmus* a beépült szokások-konvenciók tudatos leépítésével kezdődött, egy önfejlesztési folyamat (Marcus 1998: 350), inverz-*bildung* tehát, amelynek során a kollektíva minden létező forma tagadásán keresztül, minden társadalmi, morális, esztétikai konvenciót semmibe véve, saját életének alkotójává és birtokosává válik. Az LI ezt a kísérleti életmódot provizórikus mikrotársadalomként gyakorolta: a konzumerizmust, a művészettermelést és a munkavégzést tudatosan hátrahagyva, nem bérek és árak rabjaként, alkalmazottakként, vásárlókként, vagy turistákként járták az utcákat, hanem saját feltörő vágyaik utópikus labirintusának kalandoraiként (Marcus 1998: 173). Életmódjukkal a polgári boldogságnak és a szabadságnak a totális kritikáját akarták megvalósítani, minden művészet ígérését beteljesítve az új ember képében.

Ebben az időszakban, azaz közvetlenül az LM kettészakadása után, az affirmatív szöveghegyekkel párhuzamosan valóban nagy hangsúly került egyfajta polemikus tagadásra, aminek köszönhető az LI dadaizmussal való kapcsolatának túlzott nyomatékosítása.<sup>64</sup> A *politikai sade-izmusba* ugyan maximálisan belefér a radikális tagadás, szervezetlenség, és önpusztításon keresztül végzett negatív rendszeralkotás,<sup>65</sup> azonban az LI esetében

---

64 Ennek kétségkívül volt alapja: „Mindenki sok apa gyermeke. Volt az apa, akit gyűlöltünk, ez volt a szürrealizmus. És volt az apa, akit imádtunk, ez volt a dada. Mi mindkettejük gyermekei voltunk.” (Bernstein, idézi Greil 1989: 181, saját fordítás). Az elkülönítőzést az affirmatív rendszeralkotás szempontjából tartom fontosnak. A dada destrukcióval ellentétben az LI pusztító radikalizmusa mögött egy társadalomformáló szándék, teremtő igény húzódott meg: új keretrendszerek konstruálása.

65 „A hetek egyenes vonalban terülnek el. [...] A Föld forog, mintha mi sem történt volna. [...] Nihilisták nincsenek, csak tehetetlenek. [...] Megtagadjuk a párbeszédet. Az emberi kapcsolatoknak a szenvedélyre kell épülniük, különben a terror marad” (Abousaf et. al. 1953, saját fordítás). A legszebb sorokat kétségkívül Jean-Michel Mension írta ezzel kapcsolatban: „Tizennyolc éves vagyok, a javítóintézetek és a szadizmus gyönyörű korszaka végre Isten helyébe lépett. Az ember szépsége pusztulásában rejlik. [...] Minden tett gyávaság, mert igazolást hordoz magában. [...] Minden módszer jó arra, hogy megfeledekezzünk önmagunkról: öngyilkosság, halálbüntetés, kábítószer, alkoholizmus, téboly. [...] Szeretni vagy nem szeretni valakit, egy és ugyanaz” (Mension 1953, saját fordítás).

ez a materialista kritika rovására ment, valamint problémákat generált, hogy a tagság bizonyos része képtelen volt ezt megkülönböztetni egyfajta konformista nihilizmustól. A csoport által megtestesített *politikai sade-izmus* nem dadaizmus volt, és semmi esetre sem nihilizmus: a tagadás nem ért semmit számára, amennyiben nem radikálisan új keretrendszerek megalkotásában öltött testet. Éppen ezért írta Debord az LI első évének végén, 1953-ban, hogy nem lehetnek közömbösek, nem élhetnek többé a börtön küszöbén. Világosan kijelentette, hogy „a játék folytatódik”, és nem határolódnak el a tagadástól, de jelenük „fojtogató értékeivel” szemközt pozíciót kell foglalniuk, hogy az új valóságok megismerésével hirdessenek lázadást, és tanúskodjanak olyan új boldogságokról, amelyekhez minden forradalmi politikának igazodnia kell (Debord 1953b). Koruk társadalmi keretrendszereinek programszerű tagadása egy dialektikus fordulatot élt át: innentől a művészet destrukciójának fázisát a kulturális termelés szükséges megállójaként beszélték el, amelynek – megalapozva az SI későbbi érveit – kizárólag az adott társadalmi állapotra reagálva volt relevanciája, és amelynek annak eltűnésével fel kell számolnia saját magát (Debord 1955b). Debord szerint elkerülhetetlen volt – az adott kor gazdasági-kulturális állapotára tekintettel – következetesen kilépni a társadalmi valóság viszonyrendszereiből. Ennek eszközeként jelölte meg azt a tudatosan negatív esztétikai-politikai magatartásmódot, amelyet Saint-Germain-de-Prés perifériáján ismert meg. Erre a fázisra azonban csak átmenetileg legitim reakcióként tekintett, és valójában különösebben nem volt fontos számára. Ez a meggyőződés erősödik fel az LI első aranyévét követően, és csúcsonként ki majd az SI politikájában. Mint ahogyan a későbbi SI első lapszámában Debord megfogalmazta: „[a] győzelem azoké lesz, akik anélkül képesek káoszt teremteni, hogy beleszeretnének” (Debord 1958b: 20–21, saját fordítás).

A *politikai sade-izmus* radikálisan emergens rendszeralkotói igényéről pedig rengeteg szöveghely tanúskodik. Az LI első aranyévét lezáró afirmatív fordulatot<sup>66</sup> jól mutatja az is, hogy a fordulatot fémjelező *Potlatch* egy olyan periodika volt, amelyet véletlenszerűen postáztak mindenféle idegen címére a toborzás reményében. Afirmatív terjeszkedésük egyik legjobb példája egy enigmatikus szürrealista körkérdésre adott válaszlevélben található, amelyet az LI küldött a René Magritte által szerkesztett *La Carte d'Après Nautre* különszámába. Válaszukban a *politikai sade-izmus* egyre koherensebben artikulálódó programja volt kiolvasható; az LI a „játékra és az élet szenvedélyes, totális és permanens megforgatására alapuló civilizáció megteremtését” tűzte ki célul (de Bearn et al. 1954), amelynek középpontjában a „szituációk és kalandok konstruálása, a díszletek tudatos alkalmazása”, és ezek segítségével a „folytonosan megújuló emberi magatartásformákra való kondicionálás” állt (de Bearn et al. 1954). Az új civilizáció utópiájának kísérleti módszereiként pedig már itt megjelent az ekkor még gyerekcipőben járó, de már központi jelentőségre szert tevő taktikai arzenál, a pszichogeográfia, a szituációk tudománya, és a fentebb említés szintjén bevezetett *dérive* is.

---

66 Amely prototipikusan analógiáját is adja annak a politikai stratégia-váltásnak, amelyet később az SI megalakulása jelentett.

## A *dérive* gyakorlata

Mint ahogyan James Trier is kiemeli, Debord új valóságok (*les réalités nouvelles*) felkutatására irányuló programjára születik meg válaszként például Ivan Chtcheglov utópikus írása is (Trier 2019: 49), amely jól illusztrálja a *politikai sade-izmus* szélsőséges transzgresszivitását és radikális rendszeralkotó igényét is. Chtcheglov *Formulaire pour un urbanisme nouveau* című szövege ugyanis nem a korlátlan pusztítás hírnöke: programját a halott világ tetemrehívásával, és az új valóságot szimbolizáló „*hacienda*” felépítésének meghirdetésével kezdi; „[e]z már bevégeztetett. A haciendát nem fogod látni. Nem létezik. *A haciendát fel kell építeni*” (Chtcheglov 1958: 15). Chtcheglov írásában egy olyan beláthatatlan civilizáció körvonalát rajzolja meg, amely „módosítja a bevett idő- és térfelfogást” („*modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace*”, Chtcheglov 1958: 16), és amelynek megálmodott városaiban az ember a „folyamatos *dérive*” (Chtcheglov 1958: 19) állapotában létezik.

A *dérive* mint az LI legfontosabb technikája, a *politikai sade-izmus* eszköztárhoz tartozik. Ösztönös formájában Debord Saint-Germain-des-Prés-ben sajátította el, és csoportosulásának fokozatos politikai öntudatra ébredésével egyre nagyobb kritikai potenciált társított hozzá. A *dérive* egyfajta ellentételezése volt a tér- és időtapasztalat kommodifikálódásának, amely a háború utáni Párizs kapitalista újjászervezésével, a rohamos technicizálódásnak és a szolgáltató szektor felemelkedésének köszönhetően egyre fokozódott. Az LI és később az SI a nagyvárosok ezen újjászervezését, a városi környezet merev, a termelés és a fogyasztás színhelyeire való felosztását akarta keresztülvágni a *dérive* gyakorlatával.<sup>67</sup> Legreflektáltabb formájában ez egy olyan kollektív idő- és térpolitikai praxis, amely a városi élet radikálisan új tapasztalatát hozza létre egy sajátos, antifunkcionális idő- és térkezelés kisajátításával (Wark 2015: 24–25). Nem pusztán kritikáját alkották a nagyvárosok strukturális felépítésének, nemcsak tagadták a háború után egyre inkább áruvá váló városélményt, hanem ki akarták fordítani a várost; visszafoglalni, totálisan újraalkotva saját vágyaik és képzeletük szerint.<sup>68</sup> Mint ahogyan a *politikai sade-izmust*, a *dérive*-et is egy kettősség határozta meg: (1) a szokásokat és reflexeket kialakító alárendeltség felszámolása, függetlenedés a környezet kondicionáló mechanizmusaitól, valamint ezzel párhuzamosan (2) a város pszichogeográfiai hatásainak uralása, láthatatlan mintázatainak eltérítése, és a feltörő vágyak által vezérelt „játékos-harcias” reterritorializáció. A *dérive* egyszerre volt a társadalmi dezintegrálódás és radikálisan új állapotok konstruálásának eszköze, egy radikális életmód formája, a *politikai sade-izmus* gyakorlata. A technikának való elkötelezettségüket jól illusztrálja, hogy egészen képtelen időtartamokon át, a totális dezintegrációig voltak képesek sodródni. Ez a fajta már-már téveszmés elszántság jól mutatja, hogy az LI provizórikus működése alatt milyen radikális kísérletekben látta Debord az „emberi működés új objektív körülményeinek” születését, amelyek „leválthatják a régi világot” (Debord 1958a: 21).

67 Az érzékelésnek egy olyan geográfiai felosztása, amely funkcionális szempontok mentén diszpozicionálja a városlakókat egy előre meghatározott életmódra.

68 Ez az alapvető különbség a *dérive* részese és előzménye, a *flaneur* között, aki a metropolis területén sodródva csupán csak olvasta a város láthatatlan mintázatait. A *dérive* már politikailag aktív cselekvés, amely behatol a városba és eltéríti strukturális mintázatait, tehát rendelkezik egy aktív, politikailag konstruktív aspektussal is.

A gyakorlat legmintaszerűbb képviselője történetesen Chtcheglov volt, aki azonban pár évvel később egy pszichiátriai intézetből írva visszavonta a folyamatos *dérive* programját, annak veszélyeire hivatkozva. Debord-éknak címzett levelében azt írja, hogy „a *dérive* (a cselekvések folyamával, a gesztusaival, barangolásával és találkozásával) pontosan az a totalitás számára, mint a (jó értelemben vett) pszichoanalízis a nyelv számára.”<sup>69</sup> Aki túl mélyre merül benne, az a „feloldódás, a disszociáció, a széthullás veszélyének van kitéve”, és egy idő után lehetetlenné válik visszakapcsolódni a mindennapi életbe. Ahogy Chtcheglov írja, csak egy bizonyos ideig lehet biztonságosan sodródni, egy hétvégén, egy héten, legtovább egy hónapon át, így amit az LI első évében csináltak, szó szerint életveszélyes volt: „1953–1954-ben három vagy négy hónapig megállás nélkül úztuk a *dérive*-et. Az a végső határ, a kritikus pont. Csoda, hogy nem haltunk bele.” (Név nélkül 1964: 38).

## Összefoglalás

Munkámban átfogó képet nyújtottam a fiatal Guy-Ernst Debord felemelkedéséről és első, 1952-ben készült filmjéről, az *Hurlements en faver de Sade*-ről, valamint annak közvetlen társadalmi-mozgalompolitikai kontextusáról. Ennek részletezése során bemutattam az európai ellenkultúra bölcsőjét: a háború utáni Párizs underground szellemi központját, az 50-es évek Saint-Germain-des-Prés teraszait és pincekocsmáit. Írásomban felelevenítettem azt a kulturális légkört, amely a negyed értelmiségi bohémiáját opponáló, deviáns eretnek-marxista köreit övezte, és amely mellőzhetetlen háttérét alkotta mind az *Hurlements*-nak mind pedig a teljes Debord-életműnek. Bemutattam e réteg legmeghatározóbb egyéniségét, Isidore Isou személyében, aki a Lettrista Mozgalom elnevezésű avantgárd mozgalomnak vezére, a fiatal Debord-nak pedig tanítómestere volt. Isou lettrizmusa azért is kulcsfontosságú, mert a század második felében terjedő ellenkultúrának, valamint a neo-avantgárd kísérleti filmes hagyományának mellőzött nyitányát, a „szituációk tudományának” pedig közvetlen előzményét alkotja. A lettrimus volt a fiatal Debord *alma matere*, amely szilárd alapot és teoretikus ellenpontot nyújtott mozgalmárszervező tevékenységeiben. E megkerülhetetlen kiindulópontnak mindenekelőtt a filmművészeti vonatkozásait vizsgáltam meg, tekintettel arra, hogy kiterjesztett és esemény-központú művészetfelfogásával, a lettrista film alkotja a Debord-életmű origóját, szilárd alapot és ellenpontot biztosítva a „szituációk tudománya” korai artikulációinak.

Az Isou-féle lettrizmus korai éveiben keringő koncepciók hatástörténetének átfogó elemzésén keresztül azt támasztottam alá, hogy képpromboló filmje bemutatásakor Debord megalapozta első mozgalmát, a radikális-szeparatista Lettrista Internacionálét,

---

69 Wark erre a levélre hivatkozik, amikor Gilles Deleuze és Félix Guattari modelljével, az utcán sétáló skizofrénnel köti össze a *dérive* szubjektumát. „Deleuze és Guattari példaként állított sétálói irodalmi karakterek voltak, de kiderül, hogy Chtcheglov maga volt ez az utcán sétáló skizofrén, és neki már volt egy önálló elmélete a nomádizmusról” (Wark 2015: 26, saját fordítás). A városi nomádizmus visszatérő elképzelés volt a lettrizmus-szituacionizmus történetében; Constant Nieuwenhuys *Új Babilonja*, a folyamatosan változó város, a nomádelet architektúrális víziója volt, melynek lakói életét az állandó *dérive* tette volna ki (Wark 2015: 140). Henry de Béarn a *dérive* gyakorlóiról és szenvedélyeikről szóló megíratlan könyve pedig *Az Új Nomádizmus* címet viselte volna. Érdekes párhuzam még, amely Deleuze és Guattari munkásságával köti össze a lettrizmus-szituacionizmus történetét, hogy Ralph Rumney, központi LI-tag, majd szituacionista társ-alapító, a börtön elől történetesen pont Guattari La Borde-i kísérleti klinikájára menekült, ahol művészetterápiás foglalkozásokat tartott (Rumney 2002: 95).

mindezt pedig az úgynevezett *syncinema* lettrista koncepciónak radikális, kritikai átpolitizálása által érte el, a koncepció kulturális-politikai működését pedig egy esztétizáló ellenpéldaként használta fel. A *syncinema* olyan eseményzerű művészetfelfogással operáló kiterjesztett filmkezelési eljárást takar, amely „határtalan” vetítéseivel a konkrét mozgóképes alkotás helyett, először a befogadók részvételét és egymás közötti viszonyrendszerét helyezi középpontba, majd totálisan kiterjesztve a mozgókép mediális korlátait minden spekulatív és élő elemet beépít határtalan filmes szeánszaiba.

Amellett érveltem, hogy Debord meghaladva ezt az esztétizáló logikát, úgy lépett fel elődeivel szemben, hogy megtagadta a művészi kifejezést, és az *Hurlements* vetítéseit nem részvételi művészet-termelésre használta, hanem arra hogy helyette egy politikai eseményt robbantson ki: filmpremierként puccsot szervezett a régi lettristákkal szemben. Ebből a puccsból nőtt ki rövidesen Debord első mozgalma, a *Lettrista Internacionálé* (LI) nevű szakadár lettrista csoportosulás.

Állításom szerint az *Hurlements* nem csupán arra szolgált, hogy kiszorítsa Isou csoportját és megalapozza Debord saját politikai avantgárd mozgalmát, hanem ezek a tényezők mind elválaszthatatlan direkt elemei az *Hurlements*-nak, amelyet a határtalan gyakorlatokkal operáló *syncinema* kritikai politizálásaként egy 1952-től 1957-ig tartó prefiguratív politikai szituációként kell értelmezni. Eképpen a korábbi szervezkedések Isou ellen, a két csoport közötti viszony fokozatos romlása, a Lettrista Internacionálé kikiáltása, sőt Debord mozgalmának alakulástörténete, és a működése alatt termelt ikonoklasztikus eszmék valójában mind integrált részét képezik a film-szituáció kiterjesztett határainak. A korszak történetének mélyreható vizsgálata során bevezettem a mozgalom folyóiratainak – *Internationale lettriste* (1952-1954) és *Potlatch* (1954-1957) – számos szöveghegyét, amelyek alátámasztják a témához való hozzájárulásomat, és bevezettem a *politikai sade-izmus* kifejezést az *Hurlements* filozófiai és politikai ajánlatának jelölésére. Ez olyan stratégiai alapú, elméleti kifejtésben kevésbé részesült *karnevalisztikus-libertin* eszmét jelöl, amely minden aktuálisan érvényes forma szélsőséges transzgresszálásával alapoz meg radikálisan alternatív, a lebontott keretrendszer felől értelmezhetetlen új strukturákat.

Az *Hurlements*-ből kinövő LI feltárása során bemutattam, hogy bár a *politikai sade-izmus*nak egyik meghatározó eljárása a tagadás, tartalmaz olyan afirmatív elemeket, amelyek módszertanilag is elkülönöztetik a dadaisztikus pusztítástól, vagy az aktív nihilizmus regressziójától. Amellett érveltem, hogy a *politikai sade-izmust* és módszereit (mint például a *dérive* nevű térpolitikai gyakorlatot) elsősorban nem a tagadás, hanem az *aktuálisan érvényes keretrendszerek radikális megforgatása és az elképzelhetetlen realizálása vezérli.*

## Hivatkozott irodalom

- Abousaf, Sarah, Serge Berna, P.-J. Berlé, Jean-Louis Brau, Leibé, Mídhou Dahou, Guy Debord, Linda, Françoise Lejare, Jean-Michel Mension, Pápai Éliane és Gil J Wolman (1953): Manifeste. *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Acquaviva, Frédéric (2021): OEI #92-93 Lettrist Corpus: The Complete Magazines (1946–2016). *OEI Magazine* (2).
- Agamben, Giorgio (1998): La cinéma de Guy Debord. In *Image et mémoire*. Dominique Carré (szerk.). Párizs: Höebke, 65–76.
- Badiou, Alain (2010): *A Század*. Budapest: Typotex.

- Badiou, Alain (2009): *Theory of the Subject*. London: Continuum.
- Brenez, Nicole (2015): „*We Support Everything Since the Dawn of Time That Has Struggled and Still Struggles*” – *Introduction to Lettrist Cinema*. Berlin: Sternberg Press.
- Cabañas, Kaira M. (2014): *Off-Screen Cinema, Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press. DOI: 10.7208/chicago/9780226174624.001.0001
- Cabañas, Kaira M. (2013): Hurllements en faveur de vous. *Grey Room* 52(2): 23–37. DOI: [https://doi.org/10.1162/grey\\_a\\_00114](https://doi.org/10.1162/grey_a_00114)
- Chetchegolv, „Gilles” Ivan (1958): Forumlaire pour un urbanisme nouveau. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l’Internationale situationniste*. 1(1): 15–20.
- De Bearn, Henry, Andre Conord, Mohamed Dahou, Guy Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram és Gil J Wolman (1954): Réponse à la question „La pensée nous éclaire-t-elle, et nos actes, avec la même indifférence que le soleil, ou quel est notre espoir et quelle est sa valeur?”. *La Carte d’après nature* (3). Situationniste Blog. Interneten: <https://situationnisteblog.wordpress.com/2018/03/19/la-carte-dapres-nature-1954/>, (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1952a): Prolégomènes à tout cinéma futur. *ION* (1): 219–231.
- Debord, Guy (1953a): Notice pour la Fédération française des Ciné-clubs Éclaircissements sur le film «Hurllements en faveur de Sade». *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1953b): Pour en finir avec le confort nihiliste. *Internationale lettriste* (3): 2. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1955a): Hurllements en faveur de Sade – La grande fête de la nuit. *Les Lèvres Nues* (7): 4. Interneten: <https://www.notbored.org/grande-fete.html> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1955b): Le grand sommeil et ses clients. *Potlatch – bulletin d’information de groupe français de l’Internationale lettriste* 16(1): 1–2.
- Debord, Guy (1957a): Encore un effort si vous voulez être situationnistes (L.I.S. dans et contre le décomposition). *Potlatch – bulletin d’information de l’Internationale lettriste* 29(2): 1–3.
- Debord, Guy (1957b): Un pas en arrière. *Potlatch – bulletin d’information de l’Internationale lettriste* 28(1): 2–3.
- Debord, Guy (1958a): Théorie de la dérive. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l’Internationale situationniste* 2(2): 19–23.
- Debord, Guy (1958b): Thèses sur la révolution culturelle. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l’Internationale situationniste* 1(1): 20–21.
- Debord, Guy (1963): *Les Situationnistes et les nouvelles formes d’action dans la politique ou l’art*. Galerie EXI, Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/action.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1964): *Technical Notes on Guy Debord’s First Three Films*. BOPSecrets. Interneten: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/technotes.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1966): Le role de Godard. *Internationale situationniste – revue de la section française* (10): 58–59.
- Debord, Guy (1978a): *In girum imus nocte et consumimur igni*. exindex. Interneten: <https://exindex.hu/nem-tema/in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni/>, (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1989): *Panégryrique tome premier*. Párizs: Éditions Gérard Lebovici.
- Debord, Guy (2005): À Jacques Le Glou, Guy Debord Correspondance (5). Interneten: <https://www.notbored.org/debord-15November1982.html> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (2006): Report on the Construction of Situations. In *The Situationist International Anthology*. Ken Knabb (szerk.). Kanada: Bureau of Public Secrets, 25–43.
- Debord, Guy (2022): *A spektákulum társadalma*. Budapest: Bázis Könyvek.
- Debord, Guy és Gil J Wolman (1955): Pourquoi le lettrisme?. *Potlatch – bulletin d’information de l’Internationale lettriste* (22): 1–5.
- Debord, Guy és Gil J Wolman (1956): Mode d’emploi di détournement. *Les Lèvres Nues* 8(1): 2–9.
- Erhardt Miklós (2014): „Sajnálatos félreértés” Kotányi Attila és a Szituacionista Internacionálé. Részeg Hajó. Interneten: <https://reszeghajo.hu/situacionizmus/erhardt-miklos-sajnalatos-felreertes-kotanyi-attila-es-a-szituacionista-internacionale/> (letöltve: 2023. április 10.).
- Erhardt Miklós (2009): *Elkötelezettség és Autonómia – Lehetőségnapló a szituacionistáktól Jacques Rancière-ig*. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola. Kézirat.
- Home, Stewart (1991): *The Assault on Culture – Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. Edinburgh: AK Press.
- Fillon, Jacques (1955): Le grand chemin qui mène à Rome. *Potlatch – bulletin d’information de groupe français de l’Internationale lettriste* 21(6): 1.
- Hussey, Andrew (2001): *Speaking East – The Strange and Enchanted Life of Isidore Isou*. London: Reaktion Books.
- Isou, Isidore (1952a): Esthétique du cinéma. *ION* (1): 7–155.

- Isou, Isidore (1952b): *Lettre à Debord, Guy 8 juillet 1952*. Interneten: [www.notbored.org%2FIsidore-Isou.pdf&usq=AOvVaw0dJXWOfjaolWjajWmQYskf](http://www.notbored.org%2FIsidore-Isou.pdf&usq=AOvVaw0dJXWOfjaolWjajWmQYskf) (letöltve: 2023. április 10.).
- Isou, Isidore (1964): *Œuvres de spectacle*. Párizs: Gallimard.
- Jappe, Anselm (2018): *Guy Debord*. Oakland: PM Press.
- Martin, J.V., Jan Strijbosch, Raoul Vaneigem, René Viénet (1964): Réponse à une enquête du Centre d'art socio-expérimental. *Internationale situationniste – revue de la section française* (9): 40–44.
- Kaufmann, Vincent (2006): *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Knabb, Ken (2003): *Guy Debord – Complete Cinematic Works*. Oakland: AK Press.
- Lemaitre, Maurice (1952): *Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma*. Párizs: Encyclopédie du cinéma.
- Lemaitre, Maurice (1954): *Qu'est-ce que le lettrisme ?*. Párizs: Fischerbacher.
- Levin, Y. Thomas (2004): Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord. In *Guy Debord and the Situationist International*. Tom McDonough (szerk.). Massachusetts: MIT Press, 321–455.
- Levin, Y. Thomas, Keith Sanborn, Anthony Vilder és Jean-Michel Rabaté (2006): Film as Critical Practice. In *Rrrevolutionnaire: Conversations in Theory I*. Gregg Lambert és Aaron Levy (szerk.). Philadelphia: Slough Books, 141–161.
- Marcus, Greil (1997): *Lipstick Traces – The Secret History of the 20th Century*. London: Picador.
- Menichetti, Gianni (2007): *Vali Myers – A Memoir*. Kalifornia: Golda Foundation.
- Mension, Jean-Michel (1953): Grève générale. *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Mension, Jean-Michel (2001): *The Tribe*. San Francisco: City Lights Books.
- Merrifield, Andy (2005): *Guy Debord*. London: Reaktion Books.
- Név nélkül (1952): *La Nuit du Cinéma. Situationnisteblog*. Interneten: <https://situationnisteblog.wordpress.com/2016/08/01/la-nuit-du-cinema-1952/>, (letöltve: 2023. április 10.).
- Név nélkül (1953a): Acte additionnel à la constitution d'une Internationale lettriste. *Internationale lettriste* (3): 2. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Név nélkül (1953b): Fragments de recherches pour un comportement prochain. *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Név nélkül (1954): Le minimum de la vie. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* 4(4): 1.
- Név nélkül (1955a): L'Insolite, comme d'habitude. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 22(7): 6.
- Név nélkül (1955b): Le grand âge du cinéma le 8e festival de cannes sera mauvais. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* 19(4): 1.
- Név nélkül (1955c): Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* (24): 1–4.
- Név nélkül (1955d): Un chien écrasé. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* 18(3): 2.
- Név nélkül (1956a): Lettrisme et définitions d'inspirations différentes. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 26(2): 1–2.
- Név nélkül (1956b): La Plate-forme d'Alba. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 26(3): 2–3.
- Név nélkül (1957): La retraite. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 28(1): 4.
- Név nélkül (1958a): Avec et contre le cinéma. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* 1(1): 8–9.
- Név nélkül (1958b): L'Absence et ses habilleurs. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* 2(2): 6–8.
- Név nélkül (1960): L'Aventure. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* 5(2): 3–5.
- Név nélkül (1962): La Cinquième Conférence de l'I.S. à Göteborg. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* (7): 25–31.
- Név nélkül (1963): L'Operation contre-situationniste dans divers pays. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* (8): 23–29.
- Név nélkül (1964): Lettres De Loin. *Internationale situationniste – revue de la section française* (9): 38–40.
- Noys, Benjamin (2013): Guy Debord's Time-Image: In girum imus nocte et consumimur igni (1978). *Grey Room* 52(2): 95–107.
- Noys, Benjamin (2010): *The Persistence of the Negative*. Edinburgh: Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748638635.001.0001>

- Pomerand, Gabriel (2023): *Saint ghetto of the loans: grimoire*. New York: World Poetry Books.
- Rancière, Jacques (2011): *A felszabadult néző*. Budapest: Múcsarnok.
- Rancière, Jacques (2013): When We Were on the Shenandoah. *Grey Room* 52(2): 129–134. DOI: [https://doi.org/10.1162/grey\\_a\\_00120](https://doi.org/10.1162/grey_a_00120)
- Rumney, Ralph (2002): *The Consul*. San Francisco: City Lights.
- Smith, E. Jason (2013): Guy Debord, Filmmaker. *Grey Room* 52(2): 7–17. DOI: [https://doi.org/10.1162/grey\\_e\\_00112](https://doi.org/10.1162/grey_e_00112)
- Trier, James (2019): *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*. Leiden: Brill Sense. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004402010>
- Uroskie, V. Andrew (2011): Beyond the Black Box: The Lettrist Cinema of Disjunction. *October* (135): 21–48. DOI: [https://doi.org/10.1162/octo\\_a\\_00019](https://doi.org/10.1162/octo_a_00019)
- Vaneigem, Raoul (1967): *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Párizs: Gallimard.
- Vienet, René (1967): Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre politique et l'art. *Internationale situationniste – revue de la section française* (11): 32–36.
- Wark, McKenzie (2004): *A Hacker Manifesto*. Cambridge: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjz82nr>
- Wark, McKenzie (2011): *The Beach Beneath the Street – The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London: Verso.
- Wolman, Gil J (1954): À la porte. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* (2): 2.

## Filmográfia

- Berna, Serge: *Du léger rire qu'il y a autour de la mort*, 1952.
- Brau, Jean-Louis: *La barque de la vie courante, essai pour la culture d'un sens cinématographique interne*, 1952.
- Debord, Guy: *Hurlements en faveur de Sade*, 1952b.
- Debord, Guy: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959.
- Debord, Guy: *Critique de la séparation*, 1961.
- Debord, Guy: *La société du spectacle*, 1973.
- Debord, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978b.
- Dufrène, François: *Tambours du jugement premier*, 1952.
- Isou, Isidore: *Film-Débat*, 1952c.
- Isou, Isidore: *Traité de bavé et d'éternité*, 1952d.
- Isou, Isidore: *Le Film supertemporel ou la salle des idiots*, 1960.
- Lemaître, Maurice: *Un soir au cinéma*, 1962.
- Lemaître, Maurice: *Montage*, 1976.
- Marc-Gilbert, Guillaume: *Closed Vision*, 1954.
- Wolman, Gil J: *L'Anticoncept*, 1952.

G. Horváth Mihály

A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán szerezte szabadbölcsész diplomáját filozófia–film szakpárral. Jelenleg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem újmédia-művészet MA hallgatója.