

Konstruovaná situace a její okamžik

v čase

Václav Magid

„Situacionismus“ nikdy neexistoval. Podle definice v prvním čísle časopisu *Internationale Situationniste* z června 1958 by tento „nemsmyslný“ a „nesprávně odvozený“ pojem mohl označovat jediné „doktrínu nebo interpretaci existujících podmínek“. Situacionistická internacionála (SI) ovšem nechtěla podmínky života společnosti vykládat, ale změnit. Byla založena v červenci roku 1957 jako sdružení osob, zabývajících se „teorií nebo praktickou aktivitou konstrukce situací“. Definice „situace“ zní „moment života konkrétně a vědomě konstruovaný kolektivní organizací jednotného prostředí a hry událostí“¹ což zanechává značně široký prostor představitosti. Pokusme se jej postupně vyplnit.

Nuda a zábava. Volný čas

O tom, že „umění budoucnosti bude převrácením situací nebo vůbec ničím“² psal již v dubnu 1952 na stránkách prvního a jediného čísla lettristického časopisu *Ion*, věnovaného filmu, tehdy dvacetiletý Guy Debord. Tato předpověď byla součástí scénáře filmu *Kvílení pro de Sada*, poprvé uvedeného 30. června 1952. Oproti lettristickým antifilmům, jež počínaje *Pojednáním o bahně a věčnosti* Isidora Isoua předváděly různé možnosti destrukce filmového média jako např. nesoulad obrazu a zvuku či potrhaný a pomačkaný celuloidový pás, *Kvílení pro de Sada* přineslo nový stupeň radikality, neboť si zvolilo terčem útoku samotný způsob konzumace díla. Film z větší části tvoří střídání černého obrazu a ticha s bílým obrazem doprovázeným zvukovým záznamem rozhovoru pěti osob. Po padesáti opakováních této sekvence

¹ „Definice“, *Internationale Situationniste*, č. 1, červen 1958. Citováno podle anglického překladu Kena Knabba „Definitions“, [<http://www.cddc.vt.edu/sjonline/si/definitions.html>].

² Citováno podle: Thomas Y. Levin, „Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord“, in: Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge (Ma): The MIT Press 2002, s. 343 a 439.

následuje dvacet čtyři minut tmy a ticha. *Kvilení pro de Sada* vyvolalo při své premiéře 30. června 1952 takové pobouření, že promítání muselo být předčasně ukončeno. Obecenstvo, vytržené nestravitelnou formou ze stavu pasivního nazírání, zaujalo aktivní postoj, který se projevil destrukcí zařízení kina. Vznikla tedy „situace“, která se na-prosto vymykala běžnému průběhu takové banální zkušenosti, jako je sledování filmu v kině.

Debord, Gil J Wolman a někteří další členové radikální „levicové“ frakce lettristického hnutí se oddělili od jádra lettristů kolem Isoua a založili vlastní skupinu Lettristická internacionála (LI). Pod tímto názvem se poprvé představili veřejnosti v říjnu 1952 intervencí při tiskové konferenci k Chaplinovu filmu *Světla ramp* v hotelu Ritz, kdy rozhazovali letáky odsuzující Chaplina jako vyprázdněný idol populární kultury. Po provokativních začátcích se však LI brzo přiklonila ke zkoumání každodenního života v moderním velkoměstě, jež se odehrávalo mimo zraky veřejnosti v úzkém kruhu přátel. Mezi zakládajícím útokem na Chaplina a splynutím s SI v roce 1957 skupina o sobě dávala vědět takřka výlučně prostřednictvím časopisů Internationale Lettriste a Potlatch, které si sama tiskla na cyklostylu.

Kritický postoj, který LI zaujala k moderní společnosti založené na kapitalistickém výrobním způsobu, nebyl pouhou rétorickou figurou, v jakou se změnil u řady tehdejších neoavantgardních hnutí, nýbrž základní motivací nejen pro myšlení a tvorbu, ale i pro samotný způsob života, který členové a členky skupiny vedli. Velmi brzy si uvědomili, že ve společnosti na vysokém stupni vývoje produkčních sil, v níž se otázka zajištění bezprostředních hmotných potřeb zdá být vyřešena, třídní konflikt přechází ze sféry produkce do sféry konzumace. „Skutečným revolučním problémem“ se tak stává volný čas. „Organizace volného času – organizace svobody mas o něco méně nucených k neustálé práci – se už stala nezbytností jak pro kapitalistické státy, tak pro jejich marxistické následovníky. Všude jste omezení na obligátní degradaci stadionů nebo televizních programů.“³ Podstatou průmyslově organizované masové zábavy je nuda, dokola omílané opakování téhož. Proti „nudě“ konzumního odcizení je potřeba postavit skutečnou „zábavu“ přímého prožívání volného času, které je možné jen jako aktivní utváření tohoto času.

3

„... Nová myšlenka v Evropě“ (za LI: M.-I. Bernstein, André-Frank Donore, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra, Gil J Wolman), *Potlatch*, č. 7, 3. srpna 1954. Citováno podle anglického překladu Gerarda Denise, Greila Marcuse a Reubena Keehana „... A New Idea in Europe“, [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch7.html>].

V souladu s těmito východisky program LI spočíval v nahrazení práce a umění „nečinností“ ve smyslu nepodílení se na vládnoucí formě produkce. V roce 1953 kdosi napsal na zdi domu na rohu ulic Rue de Mazarine a Rue de Seine graffiti „Nikdy nepracujte!“. Členové a členky skupiny se snažili tento zákaz dodržovat, jak to jen šlo. Získávali životní prostředky těmi nejtajemnějšími a nejpodivnějšími způsoby, jen aby se vyhnuli zapojení do kontinuálního pracovního procesu, v němž by přestali být pány svého času. Svobodné společné trávení času bylo hlavní náplní aktivit LI, jejich prostředkem i účelem.

Programová „nečinnost“ LI, nejintenzivnější v letech 1952–1954, podle svědectví těch, kdo se na ní podíleli, probíhala jako nepřetržitá hra. Její nejvýraznější podobou bylo bezcílné unášení se ulicemi města, později popsané jako „*dérive*“. Podle definice je *dérive* „technika rychlého průchodu skrze různá prostředí“, při níž „se jedna či více osob na určitou dobu vzdávají svých vztahů, své práce a aktivit ve volném čase, jakož i všech dalších obvyklých důvodů k pohybu a činnosti, a nechávají se vést přitažlivostí terénu a toho, s čím se v něm setkávají.“⁴ *Dérive* spočívá v bloumání bez předem připraveného plánu a cíle, při němž je třeba hledat „průchody“ městským prostředím, které se vymykají běžným trasám pohybu. Díky tomu je možné získávat nové emocionální účinky ze všedního a důvěrně známého okolí, jež nás zdánlivě už ničím nemůže překvapit. Tyto účinky lze posilovat různými podpůrnými prostředky, jako je falšování jízdních řádů nebo označování jednotlivých ulic nápisy se specifickým poselstvím, a na jejich základě pak vytvářet nové, „psychogeografické“ plány města.

Postřehy o zákonitostech pohybu v moderním velkoměstě, jež učinila při prvních spontánních *dérive*, přivedly LI k zájmu o hlubší teoretické promyšlení urbánní organizace každodenního života. Její výzkumy urbanismu byly silně ovlivněny dílem marxistického sociologa Henriho Lefebvra, který jako jeden z prvních obrátil pozornost ke sféře každodennosti a upozornil na její „kolonizaci“ systémem orientovaným na produkci a konzumaci zboží.⁵ Nezanedbatelnou roli v této

4

Guy Debord, „*Teorie dérive*“, *Les Lèvres Nues*, č. 9, listopad 1956; přetištěno in: *Internationale Situationniste*, č. 2, prosinec 1958. Citováno podle anglického překladu Kena Knabba „*Theory of the Dérive*“, [<http://www.oddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>].

5

Lefebvre a SI se jednu dobu vzájemně inspirovali a v roce 1958 dokonce společně (během několikadenního flámu) vypracovali novou interpretaci Pařížské komuny jako „revoluční slavnosti“. Záhy však mezi nimi došlo k roztržce: když Lefebvre publikoval vlastní text o komuně, SI jej obvinila z krádeže a přerušila s ním styky. Po letech Lefebvre na ztracené přátelství s SI trpce vzpomínal, viz Kristin Ross, „*Lefebvre on the Situationists: An Interview*“, *October*, č. 79, zima 1997, s. 69–83.

kolonizaci hraje moderní urbanismus, který se snaží zracionalizovat pohyb lidí ve městě tak, aby jej omezil na co nejrychlejší přesuny mezi bydlištěm, zaměstnáním a nákupním střediskem, šetřící čas na práci a spotřebu. LI naproti tomu vytvářela utopické projekty měst budoucnosti, jejichž plánování by obyvatelům nabízelo co nejvíc rozmanitých možností, jak se dostat na jedno místo, a podněcovalo tak jejich kreativitu. Ivan Chtcheglov, který byl duší skupiny při průzkumnických výpravách ulicemi města, napsal v roce 1953 pod pseudonymem Gilles Ivain esej *Vzorec pro novou urbanistiku*, v němž vylíčil město příští civilizace jako jakýsi zábavní park, s čtvrtěmi a zahradami odpovídajícími různým druhům emocí, kde architektura slouží jako prostředí pro experimentování s novými formami života, a kde hlavní činností obyvatel je kontinuální *dérive*.⁶

Výsledky zkoumání urbanismu tvořily spolu s dalším materiálem militantně kritického charakteru obsah cyklostylového časopisu *Potlatch*, který LI vydávala v letech 1954–1957 (dohromady vyšlo dvacet osm čísel).⁷ Kritika urbanismu na stránkách *Potlatche* přitáhla pozornost dánského umělce Asgera Jorna, s jehož postoji k racionálnímu a funkcionalistickému přístupu v umění a architektuře souzněla. Jorn byl v letech 1948–1951 ústřední postavou postsurrealistického uměleckého sdružení CoBrA. V roce 1953 založil Mezinárodní hnutí za imažinistický Bauhaus (Internatinal Movement for an Imaginist Bauhaus – IMIB), které mělo být protiváhou nového Bauhausu v Ulmu, rozvíjejícího konstruktivní tendence předválečné školy tohoto jména. Spolupráce s Asgerem Jornem a IMIB vnesla do činnosti LI nejen tvůrčí, ale v neposlední řadě i ekonomické oživení. Dvě známé Debordovy psychogeografické mapy Paříže, které vznikly rozstříháním existujících map a přeskupením městských částí do několika „atmosférických jednotek“ v souladu se vztahy objevenými při *dérive* (*The Naked City* a *Discours sur les passions de l'amour*), byly publikovány v roce 1957 právě pod hlavičkou IMIB.

Kooperace LI a IMIB směřovala k vytvoření nové mezinárodní organizace. Na konferenci ve Skotsku v roce 1956 byl společně zformulován program „jednotného urbanismu“, prosazující odmítnutí eukli-

6

Chtcheglov byl ze skupiny v roce 1954 vyloučen a druhou půlku padesátých let strávil v blázinci. Na činnosti LI a SI se později nijak nepodílel, přesto jej Debord po založení Situacionistické internacionály označoval za „vzdáleného člena“ a odkazoval na něj ve svých pracích.

7

Při volbě názvu se LI inspirovala indiánskou tradicí vzájemné výměny darů, která vyjadřuje zcela odlišný vztah k hmotným statkům, než moderní ekonomika postavená na směně. Jakožto nevyžádaný dar, jenž by mohl narušit koloběh směny, členové a členky LI nabízeli časopis všem, kdo jim připadali jako vhodní příjemci, především osobám na výkonných pozicích.

dovského přístupu k architektuře a zrušení hranic mezi uměním a jeho okolím. První světový kongres svobodných umělců, který proběhl v září 1956 v italském městečku Alba, potvrdil shodu zúčastněných ohledně základní představy, že revoluční cíl celkové přeměny společnosti je nutné spojit s uměleckým přetvářením každodenního prostředí. Albský kongres připravil půdu pro vznik nového hnutí. Situacionistická internacionála byla založena 28. července 1957 v baru v italské vesnici Cosio d'Arroscia na konferenci svolané za tímto účelem, jako fúze IMIB, LI a Londýnské psychogeografické asociace (zastoupené v osobě svého jediného člena Ralpa Rumneyho). Na zakládající schůzi hnutí Debord přednesl manifest, v němž se pokusil přiblížit koncepci „konstruované situace“: „Je třeba zmožovat poetické subjekty i objekty, jež jsou v současnosti pohřbeny tak vzácně, že i ty nejnicotnější z nich nabývají přemrštěného afektivního významu, a organizovat hry těchto poetických subjektů mezi poetickými objekty. A to je celý náš program – program bytostně pomíjivý. Naše situace nebudou mít žádnou budoucnost, budou to přechodná místa.“⁸ Tato charakteristika „situace“ je ovšem stále poněkud mlhavá.

Umění a revoluce. Čas prehistorie

V roce 1958 Debord a Jorn společně vytvořili knihu s názvem *Mémoires*, která je jakýmsi šifrovaným shrnutím vnitřní mytologie LI, v němž se prolínají emocionální, personální, topografické a historické odkazy. Je vázána v brusném papíře, aby poškodila obálky sousedních knih, pokud by ji někdo zkusil zařadit do knihovny po jejich boku. Tvoří ji asi padesát stran, které Debord polepil výstřižky nalezených textů, kreseb, map a fotografií, zatímco Jorn pojednal expresionistickými malířskými vstupy – skvrnami a tahy. V této publikaci se v kolážovité formě podání odkazů (spíše poetických než dokumentárních) na uskutečněná *dérive* uplatnila další klíčová strategie SI – *détournement* (vychýlení). Jak říká definice, „vychýlení již existujících estetických prvků“ znamená „včlenění současné nebo starší umělecké produkce do vyšší konstrukce prostředí. V tomto smyslu není možné situacionistické malířství ani hudba, nýbrž pouze situacionistické užití těchto prostředků.“⁹ Jako reprezentativní příklad

8

Guy Debord, *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. Přeložil Josef Fulka, toto číslo Sešitu.

9

„Definice“, *Internationale Situationniste*, op. cit.

détournement v médiu malířství lze uvést sérii Asgera Jorna *Modifikace* z roku 1959, tvořenou asi dvaceti plátny, jež Jorn zakoupil ve vetešnictví a malířskými zásahy pozměnil. Množství příkladů *détournement* nabízejí filmy Guy Deborda, postavené na rozporu mezi obrazem, převážně koláží z převzatého filmového materiálu, a čteným doprovodným textem. Komplikované věty pronášené Debordovým monotónním hlasem a rychlý sled různorodých obrazů se vzájemně přebíjejí. Je-li podle Benjamina specifickým módem pozornosti, který s sebou přináší film, rozptýlení, zrušení časové distance mezi podnětem a jeho promyšlením,¹⁰ pak v Debordových filmech je takové vnímání znemožněno. Pozornost diváka, jenž se nemůže ani nechat unést plynutím audiovizuálních podnětů, ani se plně soustředit na obsah čteného textu, ulpívá na samotném konfliktním spojení textu a obrazu, tedy na způsobu, jak je film vyroben. Nejznámější (a také nejprimitivnější) podobou uplatnění principu *détournement* představuje doplňování textových bublin a titulků s kritickým a propagandistickým obsahem do komixů či fotografií převzatých z reklamy, médií a masové kultury. Tento postup definoval charakteristickou estetiku situacionistických publikací – časopisů, letáků, pohlednic –, která ovlivnila vizuální podobu pozdějších tiskových projevů kontrakultury od kresleného seriálu *Návrat Duruttiho kolony* štrasburského studenta Andrého Bertranda z roku 1966 přes agitační letáky z května 1968 až po proslavený obal singlu *Sex Pistols God Save the Queen* od Jemieho Reida z roku 1977 a grafický design punkových zínů.

V první letech po svém založení hnutí usilovalo o syntetické spojení revolučních cílů a uměleckého experimentu. Jeho aktivity v této době ještě zcela neopustily sféru umění jako specializované a institucionálně ukořtené činnosti. Situacionistické zkoumání urbanismu tak probíhalo na vlastním poli architektury, zatímco kritika institucí muzea a trhu s uměním byla v podstatě imanentní kritikou uměleckého provozu. Architekt Constant Nieuwenhuys vytvořil nespočet plánů a modelů utopického města Nový Babylon, koncipovaného podle situacionistických ideálů městského prostředí tak, aby nabízelo maximální množství různých voleb směrů pohybu. Malíř Giuseppe Pinot-Galizio s pomocí asistentů vytvářel *Průmyslové obrazy* na dlouhých rolích plátna, které posléze prodával po metrech. *Dérive* prováděné v řadě evropských měst (Paříž, Amsterdam, Lon-

10

Walter Benjamin, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková, Praha: Odeon 1979, s. 37.

dýn, Benátky), měla organizovaný charakter, byla pečlivě připravována a dokumentována.¹¹

Umělecká a revoluční poloha SI se však záhy dostaly do konfliktu, který vedl k postupnému odtržení severské sekce hnutí (tedy členů a členek ze zemí Beneluxu, Švédska a Německa). Po řadě „nevyhnutelných čistek“, jež byly ve skupině prováděny především z Debordova popudu, Jorn rezignoval na členství a založil novou organizaci Situacionistický Bauhaus se sídlem v Stockholmu. V roce 1962 došlo k definitivnímu rozkolu SI. Ze spojení Situacionistického Bauhausu a vyloučené německé sekce vznikla Druhá situacionistická internacionála. Zbylé jádro SI, tedy především členové a členky pařížské sekce kolem Deborda, se snažilo zbavit nálepky uměleckého hnutí a získat si pověst revoluční organizace. Rozdíl v přístupu je možné ilustrovat na vztahu k urbanismu. Zatímco Constant pokračoval ve vytváření utopických projektů měst budoucnosti, Debordova skupina volala po vzpouře proti organizaci života v současných velkoměstech. Věnovala pozornost například takovým fenoménům, jako byly nepokoje barevné chudiny v kalifornském Wattsu, při kterých „kritika urbanismu“ dostala podobu rabování a ničení obchodů.¹²

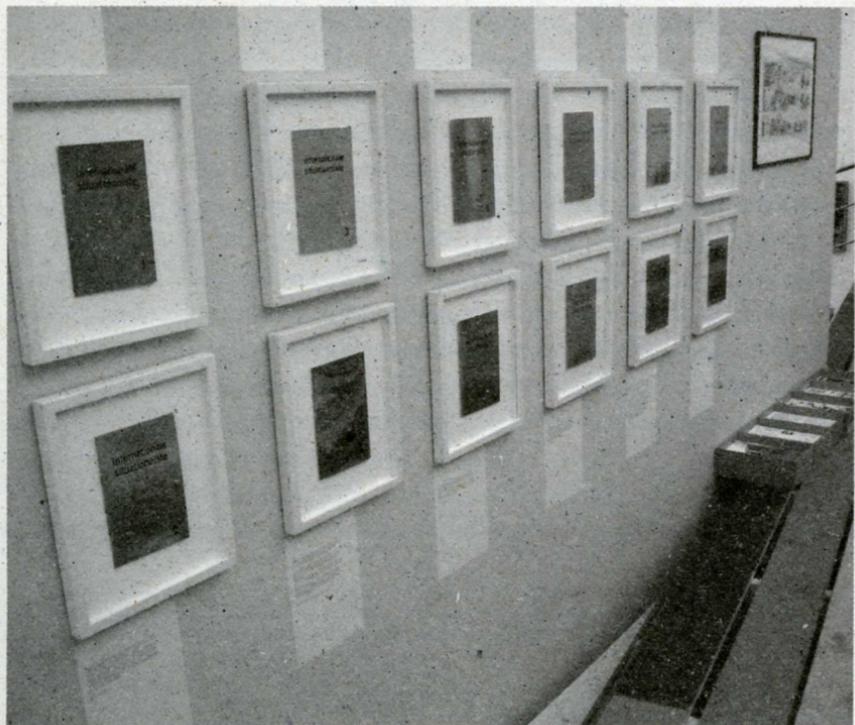
V druhé fázi své existence SI soustředila veškeré své síly na vypracovávání situacionistické teorie a na agitaci, která by ji umožnila propojit tuto teorii se skutečnou revoluční praxí. Jejím takřka jediným nástrojem komunikace se světem zůstal časopis *Internationale Situationniste* vycházející díky podpoře Jorna, který jej i po rozkolu v SI financoval z prodeje svých obrazů. Od června 1958 až do září 1968 vyšlo dvanáct čísel, z nichž každé mělo kovově upravenou obálku v jiné barvě (č. 1 zlatou, č. 12 purpurovou). Ač se toto omezení aktivit na publikační činnost s agitačními záměry na první pohled jeví jako zásadní posun od předchozí „umělecké“ etapy hnutí, vlastně se jednalo o logické vyústění nadřazování cíle společenské změny dílčím uměleckým účelům. Používané strategie konstrukce situací měly být posuzovány především podle toho, nakolik účinně přispívají k uskutečnění tohoto cíle. Místo aby se spokojili se simulováním situací před zraky obecnstva nebo ve „spolupráci“ s ním, což by odpovídalo

11

Například účastníci *dérive* v Amsterdamu současně zkoumali různé čtvrti města a sdělovali si navzájem své zážitky pomocí vysílaček.

12

Guy Debord, *Úpadek a pád ekonomiky založené na spektaklu zboží*, původně vydáno v anglickém překladu a rozšiřováno v USA v prosinci 1965, přetištěno v *Internationale Situationniste*, č. 10, březen 1966, [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/decline.html>].



technikám performance a happeningu, jak je ve stejné době rozvíjelo hnutí Luxus, situacionisté a situacionistky spatřovali svou úlohu ve výchově a agitaci, které měly přivést širší masy k dějinnému sebeuvědomění a revoluční praxi.¹³ Aktivity SI odehrávající se v tradičních sférách malířství či architektury nikdy nepřekročily distanci mezi kvalifikovaným tvůrcem a divákem jako pasivním konzumentem, ukázaly se tedy jako nástroje aktivizace mas neúčinné.

Sjednocená teorie a praxe. Dějinný čas

Sumou situacionistické teorie se stala *Společnost spektaklu* Guy Deborda, vydaná roku 1967. Tento text je komplexní interpretací současné společnosti, která svým významem dalece přesahuje původní účel poskytnout solidní teoretickou bázi revoluční akci (i když tato okolnost poukazuje na vážnost, s jakou byl míněn deklarovaný záměr knihy „uškodit spektakulární společnosti“).¹⁴ Je zajímavý rovněž z hlediska dějin myšlení, neboť jeho dodnes inspirativní kritické zhodnocení dopadu nových technologií přenosu obrazů a zvuku na celkový charakter života společnosti je pevně ukotveno v ideových a pojmových základech hegelovsko-marxovsko-lukácsovské dialektické tradice. V neposlední řadě je *Společnost spektaklu* obdivuhodným literárním dílem, v němž Debord dovádí k dokonalosti techniku *détournement* (vychýlení) aplikovanou na úryvky textů jiných autorů, které organicky začleňuje do svých úvah. Užití této techniky zde také zdůvodňuje. *Détournement* je „řeč rozporu“, která dokáže nejlépe vyhovět potřebám kritické teorie, protože v samotném spojení formy a obsahu vyjadřuje dialektický vztah teorie a dějinného pohybu, jímž je nesena. (204)¹⁵ Vychýlení není citát, ale plagiát, který se zaměří „na větu nějakého autora, užije jeho výrazů, vymaže nesprávnou myšlenku a nahradí ji myšlenkou správnou.“ (207) Zatímco citát je nevyhnutelně falzifikován, protože je fragmentem vytrženým z původního historického kontextu (208), vychýlení opět vnáší do výroků, jichž se zmocňuje, dějinnou dimenzi. „Vychylování vede zpět k sub-

13

Situacionistická „konstruovaná situace“ bývá někdy vykládána jako podoba happeningu, tedy akce, zahrnující aktivní účast diváků. V porovnání se situacionistickým zrušením distance mezi tvůrci a diváky se však reálný podíl diváků na happeningu jeví jako pouhá pseudoparticipace ve vztahu ke scénáři, který předepisuje umělkyně či umělec, ponechávající si tak výlučnou pozici.

14

Debord, *Společnost spektaklu*, op. cit., s. IX.

15

Tady a dále v textu číslo v závorce odkazuje k příslušné tezi *Společnosti spektaklu*.

verzi minulých kritických závěrů, které se ustálily do úctyhodných pravd, tj: které byly přeměněny ve lži.“ (206) „To, co se v teoretické formulaci otevřeně prezentuje jako *vychýlené*, popírá veškerou trvalou samostatnost sféry vyjadřovaného teoretická a *skrze toto násilí* do ní zavádí jednání, které rozlišuje a rozmetává všechn stávající řád, čímž také připomíná, že tato existence teoretická sama o sobě není ničím a nemůže se poznat jinak než v sepětí s dějinným jednáním a *dějinnou korekcí*, v níž tkví jeho skutečná spolehlivost.“ (209)

Takovým *détournement*, vnášejícím dějinnou korekci do kritického závěru starší teorie, je hned první věta knihy: „Veškerý život společností, v nichž vládou moderní podmínky produkce, se jeví jako obrovská akumulace *spektáklů*“. (1) Jde o převzatou větu Karla Marxe, ve které bylo pouze slovo „zboží“ nahrazeno slovem „spektákl“. Jak naznačuje toto vychýlení, Debordova teorie spektaklu rozvíjí Marxovu koncepci zbožního fetišismu, podle níž jsou lidé ovládáni zbožím jako „smyslově nadsmyslovými věcmi“. Zboží ve svém tajemném magickém působení zakrývá produkční a vlastnické vztahy stojící za jeho vznikem a odrážející se ve směnné hodnotě; ta se pak jeví jako jakási inherentní vlastnost věci a zcela vytlačuje její hodnotu užitnou. Ve spektaklu se tento princip „absolutně završuje“ (36) celkovou okupací sociálního života zbožím (42), kdy se užitná hodnota nivelizuje do té míry, že věci už ani nemusíme vlastnit – stačí nám, když se na ně kocháme pohledem. „Spektákl jsou peníze, na něž se pouze díváme, neboť celek užívání se v něm již směnil za celek abstraktní reprezentace.“ (49) Popření užité hodnoty znamená, že „vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdálilo v reprezentaci.“ (1) Život společnosti je redukován na pouhý zjev, vnější vzhled. (10) Skutečný svět, který bylo možné aktivně utvářet, byl nahrazen pseudosvětlem obrazů, jenž je „výhradně předmětem nazírání“. (2) To, co se takto reprezentuje masám jako celek světa, je však pouze jeho část, jež má pro ně představovat účel jejich práce. „Hvězdy ztělesňují nedostupný výsledek společenské práce, napodobující její vedlejší produkty, které se magicky přenáší nad tuto práci coby její cíl: *moc a dovolená*, rozhodování a konzumace, stojící na počátku i na konci nezpochybňovaného procesu.“ (60) Obrazy společenského bohatství motivují masy lidí k práci zvětšující toto bohatství, aby se na něm nakonec podílely pouze tím, že budou konzumovat jeho obrazy. Svět je tak vnitřně rozdělen a „spektákl není než společnou řečí této oddělenosti“. (29) Spektákl je řečí obrazů, v nichž se manifestuje „vládnoucí produkce“, jejímž „posledním účelem“ není nic jiného, než právě tyto obrazy jí

samé (7); „je nepřetržitým řečením, které současný řád vede o sobě samém, je jeho oslavným monologem.“ (24) S tím, jak se obrazy, obdobně jako věci v Marxově analýze zboží, „stávají skutečnými bytostmi“ (18), přestává být společenský vztah vztahem mezi osobami a mění se na vztah vzájemně izolovaných jedinců k obrazům. Spektákl je právě tímto „společenským vztahem mezi osobami, zprostředkovaným obrazy“. (4) Spektákl potlačuje schopnost setkávání mezi lidmi a nahrazuje ji „*halucinačním sociálním* aktem: falešným vědomím setkání“. (217) „Divácké vědomí, uvězněné ve zploštělém univerzu, ohraničeném *obrazovkou* spektaklu, za níž byl deportován jeho vlastní život, již zná pouze *fiktivní účastníky rozhovoru*, kteří je jednostranně informují o svém zboží a o politice svého zboží.“ (218) Spektákl je ideologií *par excellence*, která dovršuje negaci skutečného života. (215) Jako „materializovaná ideologie“, která nemá jméno ani dějinný program, je vítězstvím ideologie a zároveň koncem dějin ideologií. (213)

Spektákl má všepohlcující moc danou tím, že se již sotva najde něco, co by nebylo možné přeměnit na zboží, a to včetně potenciálních zdrojů odporu. „K blaženému přijímání toho, co existuje, se jako jedno a totéž může rovněž připojit čistě spektakulární revolta: tím se vyjadřuje prostý fakt, že sama nespokojenost se stala zbožím, jakmile začal být ekonomický nadbytek schopen rozšířit svou produkci i na zpracovávání takovéto suroviny.“ (59) Touha mladých lidí po změně, jež tkví v jádru konzumního rebelství oslavovaného populární kulturou, nejen neohrožuje vládnoucí systém produkce, ale naopak bledne před jeho vlastní vůlí k překročné transformaci: „mládí, tedy změna toho, co existuje, není nikterak vlastností těch lidí, kteří jsou nyní mladí, nýbrž je to vlastnost ekonomického systému, kapitalistické dynamičnosti. Jsou to *věci*, jež vládou a jež jsou mladé.“ (62)

Spektákl se ovšem v Debordově koncepci neomezuje jen na život západní konzumní společnosti – v té se uplatňuje pouze jedna z jeho dvou forem, „rozptýlená spektakularita“ spjatá s nadbytkem zboží. (65) Vedle ní existuje ještě „koncentrovaná spektakularita“ charakteristická pro „byrokratický kapitalismus“, jak Debord v tradici západní levicové kritiky sovětského totalitarismu nazývá politicko-ekonomický systém východních „socialistických“ režimů. I zde je život společnosti určován obrazy, ty se však místo toho, aby oslňovaly rozmanitostí druhů zboží, koncentrují na jednom objektu, na vůdci, který ztělesňuje veškeré oficiální hodnoty daného režimu. (64)

Debord se ve *Společnosti spektaklu* obširně věnuje zhodnocení dosa-
vadního vývoje úsilí o revoluční změnu společnosti, ve kterém byl ději-
notvorný potenciál proletariátu zmařen jeho vlastní stranickou repre-
zentací. Vychází z Marxova pojetí člověka jako sebeprodukcující
bytosti, která vytváří dějiny svou prací (74), tím, že přeměňuje svět
v lidský svět. Člověk se ovšem může stát tvůrcem dějin pouze tehdy,
když dosáhne dějinného vědomí totality světa; zároveň dějinné vědomí
„může být zachráněno pouze tím“ že se stane prací vytváření dějin.
(78) Toto „splynutí poznání a jednání je třeba uskutečnit v samotném
historickém boji, a to tak, že každý z těchto obou pólů bude nacházet
záruku své pravdy v tom druhém. Ustavení proletářské třídy jakožto
subjektu znamená organizaci revolučních bojů a organizaci společnosti
v *revoluční momentu*; právě zde musí existovat praktické podmínky vě-
domí, v nichž se teorie praxe potvrdí tím, že se z ní stane praktická teo-
rie.“ (90) Proletariát je subjektem dějin, protože se nepoznává v nějaké
specifické křivdě, již by napravila dílčí změna („kvantitativní zlepšení
jeho bídy, [...] iluze hierarchického začlenění“), nýbrž „v oné *absolut-
ní křivdě* spočívající v tom, že byl odkázán na okraj života“ (nepodílí
se na vlastnictví společenského bohatství a jako směnitelný statek za
produkty nutné k udržení života může nabídnout jen svou práci, tj. svůj
životní čas) – v absolutní křivdě, již lze napravit pouze totální změnou
společnosti (114). Dosavadní revoluční úsilí však vyústilo v nepřijatelný
stav, v němž reprezentace dělnictva stojí proti třídě. (100) Zatímco
na Západě sociální demokracie akceptuje kapitalistický způsob produk-
ce, na Východě bolševická strana uchvátila státní monopol na reprezen-
taci moci pracujících a stala se tak „stranou vlastníků proletariátů“.
(102) Sovětský systém stojí na ekonomické moci, která stále zachovává
práci jako zboží, a pokud jde o formu vlastnických vztahů, liší se od
západního kapitalismu pouze tím, že soukromé vlastnictví nahrazuje
kolektivním vlastnictvím byrokratické třídy. (104) Dosavadní revoluční
úsilí tak bylo díky hierarchické oddělenosti dělnické třídy a její repre-
zentace zcela pohlceno spektaklém. Debord z toho vyvozuje ponauče-
ní, že „*boj proti odcizení již nemůže vést odcizenými způsoby*.“ (122)
Předním úkolem revoluční organizace je zamezit tomu, aby v sobě sa-
mé reprodukovala princip oddělenosti, jenž je vlastní spektakulární
společnosti. (121) Musí se „rozpoznat jako radikální oddělenost od *svě-
tá oddělenosti*.“ (119)

Několik kapitol své knihy Debord věnuje spektakulárnímu času
a prostoru. I zde vychází z pojetí časovosti člověka v marxistické tra-
dici. Člověk „je identický s časem“, uskutečňuje se v čase tím, že

polidštuje přírodu. Lidské dějiny jsou momentem dějin přírody, které se ovšem dají uchopit vcelku jen skrze tento moment. „Nevědomý pohyb času se projevuje a *stává pravdivým* v dějinném vědomí.“ (125) Představa nezvratného dějinného času je výdobytkem buržoazie, s jejímž nástupem se práce „stala práci měnící historické podmínky“.

(140) Dějiny, které buržoazie ustavuje, jsou však pouze dějinami „abstraktního pohybu věcí“, v němž dochází ke kvantitativní změně dostupnosti věcí (142), nikoli však ke kvalitativní změně ve vztahu lidí ke svému žitému času. Individuální život lidí se ve spektakulární společnosti řídí pseudocyklickým časem, který zdánlivě reprodukuje cykly přírody: „den a noc, práce a odpočinek každý týden, navracející se období dovolené“. (150) „Pseudocyklická konzumace“ se ve spektaklu „ocitá v rozporu s abstraktním nezvratným časem její produkce“. (155) „Mrtvá práce“, tedy zboží, „ovládá práci živou, přítomnost je ve spektakulárním čase ovládána minulostí“. (156) Revoluční projekt je proto veden právě požadavkem na osvobození „*prožívání* dějinného času“ (143), v němž se jednotlivci probudí z falešného bezčasí diváckého vědomí a pochopí svůj život „jako přechod k uskutečnění a smrti.“ (160)

Spektákl lze popsat také jako převahu prostoru nad časem. (170) Jde ovšem pouze o ryze abstraktní, homogenní prostor zboží, který ruší „autonomii a kvalitu míst“. (165–166) Moderní územní plánování spočívá v přeměně přírodního i lidského prostředí na kulisu kapitalismu. (169) Urbanismus spolu s masovými sdělovacími prostředky slouží „úkolů ochraňovat třídní moc“ skrze „udržení atomizace pracujících“, v nichž zároveň vytváří iluzi falešné pospolnosti, protože je kontrolou „jednotlivců *izolovaných společně*“: „továrny i kulturní domy, prázdninové kolonie i městská sídliště jsou speciálně uspořádány za účely oné pseudokolektivity, která doprovází jednotlivce izolovaného v *rodinné buňce*“. (172) Úprava prostoru podle potřeb produkce a konzumace dále expanduje z města do venkovského prostředí, které podřizuje „diktatuře automobilu“, když jej protíná dálnicemi a znečišťuje supermarkety obklopenými parkovišti. (174) Tváří v tvář územní abstrakci kapitalismu je revoluční praxe pochopena jako „*kritika lidské geografie*, skrze niž jednotlivci i společenství musejí konstruovat místa a události, odpovídající nikoli již jen přisvojení jejich vlastní práce, ale i přisvojení jejich celkových dějin.“ Snaží se v „pohyblivém prostoru hry a svobodně zvolených variací jejich pravidel [...] znovu objevit autonomii místa“, a tím „znovu nastolit skutečnost cestování a života chápaného jako cesta, jejíž veškerý smysl spočívá v ní samotné“. (178)

Kapitola *Společnosti spektaklu* věnovaná úloze kultury poskytuje klíč k pochopení specifického situacionistického přístupu k umění a teorii. „V dějinné, třídně rozdělené společnosti je kultura obecnou sférou poznání a reprezentace požitku“. Tato „kultura, mající charakter oddělené sféry“ je však zároveň místem „hledání ztracené jednoty“ se společností, při němž „je nucena popřít sebe samu“. Dějiny kultury proto „lze chápat jako dějiny odhalování její nedostatečnosti, jako cestu k jejímu sebezrušení“. (180) „Konec dějin kultury se projevuje dvěma protikladnými aspekty: projektem překonání kultury v celkových dějinách a organizací udržování kultury jakožto mrtvého předmětu ve spektakulárním nazírání.“ (184) Ve spektakulární konzumaci kultury, „zachovávající zmrazenou starou kulturu včetně ohočeného opakování jejích projevů negace“, se zmar veškeré komunikace, který je skrytou podstatou spektaklu, stává explicitním. (192) Muzejní konzervace kultury umožňuje „společně přijímat umění všech civilizací a všech epoch“ jako jeden zpětně zkonstruovaný celek světového umění, zrelativizovaného „do podoby globálního chaosu“. „V tomto období muzeí, když už nemůže existovat žádná umělecká komunikace, lze rovnou měrou přijímat všechny staré momenty umění. Žádný z nich již netrpí ztrátou svých specifických komunikačních podmínek, neboť v současné době se ztrácejí všechny komunikační podmínky *obecně*.“ (189) Proces dekompozice, který charakterizuje moderní umění, odráží celkovou ztrátu komunikace ve spektakulární společnosti a zároveň „vyjadřuje skutečnost, že nějakou společnou řeč je nutné znovu objevit“, ovšem již ne jako jednosměrnou řeč uměleckého díla, které reprezentuje nezúčastněnému obecnstvu minulý prožitek, ale jako praxi, „která v sobě slučuje přímou činnost i její jazyk. Jde o faktické přivlastnění společenství dialogu a hry s časem, které byly *reprezentovány* básnickým či uměleckým dílem.“ (187) „Umění v době svého rozpadu je negativním procesem, jenž usiluje o překonání umění v dějinné společnosti, v níž dějiny nejsou dosud prožívány. [...] Toto umění je nevyhnutelně *avantgardní*, a zároveň *neexistuje*. Jeho předvoj je jeho zánikem.“ (190) Dadaismus a surrealismus jsou podle Deborda proudy, které vyznačily konec moderního umění a přitom samy zůstaly uzavřeny v jeho rámci, neboť oddělenou sféru kultury kritizovaly pouze jednostranně. „Dadaismus chtěl *zrušit umění, aniž je uskutečnil*, a surrealismus chtěl *uskutečnit umění, aniž je zrušil*.“ Situacionistická pozice je pak dialektickou syntézou těchto dvou momentů, která „ukázala, že zrušení

a uskutečnění umění jsou neoddělitelné aspekty jednoho a téhož *překonání umění*." (191)

Tak jako je situacionistické překonání umění sjednocením doposud oddělených aspektů negace kultury, je situacionistická teorie spektaklu „sjednocenou teoretickou kritikou“. (211) Moderní sociologie ve své kritice společnosti „nechce brát v úvahu vlastní materiální základnu tvořenou spektakulárním systémem“ (194) a popisuje excesy, jež plynou ze samé podstaty tohoto systému, jako parazitický negativní přebytek (197), „jako excesy cizí našemu světu“ (199). Situacionistická kritika pomocí *détournements* jako anti-ideologické „řeči rozporu“ sjednocuje teoretické závěry, které přijímá, s kritikou jejich nevědomého založení ve vládnoucím spektaklu, a tím je přivádí k jádru věci. „Tato *sjednocená teoretická kritika* vychází jako jediná vstříc *sjednocené společenské praxi*.“ (211) Zatímco situacionistické užití prvků minulého umění uchovává smysl kultury její negací (210), situacionistická teorie se může ospravedlnit pouze spojením s revoluční praxí, která zase potřebuje tuto teorii, aby si uvědomila sebe sama. „Kritická teorie spektaklu je pravdivá jen tehdy, sjednotí-li se s praktickým proudem negace ve společnosti, a tato negace, obnovení revolučního třídního boje, si začne být sama sebe vědoma právě díky rozvíjení kritiky spektaklu, jež je teorií jeho reálných podmínek, teorií praktických podmínek současného útlu.“ (203) Situacionistická kritika spektaklu je tedy sama o sobě nutně neúplná. Pouze teoretické osybození se „od materiálních základů převrácené pravdy“ nestačí. Přejít k praxi však SI nemůže uskutečnit sama. Dějinným posláním nastolení pravdy ve světě je pověřena „jen třída, která je schopna stát se rozpuštěním všech tříd, a to tak, že promění veškerou moc do neodcizující podoby uskutečněné demokracie, do podoby rady“. (221)

Tuto třídu schopnou rozpuštění všech tříd, bezprostředně spjatou s univerzálními dějinami, v jednotě s níž by se situacionistická kritika mohla stát součástí pohybu nastolení pravdy ve světě, však v čase a místě, kde Debord vypracovával svou teorii pro revoluční hnutí, sotva mohlo reprezentovat empirické dělnictvo, které z velké části již ustoupilo od boje za změnu vlastnických vztahů a spokojilo se s periodicky vznášeným požadavkem zvýšení mzdy, tedy vyšší úrovně spotřeby v rámci existujícího systému. Ostatně těžko uvěřit, že by mohlo poznat v situacionistickém pojetí revoluce jako hry účinný nástroj prosazování svých zájmů. V kontrastu ke konformismu dělnické třídy byl kritický postoj ke společnosti stále rozšířenější v řadách studujících

cích. SI proto neváhala v pamfletu *O bídě studentského života* z roku 1966 prohlásit studentstvo za nový proletariát. Zmíněný text vznikl „na objednávku“ skupiny z univerzity ve Štrasburku, která se nechala zvolit do vedení místního studentského svazu s cílem jej rozvrátit. Veškeré fondy svazu přitom chtěla použít na šíření situacionistické propagandy podněcující k podvrácení vzdělávacího systému jako části spektakulární moci. Pamflet, jenž byl v desetitisícovém nákladu distribuován po francouzských univerzitách, líčil studenty a studentky jako nesvéprávná individua na okraji společnosti, nemající moc nad svým životem, jako konzumenty vlastního odcizení, jejichž nuzná přítomnost je pouze předehrou k šedé budoucnosti „malých kádrů“ obsluhujících systém směny. Studující si ovšem tyto objektivní podmínky vlastní existence uvědomují, a jsou tedy připraveni na jejich praktickou změnu. Vědí, že skutečným revolučním gestem je odmítnutí role ve zbožní ekonomice, na níž jsou připravováni. Vzpoura proti univerzitě se tak stává vzpourou „proti celému hierarchickému systému, proti diktatuře trhu a státu“. Zároveň je emancipací touhy. „Uskutečnění lidské přirozenosti může znamenat jen nekonečnou multiplikaci *skutečné touhy*“. Zrušením spektakulárního aparátu se má naplnit poezie vytváření dějin, „svobodná invence každého momentu a každé události. [...] Proletářská revolta je festivalem nebo není ničím.“¹⁶

Pamflet *O bídě studentského života*, který byl nakonec rozmnožen zhruba ve třech stech tisících kopiích, vzbudil na francouzských univerzitách širokou odezvu. Různá studentská uskupení vyhledávala spojení s SI a vyvolávala na svých školách nepokoje. Jejich vyvrcholením se stala studentská revolta května 1968, kterou De Gaulle později charakterizoval jako živelnou vzpouru proti celé „moderní společnosti, proti konzumní společnosti, proti technicky vyspělé společnosti, at už komunistické na Východě, či kapitalistické na Západě“¹⁷. SI se aktivně zapojila do masových protestů, jež vyprovokovalo uzavření univerzity v Nanterre a následné obsazení Sorbonny policií. Nejprve se přidala k Okupačnímu výboru na Sorbonně, po pár dnech z něj však vystoupila a spolu se skupinou Enragés, která stála u zrodu nepokoju v Nanterre, založila radikálnější Výbor za udržení okupace. Rozmanitost revolučních hesel, která bylo možné v těchto dnech vidět na

16

Mustapha Khayati, *O bídě studentského života nahlížené v jejich ekonomických, politických, psychologických, sexuálních a obzvlášť intelektuálních aspektech, se skromnými návrhy, jak s ní skoncovat*. Citováno podle anglického překladu Kana Knabba, [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/poverty.html>].

17

Greil Marcus, *Stopy rtěnky*. Přeložil Dušan Krejčt, Votobia: Olomouc 1998, s. 35.

stěnách či transparentech v ulicích Paříže, z velké části pocházela z dílny SI. K nejnámějším z nich patří „Pod dlažbou je pláž“, „Beru do rukou svou touhu po realitě, protože věřím v realitu svých tužeb“, „Nuda je vždy kontrarevoluční“, „Pryč se světem, ve kterém jistota, že nezemřeme hladu, byla prodána za záruku, že zemřeme nudou“ či osvědčené „Už nikdy nepracujte“. Jako hlavní zdroj citátů sloužil spis *Traktát o umění života pro mladé generace* situacionisty Raoula Vaneigema, který vyšel v roce 1967 stejně jako Debordova *Společnosti spektaklu*.¹⁸ SI rovněž nesla zodpovědnost za charakteristickou grafickou podobu letáků, rozšiřovaných mezi protestujícími, založenou na spojení komixové estetiky s agitačními texty. Okupační výbor Sorbonny se snažil zapojit do akce odbory, které vyzýval k obsazování továren a zakládání dělnických rad. Protesty nakonec přerostly v generální stávkou deseti milionů lidí, jež se stala naplněním představy revoluce jako festivalu, karnevalového zrušení jakékoli hierarchie. „Okupační hnutí“, jak jej SI zpětně popsala, „bylo znovuobjevením kolektivní a individuální historie, procitnutím k možnosti zásahu do dějin, uvědoměním účasti na nevratných událostech. [...] bylo samozřejmě odmítnutím odcizené práce; bylo festivalem, hrou, skutečnou přítomností lidí a času.“¹⁹

Oddělená teorie a oddělené umění. Čas vzpomínky

Máj 1968 lze označit za největší „situaci“, jakou se SI podařilo zkonstruovat. V souladu s definicí konstruované situace byla ovšem pomíjivá. V červnu de Gaulle získal zpět kontrolu nad zemí drtivým vítězstvím v mimořádných volbách, a z revoluce se stala krásná vzpomínka rychle obrůstající mýty. Divácká atraktivita pouličních protestů spolu s nejednotností hnutí a mlhavostí jeho cílů učinila ze studentské vzpoury podívanou, televizní revoluci, a z jejich vůdců celebrity, které se po ukončení bojů pustily do sepisování memoárů, pro něž měly zaručený odbyt. Ze včerejších bojovníků proti spektaklu se tak stávali jeho protagonisté a největší úspěch propagandy SI se začínal jevit jako porážka jejich ideálů.

18

Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Text je známější pod názvem anglického překladu *The Revolution of Everyday Life*, viz: [http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/5].

19

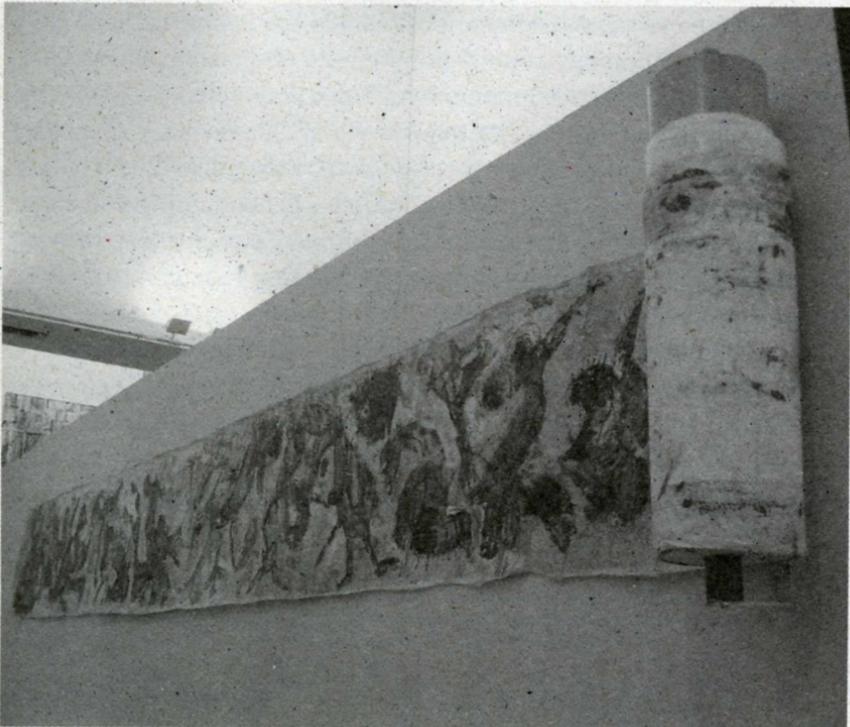
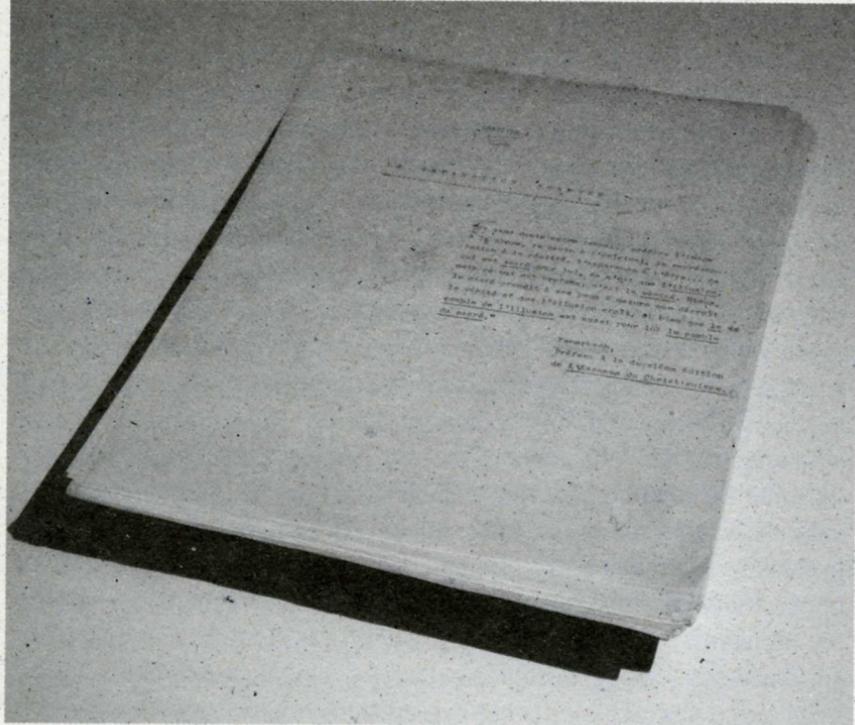
„Začátek nové éry“, *Internationale Situationniste*, č. 12, září 1969. Citováno podle anglického překladu Kena Knabba „The Beginning of an Era“, [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/beginning.html>].

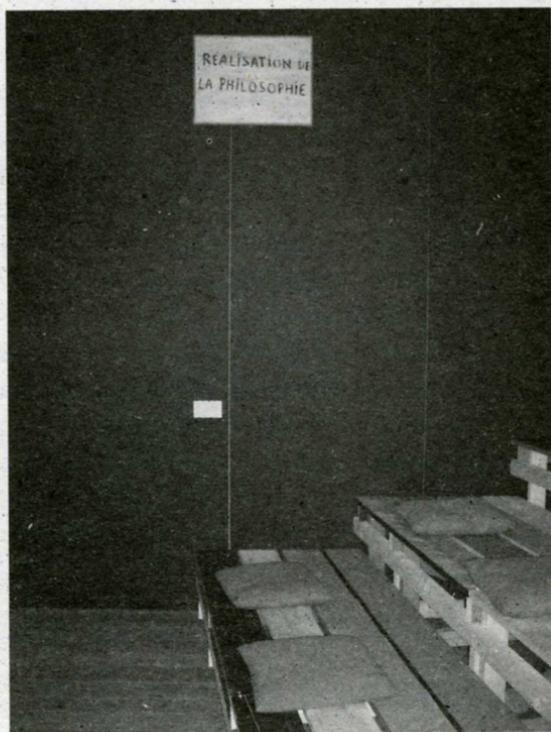
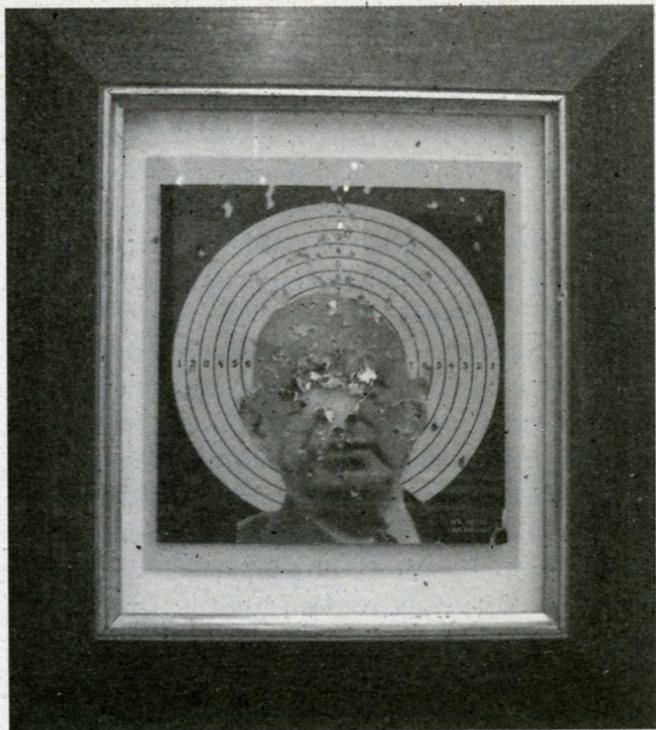
Rovněž SI se bezprostředně po květnových událostech zaměřila na jejich zpětnou reflexi. Ještě v roce 1968 vyšla zpráva Reného Viena o působení SI a Enrages v Okupačním hnutí, v dalším roce pak poslední, 12. číslo časopisu *Internationale Situationniste*, které obsahovalo fotografie z okupace Sorbonny nebo plán barikád v Latinské čtvrti, vzdáleně připomínající psychogeografické mapy. Hnutí se v tomto období těšilo dosud největší publicitě, o níž svědčil přísun nových členů z řad mladých radikálů nebo reedice všech čísel časopisu, vytištěných na kvalitnějším papíře než první vydání. Čerstvě získaná sláva, která se začínala podobat slávě spektakulární, však působila na aktivity SI spíše záporně. Hnutí se vyčerpávalo vnitřními spory, jež nakonec vedly k jeho rozštěpení na dvě frakce soustředěné kolem osob Deborda a Vaneigema. Zatímco „debordovci“ obviňovali „vaneigemovce“ z „kontemplativního přístupu“, druhá strana jím na oplátku předhazovala, že se zabývají neplodnou „reflexí reflexe reflexe“. Obě frakce se prohlásily za pravou SI a vzájemně se vyloučily. V dubnu 1972 Debord veřejně oznámil rozpuštění hnutí. Skutečným důvodem se nejeví ani tak vnitřní schizma, jež nebylo v dějinách SI ničím novým, jako spíše vědomí vytrácející se perspektivy revoluční změny. Situacionistická teorie a kritika mohla být ospravedlněna jen ve spojení s revoluční praxí univerzálního subjektu dějin, avšak tento domnělý subjekt, který náhle vyvstal na jaře 1968, se v následujícím období stejně rychle roztránil na množství zlomků, postrádající být jen náznak čehokoli, co by mohlo připomínat dějinný program. Za absence revolučního subjektu další působení SI mohlo být již pouze teoretické – jen by vykládala stávající podmínky bez toho, aby je mohla měnit. V textu *Teze o Situacionistické internacionále a její době*, který ohlásil konec hnutí, se mimo jiné píše: „A nyní, když si můžeme lichotit, že jsme dosáhli u této lůzy statutu největší revoluční proslulosti, staneme se ještě víc nedosažitelnými a skrytými. Čím známější budou naše teze, tím tajemnějšími budeme my sami.“²⁰

Rok 1968 ukázal problematičnost spojení dvou momentů, které v představách SI neoddělitelně spadaly vjedno – cíle revoluční změny společnosti a konstrukce situací svobodnou hrou událostí jako prostředku uskutečnění tohoto cíle. V kritickém myšlení a praktikách rezistence po roce 1968 se tyto dva aspekty situacionistického pojetí

20

Guy Debord a Gianfranco Sanguinetti, „Teze o Situacionistické internacionále a její době“, in: *La Veritable Scission dans l'Internationale, 1972, teze 57*. Citováno podle anglického překladu Christophera Winkse a Lucy Forsythe, „Theses on the Situationist International and its Time“, [http://www.oddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html].





revoluční praxe obracejí proti sobě. Cíle emancipaci touhy a zrovno-
právnění rozmanitých způsobů života se uplatňují v hnutích zaměřujících se na dílčí problematiku, jako je rasová, genderová či ekologická, jež opouštějí tradiční marxistickou perspektivu společenské totality a univerzálních dějin. Naproti tomu tendence, které horizont fundamentální revoluční změny nadále podporují, kritizují „hédonistickou novou levici“, jež vyvstala z květnových událostí, jako skrytého komplice vládnoucího kapitalistického řádu, který legitimizuje narcismus konzumní společnosti estetizovanou fikcí odporu.

Při zpětné reflexi se tak SI ocitá ve dvojitých ohních. Pro první zmiňovanou tendenci je situacionistická teorie příliš poplatná poněkud vyčpělému pojmovému aparátu staré marxistické dialektiky. Ta druhá viní SI z toho, že přispěla ke zneškodnění transformačního potenciálu odporu, když mu dala formu festivalu, dočasného dionýského uvolnění vášní, v němž se rozpouští a přestává ohrožovat systém.²¹ Tato kritika se může opřít o schodu situacionistického pojetí revoluce s rysy dnešního konzumního způsobu života, jako je ustavičná transgrese všech omezení, převrácení hierarchických rolí v karnevalovém víru či oslava efemérnosti. Jak poukazuje Slavoj Žižek, dominantní ideologie má dnes podobu příkazu „Užívej si!“. Princip *détournement* jako imanentní kritiky výpovědi, jež svou formou sama poukazuje na své skryté rozpory, se stává vládnoucím modem řeči, která vše dává do pomyslných úvozovek ve všeobecném tichém paktu o tom, že nic z toho, co říkáme, vlastně nemyslíme úplně vážně. Množství lidí praktikuje virtuální *dérive* v podobě „surfování“ po internetu jako formu útěku před stresem z každodenních úkolů produkce...

Takováto kritika SI se však nezdá být zcela korektní, neboť teoretická východiska a formální postupy SI pojímá „odděleně“ a přehlíží, že v očích samotné SI byly ospravedlněny jen v jednotě s revoluční praxí. Nakonec tedy na příkladu vlastních koncepcí SI pouze ilustruje princip pořád dokola zdůrazňovaný ve *Společnosti spektaklu*, totiž že každá teorie oddělená od praxe se stává potvrzením vládnoucí oddělenosti; že každá kritika spektaklu odloučená od praktického úsilí o jeho negaci se stává spektakulární kritikou. Možnosti, že jejich vlastní kritická pozice bude přisvojena, „rekuperována“ vládnoucím systémem produkce, jakmile ztratí ze zřetele dějinný úkol jeho překonání, si byli situacionisté a situacionistky vědomí tak dobře jako ničeho jiného. Právě obviňování

21

Viz např. Alexandr Tarasov, „Svjaščennaja kniga situacionizma“,
[http://sceptsis.ru/library/id_2062.html].

z pasivního „kontemplativního“ přístupu podceňujícího prvořadost praxe patřilo ke klíčovým motivům „čistek“ uvnitř SI. Pokusy různých iniciativ vydávat se za pokračovatele SI byly v desetiletích následujících po rozpadu hnutí terčem příkrého odmítnutí ze strany jeho někdejších členů a členek, zejména Deborda. Vzhledem ke změně dějinné situace tyto snahy nemohly a nemohou být než falzifikací odkazu SI, využívající jej jako „fragment vytržený z kontextu, ze svého pohybu a nakonec i ze své doby jakožto globálního rámce“, odloučený „od one specifické volby, již představoval uvnitř tohoto rámce“. (208)

Debord ukončil svůj život sebevraždou 30. listopadu 1994, v době, kdy zájem o SI, která v sedmdesátých letech takřka vymizela z obecného povědomí, opět začínal stoupat. Reflexe SI pochází především z angloamerického prostředí, kde k její popularizaci významně přispěla antologie překladů situacionistických textů, již v roce 1981 vydal Ken Knabb.²² Populárně laděná kniha Greila Marcuse *Stopy rtěnky*²³ z roku 1988 popisuje SI jako spojovací prvek mezi dada a punkem v rámci proudu negace definujícího „tajnou historii dvacátého století“. Sadie Plant publikuje svou studii o Situacionistické internacionále v roce 1992.²⁴ Roku 1989 je v Centre Pompidou v Paříži uspořádána velká retrospektivní výstava SI. Debord, důsledný až do konce v nepřijetí čehokoli, co by se mohlo jevit jako spektakulární zneužití jeho myšlenek, tuto výstavu odmítl navštívit (i když existuje fáma, že se tam šel podívat pod rouškou noci), stejně jako se nechtěl účastnit televizní debaty věnované jeho dílu. V roce jeho smrti je o něm nicméně natočen televizní dokument.²⁵ O rok později se znovu dostávají do distribuce filmy, jejichž promítání Debord zakázal poté, co producent řady z nich a jeho přítel Gerard Lebovici byl v roce 1984 zavražděn.

Prezentace odkazu SI v přehledech dějin umění a na výstavách obvykle upřednostňuje uměleckou stránku působení hnutí oproti jeho teorii a politické aktivitě. Je to pochopitelné – obrazy nebo architektonické modely se vystavují snáze, než myšlenky a události, a kladou menší nároky na čas, než čtení textů, jejichž pojmový aparát dnes působí

22

Ken Knabb (ed.), *Situacionist International anthology*. Přeložili Ken Knabb, Nadine Block a Joel Cornault, Berkeley: Bureau of Public Secrets 1981.

23

Marcus, op. cit.

24

Sadie Plant, *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*. London – New York: Routledge 1992.

25

Guy Debord, son art, son temps. Réžie Guy Debord – Brigitte Cornand, Canal Plus 1994.

velmi cizí. Výsledek je však nutně fragmentární a falzifikující. Dozvíme se tak sice například, jak vypadala keramika z dílny umělce, jehož působení v SI bylo krátkodobé a málo významné, nikoli však to, o co Situacionistické internacionále vlastně šlo. Kurátoři velké retrospektivní výstavy SI z roku 2007²⁶ se pokusili tento deficit napravit, když jako jeden z exponátů vystavili originální strojopis první kapitoly *Společnosti spektaklu (Završená oddělenost)* s Debordovými vlastnoručními redakčními poznámkami. Na text jste se mohli dívat z bezpečné vzdálenosti zajištěné skleněnou vitrínou („jedinečné zjevení dálky“),²⁷ nikoli však se do něj začíst, jeho užitná hodnota se tedy blížila nule. „Oddělenost“, kdy reprezentace věci činí nemožným její užívání, zde byla odhalena jako vpravdě „završená“ v geniálním momentu nechtěného *détournement*, podrývajícího způsobem fyzické prezentace tohoto reliktu situacionistické teorie úctyhodný status mrtvé pravdy, jež mu byl přidělen kontextem výstavy.

Psychogeografie posmrtného života. Přítomný čas

Výstava *Instant Urbanism*, jež probíhala v létě 2007 ve Schweizerisches Architekturmuseum v Baselu, představila okolo dvaceti projektů z oblastí současné architektury, sociálně angažovaného umění či grafického designu, které měly „uvádět do praxe radikální kritiku a teorii urbanismu, již vyvinuli situacionisté“.²⁸ Rozpětí těchto projektů sahalo od krátkodobých intervencí a akcí v městském prostředí přes architektonické návrhy celkového řešení města jako prostoru „pro hru a apropriaci skrze konstrukce situací“ až po fotografické a audiovizuální práce dokumentující uskutečněná *dérive*. Výstava byla rozdělena do několika sekcí s názvy jako „Dočasné struktury“,

26

Jednalo se o dosud největší výstavu hnutí, uspořádanou u příležitosti padesátého výročí jeho založení. Tato přehlídka, nazvaná *In girum imus nocte et consumimur igni – Die Situationistische Internationale (1957–1972)* podle posledního, retrospektivně laděného filmu Guy Deborda z roku 1979, byla nejprve představena v Centraal Museum v Utrechtu a pak putovala do Museum Tinguely v Baselu. Baselské zařazení výstavy se přitom časově shodovalo s termínem konání největšího evropského uměleckého veletrhu, Art/38/Basel. Propagační materiály lákaly na tři sta čtyřicet objektů souvisejících s činností SI, včetně originálu Debordova zápisu ze zakládající schůzky hnutí, a taky na obsáhlý katalog, do kterého přispěli „hvězdy“ současného kritického diskursu Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Michael Hardt a Antonio Negri, úspěšný umělec Thomas Hirschhorn či vlivný kurátor Hans Ulrich Obrist. Katalog vyšel u švýcarského nakladatelství JRP / Ringier. Toto nakladatelství zaměřující se na knihy o současném umění spadá pod koncern Ringier AG, jehož součástí je i české vydavatelství Ringier ČR, které vydává např. deníky Blesk, Aha!, 24, Sport nebo týdeník Reflex.

27

Benjamin, op. cit., s. 21. Těmito slovy Benjamin definuje „auru“, jíž se vyznačuje umělecké dílo jako fetiš.

28

Viz [<http://www.sam-basel.org/index.php?page=isu-home-en>].

„*Détournement*“, „Urbánní intervence“ či „Atmosféry“; instalaci doplňovaly citáty z různých situacionistických zdrojů. Vystaveným projektům tak byla jednoznačně přisouzena genealogie vedoucí k SI.

Teoretička umění Claire Bishop, jež se zabývá kooperativními praktikami v současném umění, v nichž umělci či umělkyně usilují o proměnu prožívání různých každodenních zkušeností ve spolupráci s konkrétními sociálními skupinami, kterých se dané zkušenosti týkají, uvádí SI jako jedno z hlavních východišek těchto tendencí.²⁹ Poukazuje přitom na takové prvky situacionistické koncepce umění, jako je požadavek nahrazení pasivní role obecnstva aktivní účastí nebo volání po znovunastolení společenství v kontrastu k atomizujícímu působení spektaklu. Nicolas Bourriaud, autor vlivného modelu „vztahové estetiky“, podněcujícího k rozmanitým způsobům užití prostoru uměleckých institucí jako prostředí určeného k vytváření nových typů vztahů mezi lidmi, označuje své pojetí „vztahového světa“ za rozvíjení situacionistické koncepce „konstrukce situací“, které se jí snaží smířit se systémem umění.³⁰

Členové kanadské umělecké skupiny General Idea, jejíž tvorba je založena na použití a převrácení charakteristických nástrojů populární kultury a masových sdělovacích prostředků, přiznávají zásadní ovlivnění Situacionistickou internacionálou. Rovněž švýcarský umělec Thomas Hirschhorn, který vytváří instalace z všedních materiálů určené ke každodennímu užívání různými sociálními skupinami, vzdává hold Debordovi a SI jako zdroji inspirace. Jihokorejská skupina FlyingCity,³¹ zabývající se dlouhodobě urbanistickým výzkumem Soulu, svou činnost výslovně formuluje jako realizaci situacionistických koncepcí. Moskevský umělec Anatolij Osmolovskij v letech 2002–2004 inicioval vznik tzv. „nonspektakulárního umění“ vytvářejícího „neviditelné“ umělecké objekty, údajně imunní proti pohlcení spektáklem. Tato koncepce byl sice spíše výrazem nepochopení myšlenek SI (snad jedině, co má Osmolovskij společného s Debordem, je záliba ve čtení knih o válečné strategii a taktice), zprostředkovaně ale přispěl k jejich popularizaci v metropoli „koncentrovaného spektaklu“. Skupina Čto dělat? z Petrohradu vydává časopis, na jehož

29

Claire Bishop, „Introduction: Viewers as Producers“, in: Claire Bishop (ed.), *Participation*. London – Cambridge (Ma): Whitechapel – The MIT Press 2006, s. 12–13.

30

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*: Přeložili Simon Pleasance, Fronza Woods a Mathieu Copeland, Dijon: Les presses du réel, s. 84–85.

31

Viz [<http://flyingcity.kr/index.php?/2/>].

stránkách, hemžících se citáty z SI, otiskuje texty současné levicové teorie i zprávy o vlastních intervencích. V jedné z takových intervencí několik členů a členek skupiny, zastupujících různá kulturní odvětví (dvojice výtvarnic, socioložka, fotograf, básník, grafik), podniklo dvoudenní *dérive* petrohradskou čtvrti Narvskaja zastava.³² Publikovaná dokumentace projektu zahrnuje stručný výklad historie konstruktivistické zástavby zkoumané čtvrti, nacházející se dnes ve stavu dekompozice, dotazník, v němž místní obyvatelé popisovali, jak se jim tu žije, grafické vyjádření zjištěných sociálních skutečností a protokoly účastníků a účastnic, popisující průběh *dérive* a vypichující zajímavé momenty. Nechybějí hojné citáty ze situacionistických textů o *dérive*.

Vedle zmíněných uměleckých iniciativ, které otevřeně přiznávají ovlivnění SI nebo jsou součástí širších tendencí, jimž se přisuzuje rozvíjení situacionistických koncepcí, můžeme ovšem snadno najít množství projektů, které se sice na první pohled jeví jako ukázkové užití situacionistických strategií, jejichž autoři či autorky se však k odkazu SI nehlásí. Jako dobrý příklad z lokálního kontextu mohou posloužit prvky některých děl Kateřiny Šedé. V rámci projektu *Každej pes, jiná ves* autorka zkoumala specifika urbanistického řešení sídliště Nová Líšeň a jeho vliv na chování obyvatel, zjištěné zákonitosti pak zaznamenávala do plánu sídliště spolu se schématy ke své intervenci. Na videu prezentovaném v rámci dokumentace projektu *Furt dokola* umělkyně prochází předměstskou čtvrtí skrze domy a zahrady jejích obyvatel, čímž zcela ignoruje vnucené trasy pohybu a zároveň ruší izolovanost lidí vzájemně oddělených ploty a stěnami příbytků. Zmíněné příklady by bylo možné interpretovat jako aplikaci situacionistických metod průzkumu urbanismu či jako pokus o praktické překonání atomizace lidí ve spektaklu posilováním jejich smyslu pro společenství. Bylo by to však poněkud unáhlené; tuto umělkyni bychom sotva mohli podezřívat z hlubší obeznamenosti se situacionistickou kritikou urbanismu. Jako úspěšnou ukázkou *détournement* je možné zmínit projekt *Kolektivní identita* skupiny Guma Guar, který představoval řerii billboardů kombinujících slogan „Všichni jsme v národním týmu“, převzatý z kampaně za olympiádu v Praze v roce 2016, s fotografiemi mediálně známých zločinců velkého formátu. Toto spojení odhaluje celou kampaň, na níž byly, i přes její zjevnou

zbytečnost vzhledem k nepravděpodobnosti konání olympiády v Praze v daném termínu, vynaloženy velké finanční prostředky, jako spektakulární lež, kampaň „na fiktivní událost – na simulaci olympiády“.³³ Dotyčný projekt sdílí se situacionistickými *détournements* nejen formu, ale i cíl „uškodit spektakulární společnosti“. Přesto se však v jeho případě nejedná o záměrné navazování na SI, nýbrž jednoduše o efektivní užití techniky práce s přivlastněným materiálem, která je v dnešní aktivistické praxi a v současném umění zcela běžná.

V těchto příkladech nejde o žádné překvapivé shody. SI totiž ani jednu ze dvou hlavních technik konstrukce situací, které popsala a prakticky prozkoumala, tak úplně nevynalezla. *Détournement* je specifické užití principu присvojení existujících produktů, se kterým pracovaly dada (readymade), surrealismus (koláž), pop art i postmodernismus (apropriace), jehož původ však lze vysledovat až k Lautreamontovi. *Dérive* zase rozvíjí (s významným posunem k angažovanosti a kolektivnímu prožívání) tradici flanérství, bezcílného bloudění velkoměstským prostředím při hledání prchavých senzací. V rámci této tradice přímo navazuje na způsoby alternativního čtení městského prostředí prosazované surrealismem. Tím podstatným, co odlišuje situacionistické techniky od analogií v jiných uměleckých směrech, je specifické pojetí jejich funkce jako prostředků konstrukce situací, jež ruší oddělenost v jádru každodennosti a umožňují přímé prožívání dějinného času.

Postupy podobné těm situacionistickým nebo identické s nimi se podle všeho mohou vyskytovat ve spojení s odlišnými nebo zcela protichůdnými estetickými a politickými koncepcemi. Genealogie praktik, jako jsou urbanistické experimenty, hledání alternativních způsobů pohybu městským prostředím, dekonstrukce filmového jazyka či převrácení mediálních obrazů, může být sledována ke zcela jiným zdrojům. Proč tedy jsou v dnešní výstavní a kritické praxi podobné postupy často dávány do souvislosti právě s odkazem SI? Proč jsou dokumenty SI znovu vydávány a propagovány, a inspirují tak další adepty a adeptky k pokusům navázat na SI v dnešních souvislostech? Pravděpodobným vysvětlením je touha najít spojující článek mezi dnes běžně používanými uměleckými, mediálními či aktivistickými strategiemi a někdejší avantgardou, která podřizovala umění

dějinnému úkolu přispět ke změně společnosti jako celku. Za takovou touhou by se mohl skrývat stesk po ztracené iluzi o výsadní úloze umělce jako spolutvůrce všelidských dějin, splývající s hrůzou ze ztráty kontroly lidského intelektu nad děním v globalizované ekonomice a politice. Snad je možné mluvit o jakémisi opětovném probouzení vědomí dějinné totality (spíše však o ne moc perspektivním úsilí dosáhnout takového vědomí či jej simulovat), kdy části těch, kdo podnikají intervence do každodenního prožívání městského, mediálního nebo virtuálního prostředí, začíná záležet na tom, aby jejich aktivity nebyly vnímány jen jako nanášení drobných kosmetických defektů na hladkou tvář konzumu nebo jako vytváření ostrůvků svobody na mikroúrovni komunit, ale jako součást širšího společenského proudu usilujícího o změnu celkových podmínek života v revolučním činu.

Doopravdy navázat na SI lze jen tehdy, přijmeme-li za své její přesvědčení o tom, že umění a kritika jsou ospravedlněny výlučně ve spojení s revoluční praxí univerzálního subjektu dějin. Jen tak se lze vyhnout rekuperaci. K rozpuštění SI však vedlo právě vědomí, že takovouto jednotu teorie a praxe nelze uskutečnit. Rok 1968 a rozklad hnutí v následujících letech ukázal naivnost sázky na studentstvo, kterou SI učinila v zoufalé snaze najít nový revoluční subjekt. Situacionistická revoluce ztroskotala na absenci či neviditelnosti tohoto subjektu. A pakliže revoluční subjekt není na obzoru, sotva lze v souvislosti s čímkoli, co dnes vzniká, mluvit o *situacionistickém* užití situacionistických strategií.

