

JOHN BERGER

Umjetnost i
vlasništvo
danas

I DRUGI ESEJI

JOHN BERGER

Umjetnost i vlasništvo danas
i drugi eseji

urednice

Ivana Hanaček

Ana Kutleša

Vesna Vuković

BIBLIOTEKA
TENDENCIJA

t

NASLOV IZVORNIKA:

Art And Property Now

**(The Moment of Cubism © John Berger, 1969 and John Berger Estate
/ Landscapes © John Berger, 2016 and John Berger Estate)**

The Historical Function of the Museum

**(The Moment of Cubism © John Berger, 1969 and John Berger Estate
/ Landscapes © John Berger, 2016 and John Berger Estate)**

The Politics of Courbet

(Permanent Red © John Berger, 1960 and John Berger Estate)

The Political Uses of Photo-Montage

(The Look of Things © John Berger, 1974 and John Berger Estate)

Image of Imperialism

(The Moment of Cubism © John Berger, 1969 and John Berger Estate)

Stones

**(Hold Everything Dear © John Berger, 2007 and John Berger Estate
/ Landscapes © John Berger, 2016 and John Berger Estate)**

Speech On Accepting Booker Prize

(Contro I Nuovi Tiranni © John Berger, 2013 and John Berger Estate)

**JOHN
BERGER**

Umjetnost i
vlasništvo
danas

I DRUGI ESEJI

prevela Vesna Vuković

BLOK
Zagreb, 2018.

Predgovor	7
Umjetnost i vlasništvo danas	13
Historijska funkcija muzeja	21
Politika Courbeta	28
Političke upotrebe fotomontaže	32
Slika imperijalizma	40
Kamenje	54
Govor na dodjeli nagrade Booker	72

Predgovor

Može biti da neki autori, suprotno svojim stvarnim osobama, s godinama postaju mlađi. Ovu je figuru John Berger, eksplicitno ili implicitno, provukao kroz većinu svojih tekstova, a vjerujemo da ona danas, nakon njegove smrti i više nego ikad, vrijedi upravo za njega. I to ponajprije stoga što je ovaj umjetnički kritičar, pripovjedač, romanopisac, esejist, scenarist, dramatičar i prevoditelj od svojih prvih radova 1950-ih pa sve do smrti 2017. bio uporan kritičar kapitalizma i umjetnosti u kapitalističkom društvenom i političkom kontekstu, uvijek se jasno svrstavajući na stranu potlačenih. Zarana uvidjevši, zahvaljujući marksističkoj lektiri i opredjeljenju u kojem je ostao ustrajan do kraja, kako kapitalizam kao specifičan historijski poredak, i prije svega kao društveno-vlasnički odnos, proizvodi nepravdu i nejednakost, te kako ti odnosi izgrađuju i sferu umjetnosti i reflektiraju se u njoj, dao si je u zadatak „pomoći, ma koliko malen taj doprinos bio, da se to društvo uništi”.¹ Uvijek u opoziciji prema buržujskoj kulturi i društvu te nikad kolebljiv oko toga da u javnosti zauzme jasnu poziciju oko aktualnih političkih zbivanja, Berger je – posebno u počecima – bio meta osuda i zgražanja. Njegovi su članci u *New Statesmanu* provocirali bijesna pisma i javna prozivanja; jednom je prilikom British Council čak izdao službenu ispriku Henryju Mooreu, inače Bergerovu bivšem profesoru, jer je Berger u kritici iznio stav kako Mooreovi kasniji radovi predstavljaju svojevrsno nazadovanje.

1 – John Berger, predgovor drugom izdanju *Permanent Red: Essays in Seeing*, Writers and Readers Publishing Cooperative, London 1979.

Iz današnje se perspektive to možda ne čini osobitim, ali valja podsjetiti na to da te prve tekstove – izbor kojih donosimo i na stranicama ovoga izdanja – Berger piše na vrhuncu hladnoratovskoga sukoba. U vrijeme kad je, naročito u sferi umjetnosti, dominirao konformizam, Berger je otvoreno stao uz socijalističku alternativu kapitalizmu, a vjera u socijalizam kao društvo jednakih prožima svaki njegov redak i nakon sloma socijalističkoga bloka.

Formalno je obrazovanje stekao u umjetničkoj školi, ali je slikarstvo napustio vrlo rano, svjesnom odlukom da život posveti političkom angažmanu kroz pisanje i crtež, umjesto da ga provede kao slikar. Javnosti je najpoznatiji po serijalu *Ways of Seeing*, koji je producirao BBC 1972. godine. Iako pljuska u lice umjetničkom *establishmentu*, serija je, kao i njezino kasnije knjiško izdanje, postala jedan od ključnih tekstova u području povijesti umjetnosti i kulturalnih studija, a svakako je jedna od prvih ideoloških kritika te discipline. Ne samo zbog popularnosti u činjenici da je kao TV serija ušla u svačiji dom, *Ways of Seeing* zaista dobro sažima Bergerove kvalitete, kako one promatrača tako i one pripovjedača, i to pripovjedača koji je direktan i koji ne zapada u žargonizme, iako su njegovi uvidi itekako teorijski fundirani.

Njegov je opus fascinantno bogat i raznovstan: obuhvaća deset romana, četiri drame, tri zbirke poezije i 33 knjige, nesvodljive u stroge disciplinarne kategorije – razmišljanja o politici, umjetnosti i svakodnevnom životu onih izvlaštenih, a pletu se oko dvije temeljne preokupacije: umjetnosti i iskustva potlačenih. Kao dosljedni kritičar svijeta umjetnosti i kapitalističkoga svijeta, vidio je u umjetnosti specifično oružje: način da se dominantna slika svijeta demontira i da se stvori prostor koji otvara uvid u iskustvo potlačenih. Stoga na stranicama njegovih knjiga

progovaraju mrtvi revolucionari, bolesni, migranti, radnici, seljaci, Palestinci.

Širina Bergerova zahvata i vremenski raspon tekstova od gotovo 60 godina učinili su nam ovaj ograničeni izbor teškim. Pokušale smo njime ocrtati konture mogućega političkog angažmana u suženu umjetničkom polju. Dakako, svijet se od pisanja nekih od izabranih tekstova umnogome promijenio, ali mnogi Bergerovi uvidi i danas su neobično valjani, čak i kad se radi o generalizacijama. Ono što svakako fascinira jest njihova konzistentnost, čak i kad su desetljećima udaljeni.

Prvi, ujedno i naslovni esej ovoga izbora, *Umjetnost i vlasništvo danas*, iz 1969., obara se direktno na ključni problem umjetnosti danas: društvene odnose u kojima nastaje i u kojima se *gleda*. Oni su kondenzirani u činjenici da je u suvremenom društvu umjetnost nužno ritualni objekt vlasništva, čak i kad se njezina forma tome opire. Već u predgovoru prvom izdanju spomenute knjige kritika i eseja *Permanent Red* iz 1960. Berger je izjavio kako je upravo apsolutna inkompatibilnost umjetnosti i privatnoga vlasništva jedina tema iz područja umjetnosti o kojoj bi mogao napisati knjigu.

Drugi esej, *Historijska funkcija muzeja*, iz 1969., nastavlja se na tezu iz prvoga eseja i razvija je dalje u specifičnom kontekstu muzeja kao javne institucije, u prvom redu muzeja u zapadnom kapitalističkom svijetu, ali ne zaobilazeći ni socijalističke države koje su u to vrijeme već klizile u regresiju. Sve aktivnosti koje se odvijaju unutar zidova te samo naizgled demokratske institucije – od izbora što izložiti a što pohraniti, do opsesije podrijetlom pojedinih radova – pod Bergerovim se oštrim okom otkrivaju kao sluge koncepta umjetnosti kao vlasništva. To se najbolje otkriva u odnosu kustosa prema posjetiteljima u sljedećim

Bergerovim riječima: „Svatko tko danas uđe u prosječni muzej, a nije stručnjak, nužno će se osjećati kao kulturni prosjak koji prima milostinju”.

Treći je esej jedan od njegovih najranijih tekstova, objavljen još 1953., i bavi se Gustavom Courbetom, kao umjetnikom i socijalistom, i to kao dvama neodvojivim životnim opredjeljenjima. Polazeći od zapažanja kako su se povjesničari i kritičari umjetnosti dosad pretvarali da njegovo političko opredjeljenje nema nikakve veze s njegovom umjetnošću, Berger nam otkriva kako se njegov socijalizam odražavao u inovacijama njegove umjetnosti.

Sesejom *Slika imperijalizma*, iz 1969., odlazimo u srce Latinske Amerike, u Boliviju, gdje u drugoj polovici 1960-ih godina pratimo Che Guevarinu borbu za socijalizam. Che, primjenjujući kubansko iskustvo i strategiju *foquisma*, pokreće oružanu borbu i gerilsko žarište u bolivijskim planinama. Fotografiji njegova mrtvog tijela, koja je okosnica ovoga eseja, Berger daje paradigmatički status u reprezentaciji antikolonijalnih pokreta i borbi protiv eksploatacije i ropstva. Uspoređujući kompoziciju fotografije nepotpisanoga fotoreportera s djelima renesansnoga i baroknoga slikarstva, Mantegne i Rembrandta, Berger nonkonformistički odgovora na zapadnjačku propagandu. Dok su zapadni mediji neumornim objavljivanjem fotografije izmrcvarenoga Che Guevare po naslovnicama tiska pokušavali „pokopati i mit i čovjeka”², Berger joj daje emancipacijski karakter, oživljavajući Cheov poziv da preuzmemo njegovo oružje.

Esej pod naslovom *Politička upotreba fotomontaže*, iz 1969., fokusira se na odnos umjetnosti, posebno umjetničke tehnike, i političkoga pokreta, temu koja se provlači kroz sve ovdje sabrane eseje. Krećući od

2 — U ovom izdanju na str. 41.

političkoga čitanja biografije njemačkoga umjetnika Johna Heartfielda, suosnivača i člana Komunističke partije Njemačke i borca protiv fašizma – inače pristupu od kojega kanon povijesti umjetnosti, opterećen ideologijom autonomije, još uvijek zazire – Berger analizira tehniku fotomontaže kao umjetnički alat za demistificiranje svijeta, ali alat djelatan jedino i samo u uskoj vezi s političkim pokretom.

Za odabir eseja *Kamenje*, iz 2003., imale smo dvostruki povod: s jedne strane činjenicu da palestinski narod obilježava 70 godina Nakbe, kako nazivaju etničko čišćenje i okupaciju svoje zemlje, a s druge da je i Berger čitavoga života davao bezrezervnu podršku Palestini. Stoga bez ovoga eseja portret angažiranoga umjetnika i beskompromisnoga kritičara ne bi bio potpun.

Posljednji u niz odabranih tekstova Bergerov je govor na dodjeli Bookerove nagrade 1972. godine. Iako je sustav natjecanja i nagrađivanja u kontekstu književnosti smatrao krajnje pogrešnim, pronašao je način da subverzira nagradu kojoj je u srži pokoravanje tržištu. Naime, polovicu novčanoga iznosa donirao je politički organiziranim migrantskim radnicima s karipskoga otočja, koji su zbog osiromašenosti svoje matične zemlje, uzrokovane imperijalističkom politikom i višestoljetnom eksploatacijom, doselili u Britaniju. Tako se dio Bookerove nagrade našao u rukama britanskoga ogranka Partije crnih pantera kao doprinos njihovoj borbi protiv neokolonijalizma i eksploatacije potlačenih.

Izdanje zaključuje vizualni esej³ u sasvim *bergerijanskoj* maniri *načina gledanja*. Namjera nam je bila

3 – S obzirom na to da se plaćena autorska prava odnose samo na tiskano izdanje i da se svako daljnje reproduciranje slika i fotografija dodatno naplaćuje, bile smo prisiljene izostaviti ih iz ove digitalne verzije.

reproducirati sva umjetnička djela i reportažne fotografije koje autor spominje, no u tome nismo u potpunosti uspjele. Reprodukcije slika koje se nalaze u javnim institucijama, muzejima i galerijama bile su lako dostupne. Reportažne fotografije, ona mrtvoga tijela Che Guevare, kao i fotografija „ispitivanja” i mučenja Vijetnamke, u vlasništvu su privatnih agencija koje njihovu upotrebu i u ovakvom posve nekomercijalnom izdavačkom pothvatu naplaćuju. Najteže je, dakako, bilo doći do radova koji se nalaze u privatnom vlasništvu. Takav je slučaj i s Heartfieldovim fotomontažama, nastalima u kontekstu radničkoga organiziranja i objavljivanima u socijalističkim *Ilustriranim radničkim novinama* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*), koje su svojom estetikom i obilježile. Sve su ilustracije crno-bijele, sasvim u skladu s Bergerovim zahtjevom da – jednostavno i suprotno blistavim kolor-reprodukcijama i njihovoj ulozi u luksuznim izdanjima – budu *memorandumi*.

Naposljetku valja reći i to da u ruci imate prvi prijevod Bergerovih tekstova na hrvatski jezik. Iznimno nam je drago da upravo ovim izdanjem otvaramo biblioteku Tendencija.

urednice

Umjetnost i vlasništvo danas

LJUBAV PREMA UMJETNOSTI već je više od stoljeća i pol europskim vladajućim klasama koristan koncept. Smatralo se da ta ljubav prirpada samo njima. Zahvaljujući njoj, polagali su pravo na srodstvo s prošlim civilizacijama i na moralne vrline povezane s „ljepotom”. Zahvaljujući njoj, odbacivali su kao ne-umjetničke i primitivne one kulture koje su razarali kod kuće i diljem svijeta. U novije su vrijeme kadri svoju ljubav prema umjetnosti izjednačavati sa svojom ljubavi prema slobodi, i te dvije ljubavi suprotstaviti navodnoj ili stvarnoj zloupotrebi umjetnosti u socijalističkim zemljama.

Korisnost koncepta imala je svoju cijenu. Bilo je zahtjeva da se ljubav prema umjetnosti, koja je tako očito bila privilegija i intimno povezana s moralnošću, potiče kod svih zaslužnih građana, što je dovelo do mnogih 19-stoljetnih pokreta kulturne filantropije – a Zapadna ministarstva kulture njihove su posljednje, apsurdne i na propast osuđene manifestacije.

Bilo bi pretjerano tvrditi kako kulturni resursi za umjetnost u velikoj mjeri otvoreni javnosti nisu donijeli nikakve dobrobiti. Pridonijeli su kulturnom razvoju više tisuća pojedinaca. No svi su ti pojedinci bili i ostali iznimke jer je fundamentalna podjela između onih koju su inicirani i onih koji nisu, onih koji „vole” i onih ravnodušnih, između manjine i većine, ostala jednako rigidna kao što je i bila. A neminovno je da upravo tako i bude; jer, bez obzira na pripadajuće ekonomske i obrazovne faktore, u samoj filantropskoj teoriji leži beznadno proturječje. Privilegirani nisu u poziciji podučavati ili darivati one deprivilegirane. Njihova vlastita ljubav prema umjetnosti jest fikcija, pretvaranje. Ono što kao ljubitelji mogu ponuditi, nije vrijedno uzimanja.

Smatram, naposljetku, da to vrijedi za sve umjetnosti. Ali – iz razloga koje ćemo smjesta razmotriti – to je najočitije u polju vizualnih umjetnosti. Dvadeset sam godina poput Diogena tražio istinskoga ljubitelja umjetnosti: da sam ga našao, bio bih prisiljen da se kao površnog, kao čina loše vjere, odrekнем svojega vlastitog pogleda na umjetnost koji je postojano i otvoreno politički. Nikad ga nisam našao.

Čak ni među umjetnicima? Tamo ponajmanje. Neuspjeli umjetnici očekuju da ih se voli zbog njih samih. Aktivni umjetnici vole svoj sljedeći, još nepostojeći projekt. Većina je umjetnika naizmjenično jedno pa drugo.

Ljeti se u Palači Uffizi u Firenci mase ljudi, gužvajući se u vrućini dok im je pogled neprestano prepriječen, predaju jednosatnoj ili dvosatnoj vođenoj turi u kojoj se ništa ne otkriva i ništa nije otkriveno. Prolaze kroz teške muke, a nagrada im je to što mogu reći kako su bili u Palači Uffizi. Bili su dovoljno blizu Botticellijevim djelima da se uvjere kako se radi o uokvirenim komadićima drva ili platna koji se mogu

posjedovati. U stanovitom su ih smislu stekli ili su, zapravo, stekli pravo da o njima misle u vlasničkom kontekstu. Kao da su – najblaže rečeno – bili, ili su se igrali da su bili, gosti Medicija. Sve muzeje progone duhovi moćnih i imućnih, a, sve u svemu, posjećujemo ih kako bismo hodali s njima.

Poznajem privatnoga kolekcionara koji posjeduje neke od najljepših kubističkih slika ikad naslikanih, koji ima enciklopedijsko znanje o umjetnosti razdoblja koje ga zanima, koji izvanredno dobro prepoznaje njezine finese i koji je bio ili jest blizak prijatelj nekoliko važnih umjetnika. Nema poslovnih briga, njegovo je naslijeđeno bogatstvo sigurno. Čini se kao da on predstavlja antitezu onoj neupućenoj i nevidećoj masi koja prolazi kroz teške muke Palače Uffizi. Živi zajedno sa svojim slikama u prostranoj kući, ima vremena, mira i znanja da im priđe toliko blizu koliko nitko nikad nije. Tu smo, dakako, pronašli ljubav prema umjetnosti? Ne, tu smo našli maničnu opsesiju koja dokazuje kako je sve ono što je kupio neusporedivo veliko i kako je svatko tko to na bilo koji način dovodi u pitanje neuka hulja. Što se psihološkoga mehanizma tiče, slike bi mogle biti i divlji kesteni.

Prošćite ulicom privatnih galerija – no ne morate nužno opisivati prodavače s licima poput svih lenih torbica. Sve što izgovore kažu kako bi maskirali i prikrili svoju pravu namjeru. Kad biste mogli jebati umjetnička djela, kao što ih možete kupiti, ti bi prodavači bili svodnici. Ali, ako bi to bio slučaj, mogla bi se pretpostaviti neka vrsta ljubavi – tako kako jest, oni sanjaju o novcu i časti.

Kritičari? John Russell govori u ime većine svojih kolega kad – bez imalo srama i osjećaja neumjesnosti – objašnjava kako jedna od zanimljivosti umjetničke kritike leži u tome što omogućuje stjecanje „avanturističke” privatne kolekcije.

Istina, slika ili skulptura izraziti su oblik imovine – u smislu u kojem to priča, skladba ili pjesma nisu. Njihova im vrijednost kao imovine daje auru koja je posljednji uniženi izraz kvalitete koju su umjetnički objekti nekad imali, kad su se koristili u magijske svrhe. Oko imovine i sastavljamo komade naše minule polupane religije, a naši vizualni umjetnički radovi njezini su ritualni objekti.

Upravo su zato tijekom prošloga desetljeća, zajedno s pojavom nove ideologije konzumerističkoga društva, vizualne umjetnosti stekle glamur kakav nisu uživale stoljećima. Izložbe, umjetničke knjige i umjetnici nose hitnu poruku, čak i onda kad su sami radovi nerazumljivi, koja kaže kako je umjetničko djelo idealna (i stoga magična, misteriozna, neshvatljiva) roba. O umjetničkom se djelu sanja kao o *produhovljenoj* imovini. Nitko ne sanja ni ne misli o glazbi, kazalištu, kinu ili književnosti na taj način.

Ekstremizam najrecentnije vizualne umjetnosti posljedica je iste situacije. Umjetnik pozdravlja ugled i slobodu koji su mu dani; ali baš zato što ima maštovitu viziju, on duboko zamjera što se njegov rad tretira kao roba. (Argument da u toj situaciji nema ničega novog jer su se umjetnička djela kupovala i prodavala stoljećima ne možemo uzeti posebno ozbiljno: koncept privatnoga vlasništva svoju je ideološku krinku svlačio jako polako.) Apstraktni ekspresionizam, *l'art brut*, pop art, autodestruktivna umjetnost, neo-dada i drugi pokreti su, unatoč dubokim razlikama u karakteru i stilu, svi odreda pokušavali prekoračiti granice unutar kojih umjetničko djelo ostaje poželjna i dragocjena imovina. Svi su istraživali što to umjetničko djelo čini umjetnošću. Ali značaj toga istraživanja u velikoj su mjeri pogrešno shvaćali ponekad i sami umjetnici: ono ne upućuje na proces stvaranja umjetnosti, već na danas eklatantno

otkrivenu ulogu umjetnosti kao imovine.

Nikad nisam vjerovao, i još uvijek ne vjerujem, da je Francis Bacon tragičan umjetnik. Nasilje koje on bilježi nije nasilje svijeta; nije to čak ni nasilje kakvo bi umjetnik mogao subjektivno osjetiti u sebi samome. To je nasilje nad idejom da bi slika mogla biti poželjna. Ta je „tragedija” tragedija štafelajnoga slikarstva koje ne može umaknuti trivijalnosti da postane poželjna imovina. I sva je protestna umjetnost posljednjih godina poražena na isti način. Otuda i njezina opresivnost. Ne može osloboditi samu sebe. Što je nasilnija, ekstremnija, sirovija, to postaje privlačnija kao neobična i rijetka imovina.

Marcel Duchamp – kojemu se danas mladi dive jer je prvi istraživao što to umjetničko djelo čini umjetnošću i koji je već 1915. godine u željezariji kupio konfekcijsku lopatu za snijeg te nije napravio ništa drugo nego je imenovao (nekoliko se njezinih primjeraka danas čuva u muzejima) – nedavno je sâm priznao svoj poraz kao ikonoklasta kad je rekao sljedeće: „Danas nema šokiranja. Jedino što šokira jest to da nema šokiranja”.

Ne govorim metaforički kad kažem kako će uskoro prodavač postaviti izložbu govana, a kolekcionari će ih kupovati. Ne stoga, kao što se uvijek iznova ponavlja, što je javnost lakovjerna ili stoga što je svijet umjetnosti sulud, već stoga što se strast za posjedovanjem tako pogoršala i izopačila da sad postoji kao apsolutna potreba, apstrahirana od stvarnosti.

Određeni broj umjetnika shvatio je tu situaciju, umjesto da na nju tek reagira, i pokušao proizvoditi umjetnost koja se samom svojom prirodom opire korupciji vlasničkoga nekusa: pritom mislim na kinetičku umjetnost i određene bliske grane op-arta i konstruktivizma.

Prije dvanaest godina Vasarely je napisao:

Ne smijemo dopustiti da se užitak zauvijek izbije iz umjetnosti u ruke elite poznavatelja. Nove umjetničke forme otvorene su svima. Umjetnost sutrašnjice bit će za sve ili je neće biti... U prošlosti je ideja umjetničke plastike bila vezana uz obrtnički položaj i uz mit jedinstvenoga proizvoda: danas ideja umjetničke plastike sugerira mogućnosti re-kreacije, multiplikacije, ekspanzije.⁴

To znači da se umjetničko djelo danas može proizvesti industrijski i da ne treba imati vrijednost rijetkosti. Ne treba mu čak ni fiksno ni pravo stanje u kojem bi se moglo sačuvati: ono je stalno otvoreno promjeni i alteraciji. Poput igračke, ono se pohaba.

Takva se umjetnost kvalitativno razlikuje od sve umjetnosti koja joj je prethodila i koja je još uvijek okružuje, jer njezina je vrijednost u onome što *čini*, ne u onome što *jest*. A čini sljedeće: podražajima svojih pokreta potiče ili provocira promatrača da postane svjestan svoje vlastite vizualne percepcije i da se potom igra s procesima koji se u njoj odvijaju. Na taj način ona i obnavlja ili proširuje njegovu svijest i interes za ono što neposredno okružuje i njega i djelo. Vrste pokreta o kojima je riječ mogu varirati; pokreti mogu biti optički ili mehanički, planirani ili slučajni. Bitno je jedino to da je djelo ovisno o promjenama, uzroci kojih su izvan djela samoga. Čak i ako se kreće pravilno, upogonjen snagom vlastitoga motora, taj pokret treba samo startati i pokrenuti promjene koje su izvan njega. Njegova je priroda okolišna. Umjetničko djelo je stroj male intrinzične vrijednosti,

4 – Victor Vasarely, *Notes pour un Manifeste*, Pariz: Galerie Denise René, 1955. (prema Bergerovu prijevodu na engleski, op. prev.).

upregnut kako bi naš užitak ostvarivao u međudjelovanju naših osjetila te vremena i prostora koji ih okružuju.

Obećanje takve umjetnosti dosad je ograničeno. Njezina prava primjena na one okoline u kojima većina živi i radi mora uključivati političke i ekonomske odluke izvan kontrole umjetnika. U međuvremenu se mora prodavati na privatnom tržištu.

U još dubljem smislu, takva je umjetnost ograničena jer njezin sadržaj dosad nije priznavao pitanja društvenih odnosa: to znači da se ona ne može baviti tragedijom, borbom, moralnošću, suradnjom, mržnjom, ljubavlju. Upravo zato bi je se dosad moglo kategorizirati (ali ne kako bi je se omalovažilo) kao dekorativnu umjetnost.

Pa ipak, njezina joj suštinska priroda, njezin način proizvodnje i njezino odbijanje da iskorištava individualnu osobnost umjetnika (koja je neminovno jedinstvena), omogućava da bude slobodna od preokreta i da umakne proturječnostima koje osakaćuju ostatak umjetnosti danas. Eksperimenti tih umjetnika naposljetku će biti korisni. Kao umjetnici, oni su našli načina da donekle transcendiraju svoju historijsku situaciju.

Znači li sve to da je otporno i jedinstveno umjetničko djelo sad odslužilo svojoj svrsi? Njegov vrhunac koincidira s vrhuncem buržoazije – hoće li oboje zajedno nestati? Iz duge historijske perspektive, to se čini prilično vjerojatno. Ali u međuvremenu neujednačenost historijskoga razvoja može skrivati neočekivane, pa i nepredvidive mogućnosti. U socijalističkim zemljama razvoj umjetnosti umjetno je obuzdan. U većini Trećega svijeta autonomno umjetničko djelo postoji samo kao izvoz koji hrani bolesne apetite Europe. Možda će drugdje jedinstveno djelo dobiti drugačiji društveni kontekst.

U našim europskim društvima kakva su ona danas, jedinstveno umjetničko djelo nedvojbeno je osuđeno na propast: ono ne može umaknuti tome da bude ritualni objekt vlasništva, a njegov sadržaj, ako nije u potpunosti samozadovoljan, ne može a da ne bude opresivan pokušaj da se ospori ta uloga, jer je u osnovi beznadan.

1969.

Historijska funkcija muzeja

KUSTOSI UMJETNIČKIH MUZEJA diljem svijeta (uz možda tri ili četiri iznimke) naprosto nisu s nama. Unutar zidova svojih muzeja oni žive u malim dvorcima ili, ukoliko im je interes suvremena umjetnost, u Guggenheimovoj utvrđi. Mi, publika, imamo termine za posjet i prima nas se kao dnevnu nužnost, ali ni jedan kustos ni u snu ne bi pomislio kako njegov rad zapravo počinje s nama.

Kustosi se brinu o grijanju, boji svojih zidova, smještaju izložaka, podrijetlu svojih radova i počasnim posjetiteljima. Oni koji se bave suvremenom umjetnošću brinu o tome jesu li pogodili pravu ravnotežu između diskretnosti i odvažnosti. Kao pojedinci se razlikuju, ali kao profesionalna grupa dijele patronizirajući, snobovski i lijeni karakter. Smatram da su te kvalitete rezultat postojane fantazije kojoj se svi u većoj ili manjoj mjeri odaju. Ta se fantazija plete oko ideje kako su baš oni pozvani da kao *ozbiljnu*

građansku odgovornost prihvate prestiž koji proizlazi iz vlasništva nad djelima pod njihovim krovom.

O djelima pod njihovim okriljem misli se prvenstveno kao o imovini – pa ih se stoga mora i posjedovati. Većina kustosa možda i vjeruje kako je bolje da su umjetnička djela u vlasništvu države ili grada nego privatnih kolekcionara. Ali u nečijem vlasništvu moraju biti. Dakle, netko mora biti u počasnom vlasničkom odnosu s njima. Ideja kako su umjetnička djela, prije nego postanu imovina, izrazi ljudskoga iskustva i sredstvo spoznaje krajnje im je mrska, ne stoga što im ugrožava poziciju, nego stoga što ugrožava ono što su izgradili za sebe na temelju svoje pozicije.

Budući da „svijet muzeja” čini pozamašan sektor „svijeta umjetnosti” koji je u posljednje vrijeme stekao prilično veliku komercijalnu pa i diplomatsku moć, ovo što govorim sigurno će biti napadnuto kao izraz zavisti. Pa ipak, radi se o mišljenju utemeljenom na godinama raspravljanja s muzejskim ravnateljima i u socijalističkim i u kapitalističkim zemljama. U tom je smislu Lenjingrad isti kao Rim ili Berlin.

Bilo bi prilično pogrešno pretpostaviti da je to što kustosi danas rade beskorisno. Oni održavaju – u punom smislu te riječi – ono što je već tu, a neki od njih inteligentno kupuju nova djela. To nije beskorisno, nego nedovoljno. A nedovoljno je jer je zastarjelo. Njihov pogled na umjetnost kao očiti izvor užitka koji je dopadljiv dobro oblikovanom Ukusu, njihov pogled na Priznanje kao nešto što se temelji na *Konoserstvu* – dakle, na sposobnosti da se proizvod s proizvodom uspoređuje u vrlo uskom spektru – sve to potječe iz osamnaestoga stoljeća. Njihov osjećaj teške građanske odgovornosti – preobražen, kao što smo vidjeli, u počasni prestiž – njihov pogled na publiku kao pasivnu masu kojoj umjetnička djela kao utjelovljenja

duhovne vrijednosti treba učiniti dostupnima, sve to pripada devetnaestostoljetnoj tradiciji javnih radova i dobročinstva. Svatko tko danas uđe u prosječni muzej, a nije stručnjak, nužno će se osjećati kao kulturni prosjak koji prima milostinju, dok odlična prodaja umjetničkih knjiga najlošije kvalitete odražava dosljednu vjeru u Samopomoć.

Utjecaj dvadesetog stoljeća na razmišljanje muzejskih kustosa ograničen je na dekor ili na tehničke inovacije koje olakšavaju prolazak publike kroz njihovu domenu. Važan francuski kustos, u knjizi objavljenoj prije nekoliko godina, upućuje na to kako će muzej budućnosti biti mehaniziran: posjetitelji će mirno sjediti u malim promatračkim kutijama, a platna će im se ukazivati na nekoj vrsti vertikalnoga eskalatora. „Na taj će način za sat i pol tisuću posjetitelja moći vidjeti tisuću slika a da ne napuste svoja sjedala.” Konceptcija Muzeja Guggenheim u New Yorku, kako ju je osmislio Frank Lloyd Wright, kao stroja u kojem se gledaju slike, tek je sofisticiraniji primjer istoga stajališta.

I što onda čini uistinu moderno stajalište? Naravno, svaki muzej predstavlja drugačiji problem. Rješenje koje možda odgovara provincijalnom gradu, bilo bi za nacionalnu galeriju posve apsurdno. Zasad možemo raspravljati jedino o općim principima.

Najprije, nužno je uložiti imaginativni napor, suprotan svim suvremenim trendovima svijeta umjetnosti: nužno je umjetnička djela promatrati oslobođena od svake mistike koja im se pripisuje kao imovini. Tek će ih onda biti moguće razumjeti kao svjedočanstvo o procesu njihova vlastita nastanka, umjesto kao proizvode: razumjeti ih s aspekta djelovanja, a ne s aspekta gotova ostvarenja. Pitanje „Što je sve ušlo u proces izrade ovoga?“, zamijenit će kolekcionarevo pitanje „Što je ovo?“.

Valja primijetiti kako je ta promjena naglasaka već duboko pogodila umjetnost. Od akcijskoga slikarstva naovamo umjetnici su sve više zaokupljeni time da razotkrivaju procese nego da dođu do zaključka. Harold Rosenberg, predstavnik američkih inovatora, pojednostavio je to riječima: „Akcijsko slikarstvo ... nagovijestilo je nov motiv za slikarstvo dvadesetoga stoljeća: motiv da služi kao sredstvo umjetnikova ponovnog stvaranja sebe i kao dokaz promatraču o vrstama aktivnosti uključenih u tu avanturu.”

Taj nov naglasak rezultat je revolucije u našem načinu razmišljanja i interpretiranja. Proces je „pomeo” sva fiksna stanja; najviše ljudsko svojstvo više nije znanje kao takvo, već osviještenost o procesu. Originalniji su umjetnici posljednjih dvadeset i pet godina šok te revolucije osjetili snažnije od većine drugih ljudi, ali, budući da su se istodobno osjećali izoliranima u nezainteresiranom društvu (kad bi konačno uspjeli, taj uspjeh ni na koji način nije ublažio tu nezainteresiranost), nisu bili kadri naći nekakav sadržaj za svoju novu umjetnost izuzev svoje vlastite usamljenosti. Otuda skučenost interesa njihove umjetnosti, ali otuda i važnost njihove objave.

Posve praktično, to znači da u modernim muzejima umjetnička djela bilo kojega razdoblja treba izložiti u kontekstu različitih procesa: tehničkoga procesa umjetnikovih sredstava, biografskoga procesa njegova života i, iznad svega, historijskoga procesa koji on može odražavati, pretkazivati, na koji može utjecati i koji njega može opozvati. Taj se kontekst treba uspostaviti redosljedom kojim su slike postavljene te, kad god je to nužno, zidnim tekstovima. Fotografije slika koje se nalaze drugdje treba izložiti tik uz stvarne slike. Kad se radi o akvarelima i crtežima, faksimile treba pomiješati s originalima. Lošija djela treba predstaviti i protumačiti kao takva. Često će trebati probiti

koneserske kategorije nacije i razdoblja: Boucherov akt mogao bi se izložiti tik uz Courbetov. Sav dekor treba biti neutralan i mobilan. Kaštelan će izgubiti svoju Južnu Sobu u crvenom baršunu.

Mogao bih nastaviti ovaj niz daljnjim mogućim praktičnim ishodima, ali već čujem protestne glasove. Puritanska, didaktička propaganda! Filistinsko podjarmljivanje umjetnosti historicizmu! Uz ovakve i tisuću drugih pokliča i salvi smijeha branit će se svetost umjetnosti kao vlasništva, a današnji kustosi spasit će se od poniženja, pokušavajući razmišljati o svojoj temi kao cjelini.

Ako primjena ideja na razumijevanje umjetnosti znači propagandu, onda je upravo propaganda ono što predlažem. S druge strane, nikako ne sugeriram da muzej svoje djelovanje svrsta u liniju jednoga jedinog stalnog postava. Svaku se grupu djela može tretirati na drugačiji način. Ni jedan postav ne treba biti nepromjenjiv, a čak i unutar jedne grupacije djela treba postojati mogućnost da se niz različitih postava simultano predstavi – izlaganjem slika duž pregrada koje se sijeku u ključnom djelu. Kad je riječ o velikim kolekcijama, ona djela koja se privremeno ne koriste kao dio postava izložila bi se kao i dosad, za referencu i za užitak onima koji ih već poznaju, bez komentara.

Pristup koji predlažem stubokom bi transformirao sve muzeje, osim onih velikih metropolitanskih. Njihova reputacija više ne bi ovisila o malom broju nedostižnih remek-djela na koja polažu pravo. Uz izlaganje njihova konteksta, drugorazredna i trećerazredna djela mogla bi se učiniti značajnima i uzbudljivima. Zamislite Greuzeovu studiju djeteta, postavljenu pored formalnoga baroknog portreta koji je izradio jedan od njegovih suvremenika. Lošija i dosadna djela najednom bi dobila pozitivnu funkciju – jer bi rasvijetlila probleme koje je drugo djelo

riješilo. Da muzeji surađuju jedni s drugima, svaki bi muzej mogao imati nevjerojatnu kolekciju faksimila akvarela i crteža prikladnu svojim postavima ili kabinetima. Fotografije bi u brojne komparativne svrhe mogle „posuditi” djela iz bilo koje kolekcije na svijetu. Ukratko, takav bi muzej, umjesto da bude depozitorij tako mnogo jedinstvenih prizora ili dragocjenosti, mogao postati živuća škola s vrlo posebnom prednošću koja leži u tome da vizualne slike mogu, ako im se dâ jednostavan okvir historijskoga i psihološkoga znanja, posjetiteljima prenijeti iskustva puno dublje od većine literarnih i znanstvenih izlaganja.

Ni najmanje ne sumnjam da će muzeji naposljetku služiti takvoj funkciji kakvu predlažem. Siguran sam u to ne samo stoga što će konačno biti prisiljeni prepoznati svoje stoljeće, a tu leži i očigledno rješenje za mnoge od njihovih postojećih problema, već i zbog jedine moguće buduće funkcije umjetnosti koju smo naslijedili.

Čisto estetski poziv i obrana umjetnosti temelje se na manje od pola istine. Umjetnost mora služiti i izvanumjetničkoj svrsi. Veliko djelo nerijetko nadživi svoju originalnu svrhu, ali samo zato što kasnije razdoblje, u dubini iskustva koje sadrži, može razaznati drugu svrhu. Villon je primjerice pisao kako bi se takav kakav jest predstavio Bogu. Danas ga čitamo kao možda prvoga pjesnika „slobodnoga” usamljenog čovjeka u kršćanskoj Europi.

Većinu slika danas više ne možemo „koristiti” za ono za što su predviđene: za religijski kult, za slavljenje bogatstva bogatih, za neposredno političko prosvjeđivanje, za pokazivanje romantičarski uzvišenoga i tako dalje. Međutim, slika je posebno prikladna za razvijanje same sposobnosti razumijevanja, a što je njezine prijašnje upotrebe učinilo suvišnima: naime, za razvijanje naše historijske i evolucijske samo-svijesti.

Našavši se pred djelom iz prošlosti, na osnovi naše estetske prijemljivosti, kao i imaginativne inteligencije, moći ćemo prepoznati izbore koje je stvarnost umjetniku dopuštala prije četiri tisuće četiristo i četrdeset godina. To prepoznavanje nikad ne mora biti akademsko. Primili smo (kao što u literaturi nikad ne primimo) čulne podatke kojima mora da su se njemu predstavile alternative njegovu izboru. Čini se kao da se možemo okoristiti našim osjetima i odgovorima na formu i sadržaj njegova djela, koje je interpretirao njegov um uvjetovan svojim razdobljem, ali i naš vlastiti um. Izvanredna dijalektička obrada kroz vrijeme! Izvanredna pomoć u shvaćanju kako smo historijski došli do toga da smo postali ono što jesmo!

1969.

Politika Courbeta

BUDUĆI DA JE COURBET bio deklarirani i poštenu socijalist (naravno zatvoren zbog svoje uloge u Komuni, a pred kraj života protjeran u egzil u Švicarskoj), reakcionarni su se kritičari pretvarali da njegova politika nema nikakve veze s njegovom umjetnošću – njegovu umjetnost nisu mogli osporavati, ako ni zbog čega drugoga onda zbog njegova važnog utjecanja na umjetnike kao što su Manet i Cézanne. Progresivni kritičari, s druge strane, naginjali su pretpostavci kako je veličina njegove umjetnosti automatski rezultat njegove političke lojalnosti. Stoga je sasvim primjeren zapitati se kako je to točno njegov socijalizam uključen u njegove slike, kako se njegov životni stav odražavao u inovacijama njegove umjetnosti.

Međutim, najprije valja otresti nešto blata koje se nalijepilo na nj. Budući da je Courbet bio beskompromisan u svojim uvjerenjima, budući da njegovo djelo i njegov način života „vulgarno” dokazuju kako

je umjetnost jednako važna za stražnju sobu, radionicu ili ćeliju kao i za primaću sobu, budući da njegove slike nikad nisu otvorile ni najmanju mogućnost za bijeg iz svijeta kakav je bio, on nije bio službeno priznat za života, a posmrtno ga se tek nerado pripušta u kanon. Optuživali su ga da je bombastičan. Pogledajte njegov autoportret u zatvoru. Sjedi uz prozor, mirno pušeći lulu, zov sunčeva svjetla vani u dvorištu jedini je komentar njegova zatočeništva. Ili njegovu kopiju Rembrandtova autoportreta: toliko je bio ponizan da si je u dobi od pedeset godina nametnuo tu disciplinu! Optuživali su ga za surovost. Pogledajte njegovu normandijsku marinu: povjetarac koji leprša između pustoga mora i niskih oblaka čvrsto, ali s iznimnom finoćom, sadržava sav misterij koji nagovještavaju prividna stvarnost i stvarna iluzija horizonta. Okrivljavali su ga za sentimentalnost. Pogledajte njegovu sliku krupne pastrve na udici: vjernost njezina prikaza zbiljskom stanju tjera nas da osjetimo težinu ribe, snagu kojom će njezin rep u borbi pljusnuti po stijenama, spretnost potrebnu da ju se izmori, promišljenost potrebnu da ju se probije harpunom jer je prevelika za hvatanje mrežom. Ponekad su, naravno, takve kritike primjerene, pa ipak ni jedan umjetnik ne slika samo remek-djela. Primjerice, djela Constablea (kojemu Courbet u svojem samostalnom doprinosu pejzažnom slikarstvu donekle nalikuje), Corota ili Delacroixa jesu neujednačena, ali su puno rjeđe mete pristranih napada.

No, da se vratimo glavnom problemu: Courbet je vjerovao u neovisnost umjetnika – bio je prvi slikar koji je imao samostalnu izložbu. Pa ipak, za njega je to značilo neovisnost od larpurlartizma, od prevladavajućega stajališta kako su umjetnik ili njegovo djelo važniji od egzistencije naslikanoga predmeta, kao i od sasvim suprotnoga klasičnog stajališta

kako je inspiracija svake umjetnosti apsolutna i bezvremenska. Uvidio je kako umjetnikova neovisnost može biti produktivna samo onda kada znači njegovu slobodu da se identificira sa svojom živom temom, da osjeti da *on* pripada *njoj*, nikad obratno. Za slikara kao takvog to je smisao materijalizma. Courbet je taj neuništiv odnos između ljudske težnje i aktualne zbilje izrazio i riječima, zapisavši: „Savoir pour pouvoir – telle fut ma pensée” („Znanje je moć – to je bila moja misao”). Ali, uza svu snagu svoje imaginacije, Courbetovo priznanje istinitosti predmeta koje je slikao nikad se nije izopačilo u naturalizam, u nepromišljeno površno zurenje u pojave – izletnikov pogled na lijepo mjesto, na primjer. Ne samo da osjećamo kako je svaki prizor koji je naslikao *izgledao* baš tako, nego i to kako je bio *znan* kao takav. Njegovi seoski pejzaži bili su revolucionarni utoliko što su predstavljali stvarna mjesta, a da pritom nisu zazivali nikakvu romantičnu antitezu gradu, naprotiv, u njima – ne i njima nametnuto – možemo otkriti i dojam potencijalne Arkadije: lokalni primjer toga da su zaigranoj djeci i parovima koji se udvaraju takvi svakidašnji prizori evocirali poznatu magiju. Veličanstven akt ispred prozora i pejzaža beskompromisan je prikaz razodjevene žene – podložne mnogim istim pravilima kao i pastrva. Ali istodobno slika evocira šok iznenadne samoće nagosti: privatni šok koji inspirira ljubavnike na drugačiji je način izražen u Giorgioneovoj *Oluji*. Njegova remek-djela (portreti Julesa Vallèsa, H. J. van Wisselingha, lovca), portreti su osobitih ljudi; možemo zamišljati kako će starjeti, možemo zamišljati kako njihovu odjeću nosi netko drugi i kako mu ta odjeća loše pristaje. Pa ipak, oni dijele zajedničko dostojanstvo jer su svi viđeni kroz prizmu razumijevanja proizašloga iz naklonosti istoga čovjeka. Svjetlost se dobronamjerno prelijeva

po njima jer je dobrodošla svaka svjetlost koja otkriva lik nečijeg prijatelja.

Isti princip vrijedi i za Courbetov crtež i shvaćanje strukture. Uvijek se prvo uspostavlja elementarna forma, sve modulacije i izdanci teksture stoga se opažaju kao organske varijacije – kao što se i ekscentričnosti karaktera, kad ih promatra prijatelj, za razliku od stranca, opažaju kao dio čovjekove cjeline.

Da sumiramo u jednoj rečenici, može se reći kako Courbetov socijalizam u njegovu djelu izbija iz njegove kvalitete nesputanoga bratstva.

1953.

Političke upotrebe fotomontaže

JOHN HEARTFIELD, pravim imenom Helmut Herzfelde, rođen je u Berlinu 1891. Otac mu je bio propali pjesnik i anarhist koji je, kad su mu zaprijetili zatvorom zbog bogohuljenja u javnosti, pobjegao iz Njemačke i nastanio se u Austriji. Helmutu su oba roditelja umrla kad je imao osam godina. Othranio ga je načelnik sela u kojemu je obitelj Herzfelde živjela u kolibi na rubu šume.

Helmut je imao samo osnovno obrazovanje. Kao mladić dobio je posao u rođakovoj knjižari i tim se radom uzdržavao dok je studirao na umjetničkoj školi u Münchenu, gdje je brzo došao do zaključka kako su likovne umjetnosti anakronizam. Preuzeo je englesko ime Heartfield u inat njemačkom ratnom patriotizmu. S bratom Wielandom pokrenuo je 1916. godine opozicijski ljevičarski časopis i, zajedno s Georgeom Groszom, izumio tehniku fotomontaže. (Raoul Hausmann tvrdi da ju je on izumio u isto

vrijeme drugdje.) Heartfield je 1918. godine postao osnivački član Komunističke partije Njemačke. Odi gravši vodeću ulogu na berlinskom Dada-sajmu 1920. godine, do 1924. radio je na filmovima i za kazalište. Nakon toga se zaposlio kao grafički propagandist u njemačkom komunističkom tisku, a negdje između 1927. i 1937. stekao je međunarodnu slavu zbog duhovitosti i snage svojih plakata te političkih karikatura u tehnici fotomontaže.

Ostao je komunist, živeći nakon rata u Istočnom Berlinu sve do svoje smrti 1968. godine. Ni jedan od radova objavljenih tijekom druge polovice njegova života nije bio po originalnosti ili žestini ni na koji način usporediv s njegovim najboljim radovima iz desetljeća 1927–37. Potonji su rijedak primjer radova umjetnika izvan Sovjetskoga Saveza koji je tijekom revolucionarnih godina svoju imaginaciju potpuno upregnuo u službu masovne političke borbe.

Koje su kvalitete njegovih radova? Koje zaključke možemo izvući iz njih? Najprije, opća kvaliteta.

Postoji Heartfieldova karikatura Streichera kako stoji na pločniku pored nepokretnoga tijela isprebijanoga Židova. Naslov slike glasi: „Pangerman”. Streicher stoji u nacističkoj uniformi, s rukama na leđima, gledajući ravno naprijed, s izrazom lica koji niti poriče niti potvrđuje to što mu se dogodilo pod nogama. Na njegovu kaputiću primjećujemo nekoliko laganih tragova prljavštine ili krvi. Jedva da su dovoljni da ga inkriminiraju – u drugačijim okolnostima činili bi se beznačajnima. Samo su mu lagano zamrljali vojničku košulju.

U Heartfieldovim najboljim kritičkim radovima prisutan je stanovit osjećaj da se sve zamrljalo – čak i onda kada, kao što je to slučaj sa Streichеровom karikaturom, nije moguće objasniti zašto baš ili kako. To nagoviješta sivilo, sam tonalitet fotografskih

otisaka, kao i nabori sive odjeće, obrisi zamrznutih gesti, polusjene na blijedim licima, tekstura uličnih zidova, medicinskih ogrtača, šešira od crne svile. Bez obzira na to što prikazuju, same slike su prljave ili, još preciznije, one izražavaju gađenje nad vlastitom prljavštinom.

Na usporedivo fizičko gađenje nailazimo u gotovo svim modernim političkim karikaturama koje su nadživjele svoju neposrednu namjeru. Ne treba nam nacistička Njemačka da pobudi takvo gađenje. Tu odliku najjasnije i najjednostavnije zapažamo u Daumierovim političkim karikaturama, a ona predstavlja najdublju univerzalnu reakciju na bijedu moderne politike. Trebali bismo shvatiti i zašto.

Radi se o gađenju nad tom osobitom vrstom prljavštine koju luče oni koji danas imaju individualnu političku moć. Ta prljavština nije potvrda apstraktnoga moralnog uvjerenja da svaka moć korumpira. Ona je specifičan historijski i politički fenomen. Nije se mogla javiti u teokraciji ili sigurnom feudalnom društvu. Morala je čekati princip moderne demokracije i potom ciničnu manipulaciju toga principa. Ona je endemska, ali nikako ekskluzivna, za suvremenu buržujsku politiku i razvijeni kapitalizam. Hrani se iz ponora koji razdvaja ciljeve koje političar zahtijeva i djelovanja o kojemu je zapravo već odlučio.

Ta prljavština nije rođena iz osobne obmane ili hipokrizije kao takve. Naprotiv, rođena je iz manipulatorova jamstva, iz njegove vlastite ravnodušnosti prema očitoj proturječnosti koju sam otkriva, između riječi i djela, između plemenitih osjećaja i rutinske prakse. Prebiva u njegovoj samodopadnoj vjeri u skrivenu nedemokratsku moć države. Prije svakoga javnog nastupa on zna da su njegove riječi upućene samo onima koje mogu uvjeriti, a da se s onima koje ne mogu uvjeriti postupa drugačije. Zapazite tu

prljavštinu kad sljedeći put budete gledali prijenos nekoga stranačkog događaja.

Koja je specifična kvaliteta Heartfieldova najboljeg djela? Ona proizlazi iz originalnosti i spretnosti njegove upotrebe fotomontaže. U Heartfieldovim rukama ta tehnika postaje suptilno, ali živopisno sredstvo političkoga obrazovanja i, još preciznije, marksističkoga obrazovanja.

Heartfield škarama izrezuje događaje i predmete iz prizora kojima su originalno pripadale. Zatim ih raspoređuje u nov, neočekivan, diskontinuiran prizor kako bi iznio političku poantu – na primjer, parlament smješta u drveni lijes. No to bi se možda moglo postići crtežom ili čak verbalnim sloganom. Osobita prednost fotomontaže leži u činjenici da sve što je izrezano zadržava svoju poznatu fotografsku pojavnost. Još uvijek prvo gledamo *stvari*, a tek onda simbole.

Ali budući da su te stvari pomaknute, budući da su prekinuti prirodni kontinuiteti u kojima one obično stoje i budući da su one sad raspoređene tako da prenesu neočekivanu poruku, postajemo svjesni arbitrarnosti njihove inače uobičajene poruke. Njihov ideološki pokrov ili maska – kad su na svojem pravom mjestu – tako im dobro pristaje da postaje nerazlučiv od njihovih pojavnosti, najednom se otkriva kao ono što stvarno jest. Same pojavnosti nam nenadano pokazuju kako nas obmanjuju.

Evo dva jednostavna primjera. (Ima puno kompleksnijih.) Fotografija Hitlera kako na masovnom mitingu (koji ne vidimo) uzvraća nacističkim pozdravom. Iza njega, i puno veća od njega, anonimna je figura čovjeka, koji Hitleru diskretno dodaje svežanj novčanica, a ovaj je ispružio ruku, podignuvši je iznad glave. Ta nam karikatura (iz listopada 1932.) poručuje da Hitlera podržavaju i financiraju krupni industrijalci. Ali, još suptilnije, Hitlerova

karizmatična gestikulacija lišena je svega tadašnjeg prihvaćenog značenja.

Karikatura iz narednoga mjeseca prikazuje dva slomljena kostura koji leže u krateru od mulja na Zapadnom frontu, fotografirana odozgo. Sve se raspalo, osim okovanih čizama koje su im još na nogama i, mada blatnjave, u nosivu stanju. Naslov slike glasi: „I opet?“. Dolje niže čitamo dijalog dvojice mrtvih vojnika o tome kako su se drugi muškarci već poredali u redove da zauzmu njihovo mjesto. Ono što se ovdje vizualno pobija jest moć i virilnost koju su Nijemci redovito povezivali s prizorom visokih vojničkih čizama.

Oni koji se zanimaju za buduću didaktičku upotrebu fotomontaže kao društvenoga i političkoga komentara trebali bi, i u to sam siguran, dalje eksperimentirati s ovim svojstvom tehnike *da demistificira stvari*. Heartfieldov genij leži u otkriću te mogućnosti.

Fotomontaža je najslabija onda kad je čisto simbolička, kad koristi svoja vlastita sredstva kako bi poduprla retoričku mistifikaciju. Heartfieldovo djelo nije uvijek lišeno toga. Slabost odražava duboke političke kontradikcije.

Godinama prije 1933. komunistička politika prema nacistima s jedne i njemačkim socijaldemokratima s druge strane bila je i konfuzna i proizvoljna. Nakon pada Buharina 1928. godine i pod Staljinovim pritiskom, kad je Kominternu odlučila sve socijaldemokrate proglasiti „socijalfašistima“, postoji Heartfieldova karikatura iz 1931. na kojoj je vođa SPD-a prikazan s licem tigra koji reži. Kao rezultat te proizvoljne sheme simplificirane moralne pronicljivosti, koja je iz Moskve nametnuta lokalnoj kontradiktornoj realnosti, svaka prilika da njemački komunisti utječu na ili surađuju s devet milijuna glasača SPD-a, koji su pretežito bili radnici i potencijalno antinacisti, bila

je izgubljena. Postoji mogućnost da je uz drugačiju strategiju njemačka radnička klasa mogla spriječiti uspon Hitlera na vlast.

Heartfield je usvojio partijsku liniju, očito bez ikakvih sumnji. Ali u njegovim riječima postoji jasna razlika između onih koji demistificiraju i onih koji opominju simplificiranom moralnom retorikom. Oni koji demistificiraju govore o usponu nacizma u Njemačkoj – društveno-historijskom fenomenu s kojim je Heartfield bio tragično i intimno upoznat; oni koji opominju bave se globalnim generalizacijama koje je on gotove baštiniio od drugdje.

Ponovno dva primjera. Karikatura iz 1935. prikazuje sićušnoga Goebbelsa kako stoji na primjerku *Mein Kampf*, pružajući ruku u gesti isključivanja. „Uništimo ove izopačene pripadnike niže vrste”, citat je iz govora u Nürnbergu. Nad njim se, poput divova, nadvija linija nepomičnih Crvenoarmejaca s puškama „na gotovs”, čineći njegovu gestu patetično apsurdnom. Učinak te karikature na sve osim na lojalne komuniste mogao je biti jedino taj da potvrdi nacističku laž kako SSSR predstavlja prijetnju Njemačkoj. U ideološkim suprotnostima, za razliku od stvarnosti, postoji tek tanašna granica između teze i antiteze; jedan jedini refleks može crno pretvoriti u bijelo.

Plakat za Prvi maj 1937. koji veliča Narodni front u Francuskoj prikazuje ruku koja drži crvenu zastavu i rascvjetanu grančicu trešnje; na mutnoj su pozadini oblaci (?), morski valovi (?), planine (?). Opis slike je stih iz *Marseljeze*: „Liberté, liberté chérie, Combats avec tes défenseurs!” („Slobodo! Slobodo draga, bori se sa svojim braniteljima!”). Sve je na tom plakatu jednako simboličko kao i, kako će se uskoro pokazati, politički pogrešno.

Bojim se da nismo u poziciji da donosimo moralne sudove o Heartfieldovu integritetu. Morali

bismo poznavati i osjećati pritiske, koji su dolazili i iznutra i izvana, a pod kojima je radio u desetljeću rastuće opasnosti i strahovitih izdaja. Ali, zahvaljujući njegovu primjeru, kao i primjerima drugih umjetnika poput Majakovskoga ili Tatlina, jedno sporno pitanje trebali bismo danas vidjeti jasnije nego što je to ranije bilo moguće.

Pitanje se tiče najvažnijega tipa moralnoga utjecaja koji se pridaje angažiranim umjetnicima i propagandistima kako bi ih se nagovorilo da potisnu ili izokrenu svoje vlastite originalne imaginativne impulse. Ne govorim pritom o zastrašivanju, već o moralnom i političkom argumentu. Često je takve argumente promicao sam umjetnik protiv svoje vlastite imaginacije.

Moralni se utjecaj postizao postavljanjem pitanja koja se tiču korisnosti i učinkovitosti. Jesam li dovoljno koristan? Je li moj rad dovoljno učinkovit? Ta su pitanja bila u bliskoj vezi s uvjerenjem kako je umjetničko djelo ili propagandno djelo (razlika među njima ovdje je od male važnosti) *oružje* političke borbe. Djela imaginacije mogu silno utjecati na politiku i društvo. Politički revolucionarni umjetnici nadaju se da će svoj rad integrirati u masovnu borbu. Ali utjecaj njihova rada ne može unaprijed odrediti niti umjetnik niti politički komesar. I upravo na tom mjestu možemo vidjeti kako usporediti djelo imaginacije s oružjem znači pribjeći opasnoj i nategnutoj metafori.

Učinkovitost oružja može se kvantitativno ocijeniti. Njegov se radni učinak može izolirati i ponavljati. Biramo oružje za situaciju. Učinkovitost djela imaginacije ne može se kvantitativno ocijeniti. Njegov se radni učinak ne može izolirati i ponavljati. Ono se mijenja zajedno s okolnostima. Ono kreira svoju vlastitu situaciju. Ne postoji *predvidiva* kvantitativna korelacija između kvalitete djela imaginacije i njegove

učinkovitosti. I to je dijelom njegove prirode, jer je ono mišljeno da operira u polju subjektivnih interakcija koje su beskonačne i nemjerljive. To ne znači umjetnosti dodijeliti neopisivu vrijednost; to samo znači istaknuti kako imaginacija, onda kad je vjerna svojem nagonu, neprestano i neizbježno propituje postojeću kategoriju korisnosti. Ona je ispred onoga dijela društvenoga Ja koje postavlja to pitanje. Ona mora samu sebe zanjekati kako bi na to pitanje odgovorila iz sebe same. Tim se poricanjem revolucionarne umjetnike navelo da pristanu na kompromis, i to uzalud – kako sam i pokazao u slučaju Johna Heartfielda.

Laži se mogu kvalificirati kao korisne ili beskorisne; laž je okružena onim što nije rečeno i njezina se korisnost ili beskorisnost može procijeniti po onome što je zatajeno. Istina se uvijek najprije otkriva na otvorenom prostoru.

1969.

Slika imperijalizma

U UTORAK, 10. LISTOPADA 1967., u svijet je odaslana fotografija kako bi se dokazalo da je prethodne nedjelje u sukobu između dviju trupa bolivijske vojske i gerilskih snaga na sjevernoj strani rijeke Rio Grande, u blizini sela Higueras u džungli, ubijen Che Guevara. (Kasnije je to selo dobilo službeno najavljenju nagradu za njegovo uhićenje.) Fotografija mrtvoga tijela snimljena je u staji u gradiću Vallegrande. Tijelo je položeno na nosila, a nosila na vrh cementnoga korita.

Tijekom prethodnih dviju godina Che Guevara je postao legendom. Nitko nije sa sigurnošću znao gdje se nalazi. Nije bilo nepobitnih dokaza da ga je itko vidio. Ali njegova se prisutnost neprestano pretpostavljala i zazivala. U ključnoj točki svoje zadnje izjave – upućene iz gerilske baze „negdje u svijetu” Trikontinentalnoj konferenciji solidarnosti u Havani – citirao je stih 19-stoljetnoga revolucionarnog pjesnika

Joséa Martíja: „Danas je vrijeme visokih peći i treba se vidjeti samo svjetlost”. Činilo se kao da je Che Guevara postao nevidljiv i sveprisutan u svojoj samoproglašenoj svjetlosti.

Sad je mrtav. Šanse da preživi bile su obrnuto proporcionalne snazi legende. „Ako je”, stoji u *New York Timesu*, „Ernesto Che Guevara zaista ubijen u Boliviji, kako se sad čini, pokopani su i mit i čovjek”.

Nisu nam poznate okolnosti njegove smrti. Iz tretmana njegova tijela nakon smrti možemo dobiti mutnu predodžbu mentaliteta onih u čije je ruke pao. Najprije su tijelo sakrili. Onda su ga izložili. Onda su ga pokopali u neimenovani grob na nepoznatom mjestu. Onda su ga iskopali iz groba. Onda su ga spalili. Ali prije negoli su ga spalili, odrezali su mu prste na ruci zbog kasnije identifikacije. To bi dalo naslutiti da su najozbiljnije dvojili je li taj kojega su ubili zaista Che Guevara. No, to može navoditi i na pomisao kako nisu imali nikakvih sumnji, već su se bojali mrtvoga tijela. Sklon sam vjerovati u potonje.

Namjera emitirane fotografije od 10. listopada bila je dokinuti legendu. Pa ipak, njezin je učinak na mnoge koji su je vidjeli možda bio sasvim drugačiji. Koje je njezino značenje? Što, precizno i nimalo misteriozno, ta fotografija danas znači? Što se mene tiče, ne mogu ništa doli je oprezno analizirati.

Postoji sličnost između te fotografije i Rembrandtove slike *Sat anatomije dr. Nicolaesa Tulpa*. Besprijeckorno odjeveni bolivijski pukovnik s maramicom na nosu zauzeo je profesorovo mjesto. Dvije figure s njegove lijeve strane zure u leš s jednako intenzivnim ali bezličnim zanimanjem kao i dva najbliža doktora s profesorove lijeve strane. Istina, na Rembrandtovoj slici ima više figura – kao što je sasvim sigurno u staji u Vallegrandeu bilo više muškaraca, nefotografiranih. Ali smještanje trupla u odnosu na

figure iznad njega, a u trupu taj osjećaj globalne tišine – sve je to vrlo slično.

No to nas ne treba čuditi, zato što je funkcija tih dviju slika slična: obje su prikaz formalnoga i objektivnoga pregledavanja trupa. Još više, obje *od mrtvaca prave primjer*: jedna u ime napretka medicine, druga kao političko upozorenje. Snimljene su tisuće fotografija mrtvih i masakriranih. Ali malokad su povodi formalno demonstrativni. Doktor Tulp pokazuje ligamente na ruci, a ono što kaže odnosi se na normalne ruke svakoga čovjeka. Pukovnik s maramicom pokazuje konačnu kob – kako nalaže Božja providnost – čuvenoga gerilskog vođe, a ono što kaže treba se odnositi na svakoga gerilca na kontinentu.

Podsjetilo me to na još jednu sliku: Mantegninu sliku mrtvoga Krista, koja se danas nalazi u pinakoteci Brera u Milanu. Tijelo promatramo s iste visine, ali ne sa strane, već s nogu. Ruke su u identičnoj poziciji, prsti svinuti u istoj gesti. Draperija preko donjega dijela tijela nabrana je i oblikovana na isti način kao i krvlju natopljene, raskopčane, maslinastozelene hlače na Che Guevari. Glava je podignuta pod istim kutom. Usta su istovjetno otpustila svaki izraz. Kristove su oči zatvorene jer je pored njega dvoje ožalošćenih. Che Guevarine su oči otvorene jer pored njega nema ožalošćenih: samo pukovnik s maramicom, američki tajni agent, nekoliko bolivijskih vojnika i novinara. Još jednom, sličnost ne treba čuditi. Ne postoji puno načina da se na odar položi mrtvoga zločinca.

Pa ipak, ovaj je put sličnost više od gestualne ili funkcionalne. Emocije koje su me obuzele kad sam vidio tu fotografiju na naslovnici večernjih novina bile su bliske onome za što sam prije, oslanjajući se na povijesnu imaginaciju, pretpostavljao da bi bila reakcija suvremenoga vjernika na Mantegninu sliku.

Moć fotografije razmjerno je kratkotrajna. Kad danas pogledam tu fotografiju, mogu samo rekonstruirati svoje prve nejasne emocije. Che Guevara nije bio Krist. Ako opet vidim Mantegnina Krista u Milanu, u njemu ću nužno vidjeti Che Guevarino tijelo. No tome je tako samo stoga što u određenim rijetkim slučajevima tragedija čovjekove smrti dovršava i ovjerava značenje čitavoga njegova života. Sada sam svjestan toga u pogledu Che Guevare, a pojedini su slikari nekoć bili svjesni toga u pogledu Krista. To je taj stupanj emocionalnoga podudaranja.

Mnogi su komentatori Che Guevarine smrti pogriješili, smatrajući kako on predstavlja samo vojnu vještinu ili određenu revolucionarnu strategiju. Stoga govore o neuspjehu ili porazu. Nisam u poziciji da određujem gubitak koji Che Guevarina smrt može predstavljati za revolucionarni pokret u Južnoj Americi. No izvjesno je da je Che Guevara predstavljao i predstavljat će više od potankosti svojih planova. Predstavljao je opredijeljenost, odluku.

Che Guevara je stanje u kakvom se svijet nalazi smatrao nepodnošljivim. Takav, nepodnošljiv, svijet je postao tek u novije vrijeme. Ranije su prilike u kojima su živjele dvije trećine ljudi na svijetu bile otprilike iste kao danas. Stupanj eksploatacije i ropstva bio je jednako velik. Patnje koje je to podrazumijevalo bile su jednako intenzivne i rasprostranjene. Pustošenje jednako kolosalno. Ali nije bilo nepodnošljivo, zato što istinu o tim prilikama nisu u punom opsegu poznavali – čak ni oni koji su patili. Istinitosti nisu uvijek vidljive u okolnostima na koje se odnose. Rađaju se – ponekad prekasno. Ova je istina rođena u borbama i ratovima za nacionalno oslobođenje. U svjetlu te novorođene istine izmijenio se značaj imperijalizma. Njegovi su zahtjevi postali vidno drugačiji. Ranije je zahtijevao jeftine sirovine, eksploatiranu

radnu snagu i kontrolirano svjetsko tržište. Danas zahtijeva čovječanstvo koje ne vrijedi ništa.

Che Guevera je svoju vlastitu smrt zamišljao u revolucionarnoj borbi protiv imperijalizma.

Gdje god da nas smrt iznenadi, neka je dobrodošla, pod uvjetom da je ovo, ovaj naš bojni poklič, naišao na prijemljivo uho, pa će možda netko pružiti ruku i primiti naše oružje, i drugi će biti spremni intonirati pogrebnu pjesmu ostrim pjevom mitraljeza i novim bojnim pokličima rata i pobjede.⁵

Predodžba vlastite smrti pokazala mu je u kolikoj bi mu mjeri vlastiti život bio nepodnošljiv kad bi prihvatio nepodnošljivo stanje svijeta takvoga kakav jest. Predodžba vlastite smrti pokazala mu je u kolikoj je mjeri nužno mijenjati svijet. Upravo zbog dopuštenja koje mu je dala predodžba vlastite smrti bio je kadar živjeti s nužnim ponosom da postane čovjekom.

U vijestima o Che Guevarinoj smrti čuo sam kako netko kaže: „Bio je svjetski simbol mogućnosti jednoga čovjeka”. Zašto je to istina? Jer je prepoznao što je za čovjeka nepodnošljivo i djelovao sukladno tome.

Način na koji je Che Guevara živio najednom je postao mjerilo koje je preplavilo svijet i uništilo njegov život. Njegova predodžba vlastite smrti postala je stvarna. Fotografija govori o toj stvarnosti. Mogućnosti su izgubljene. Umjesto njih, tu su krv, miris formalina, neprevijene rane na neoprano tijelu, muhe, zgužvane hlače: mali skroviti detalji tijela u umiranju postali su javni i bezlični i slomljeni poput razorenoga grada.

Che Guevara je umro okružen neprijateljima. Ono što su mu učinili dok je bio živ vjerojatno je

5 — „Vietnam must not stand alone”, *New Left Review*, br. 43, London 1967.

dosljedno onome što su mu učinili nakon smrti. Na svojem konačnom kraju nije ga podržavalo ništa osim njegovih prethodnih odluka. Tako je zatvoren krug. Bilo bi krajnje drsko polagati pravo na bilo kakvo razumijevanje njegova iskustva u tom trenutku ili toj vječnosti. Njegovo beživotno tijelo, kako ga vidimo na fotografiji, jedini je izvještaj koji imamo. Ali pozvani smo da utvrdimo logiku onoga što se dogodi kad se krug zatvori. Istina teče u obrnutom smjeru. Njegova predodžba vlastite smrti više nije mjerilo nužnosti za promjenom nepodnošljiva stanja svijeta. Sada svjestan svoje stvarne smrti, u svojem životu nalazi mjerilo za njegovo opravdanje, a svijet-kao-vlastito-iskustvo postaje mu podnošljiv.

Predviđanje te konačne logike dijelom je onoga što čovjeku ili narodu pomaže da se bori protiv nadmoćnih. Dijelom je i tajne moralnoga faktora koji vriedi kao tri naprama jedan protiv oružane sile.

Fotografija prikazuje trenutak: onaj trenutak u kojem je Che Guevarino tijelo, umjetno očuvano, postalo puki objekt demonstracije. Upravo u tome leži njezina inicijalna jeza. Ali što ona kani pokazati? Takvu jezu? Ne. Ona u trenutku jeze hoće pokazati Che Guevarin identitet i, navodno, apsurdnost revolucije. Upravo ta namjera transcendirâ sâm trenutak. Che Guevarin život i ideja ili zbilja revolucije smjesta prizivaju procese koji su tom trenutku prethodili i koji ustraju i danas. Hipotetski, jedini način da namjera onih koji su priredili i autorizirali fotografiju bude ispunjena bio bi da neprirodno očuvaju stanje svijeta kakav je bio: da zaustave život. Jedino bi se na takav način mogao poreći sadržaj Che Guevarina živoga primjera. Kako se čini, ili fotografija ne predstavlja ništa jer gledatelj nema ideju o tome što ona obuhvaća, ili pak njezino značenje osporava ili ograničava njezin prikaz.

Usporedio sam je s dvjema slikama jer su slike, prije izuma fotografije, bile jedini vizualni dokaz toga kako su ljudi vidjeli ono što su vidjeli. Ali po svojem učinku fotografija je dubinski različita od slike. Slika, ili barem ona uspješna, slaže se s procesima koje njezina tema priziva. Ona čak i sugerira stav prema tim procesima. Gotovo da je možemo smatrati dovršenom po sebi.

Suočeni s ovom fotografijom, moramo je ili odbaciti ili dovršiti njezino značenje za nas. To je slika koja, u mjeri u kojoj to neka nijema slika uopće može, poziva na opredjeljenje.

Listopad 1967.

Potaknut drugom nedavnom novinskom fotografijom nastavio sam razmišljati o Che Guevarinoj smrti.

Sve do kraja osamnaestoga stoljeća čovjekovo se prosuđivanje vlastite smrti kao moguće direktne posljedice njegova izbora određenoga smjera djelovanja smatralo mjerilom njegove služinske *lojalnosti*. To je vrijedilo bez obzira na nečiji društveni položaj ili privilegije. Između njega i njegova vlastitog smisla uvijek bi se ispriječila moć, a njegov jedini mogući odnos s njom bio je odnos službe ili potčinjavanja. Ta se moć može smatrati apstraktnom poput Sudbine. Češće je personificirana u Bogu, Kralju ili Gospodaru.

Stoga je izbor koji taj čovjek napravi (izbor, očekivana posljedica kojega može biti njegova vlastita smrt) neobično nepotpun. To je izbor koji se predaje na priznanje vrhunaravnoj moći. Čovjek sâm može suditi samo *sub judice*: naposljetku on je taj kojemu će se suditi. U zamjenu za tu ograničenu odgovornost dobiva beneficije, koje sežu od gospodareva priznanja njegove hrabrosti do vječnoga

blaženstva nebeskog. Ali u svakom slučaju konačna odluka i konačna benficija locirane su izvan njegova vlastitoga bića i života. Prema tome smrt, koja se tako definitivno činila *krajem*, za njega je *sredstvo*, postupak kojem se podvrgava radi nekih posljedica. Smrt je poput očice igle kroz koju je provučen. Takav je modus njegova heroizma.

Francuska je revolucija izmijenila prirodu heroizma. (Neka bude jasno kako tu ne mislim na specifične čine hrabrosti: podnošenje bolova ili mučenja, volju da se krene u napad pod paljbom, brzinu i lakoću kretanja i odlučnost u borbi, spontanost uzajamne pomoći u opasnosti – ti čini hrabrosti nužno su i u velikoj mjeri određeni fizičkim iskustvom i pretpostavljam da su se jako malo promijenili. Mislim samo na izbor koji može prethoditi tim drugim činovima hrabrosti.) Francuska revolucija dovodi Kralja pred sud i proglašava ga krivim.

Saint-Just, u dobi od dvadeset i pet godina, u svojem prvom govoru pred Nacionalnim konventom argumentira kako je monarhija zločin jer kralj uzurpira suverenitet naroda.

Nije moguće vladati nevino: ludost vladavine odveć je očita. Svaki kralj je buntovnik i uzurpator.⁶

Istina, Saint-Just – prema vlastitom shvaćanju – služi općoj volji naroda, ali on je to svojevrijedno odabrao jer vjeruje kako Narod, ako mu se dopusti da bude vjerran svojoj vlastitoj prirodi, utjelovljuje Razum i kako njegova Republika predstavlja Vrlinu.

U svijetu postoje tri vrste nepoštenja s kojima se Republička vrlina ne može nagoditi: prva su kraljevi;

6 – Saint-Just, *Discours et Rapports*, Paris: Editions Sociales, 1957., str. 66 (prema Bergerovu engleskom prijevodu, op. prev.).

druga je služenje kraljevima; treća je polaganje oružja dok još bilo gdje postoje gospodar i rob.⁷

Danas je manje vjerojatno da netko svoju vlastitu smrt razmatra kao mjerilo svoje služinske lojalnosti gospodaru. Predodžba vlastite smrti vjerojatno će mu biti mjerilo njegove ljubavi prema Slobodi: dokaz temeljnoga načela njegove vlastite slobode.

Dvadeset mjeseci nakon svojega prvoga govora, Saint-Just noć prije smaknuća provodi za svojim stolom, pišući. Nije napravio ni jedan aktivan korak u pokušaju da se spasi. Konačno je zapisao sljedeće:

Okolnosti su teške samo za one koji se povlače iz groba... Prezirem prah iz kojega sam sačinjen, prah koji vam se obraća govoreći: svatko može proganjati i dokrajčiti taj prah. Ali da vidim onoga koji će mi oteti ono što sam sebi darovao, neovisan život na nebesima stoljećā.⁸

„Ono što sam sebi darovao.” Konačna odluka sad je locirana u subjektu. Ali ne kategorički i u potpunosti; postoji stanovita dvosmislenost. Bog više ne postoji, ali tu je Rousseauovo Vrhovno biće da kao metafora zamrsi sporno pitanje. Metafora nam daje vjerovati kako će subjekt sudjelovati u historijskom sudu svojega vlastitog života. „Neovisan život na nebesima” historijskoga suda. Duh prethodećega poretka još je uvijek tu.

Čak i kad Saint-Just izjavljuje suprotno – u svojem prkosnom posljednjem govoru u obranu Robespierrea i sebe samoga – ta dvosmislenost ostaje:

7 – Ibid., str. 90.

8 – Ibid.

Sudbina je pusta galama. Poslušajmo stoljeća koja su minula: ništa više ne čujemo; oni koji će u neko drugo vrijeme hodati među našim grobnicama neće ništa više čuti. Dobro – to je ono što moramo slijediti, pod svaku cijenu, pretpostavljajući titulu mrtvoga heroja tituli žive kukavice.⁹

Ali u životu, za razliku od kazališta, mrtvi heroj nikad ne čuje da ga se tako naziva. Politička pozornica revolucije, budući da oprimjeruje, često ima teatralnu tendenciju. Svijet gleda kako bi naučio.

Tirani su svuda gledali na nas jer smo osuđivali jednoga od njih; danas kad, sretnijom sudbinom, promišljate slobodu svijeta, ljudi na kugli zemaljskoj, koji su ono što je na njoj zaista veliko, sa svoje će strane sad gledati vas. (Saint-Just pred Narodnim konventom o Ustavu).¹⁰

Međutim, unatoč istinitosti ovoga, postoji filozofsko mišljenje prema kojem Saint-Just umire trijumfalno zarobljen u svoju „scensku” ulogu. (Reći to ni na koji način ne umanjuje njegovu hrabrost.)

Od Francuske revolucije nastupa građansko doba. Među rijetkima koji su svoju vlastitu smrt (a ne svoje vlastite sudbine) zamišljali kao direktnu posljedicu svojih principijelnih odluka, gubi se takva marginalna dvosmislenost.

Sukob živoga čovjeka i svijeta kakvim ga drži postaje totalan. Nema ničega izvanjskog u tome, čak ni principa. Čovjekova predodžba vlastite smrti mjerilo je njegova odbijanja da prihvati ono što se ispriječilo pred njim. Nema ničega izvan toga odbijanja.

9 – Ibid.

10 – Ibid.

Ruski anarhist Vojnarovski, koji je poginuo dok je bacao bombu na admirala Dubasova, napisao je: „Popet ću se na stratište a da mi ne zadršće jedan jedini mišić na licu, bez riječi... I time neću izvršiti nasilje nada sobom, bit će to posve prirodan ishod svega što sam proživio”.¹¹

On svoju smrt zamišlja na stratištu – a više je ruskih terorista u to vrijeme umrlo upravo tako kako opisuje – kao da se radi o mirnoj smrti nekoga starca. Kako mu to uspijeva? Psihološka tumačenja nisu dostatna. To je stoga što je svijet Rusije, koja je dovoljno obuhvatna da izgleda poput cijeloga svijeta, smatrao nepodnošljivim. Ne nepodnošljivim za njega osobno, kao što samoubojstvo drži svijet nepodnošljivim, već nepodnošljivim *per se*. Njegova predodžba vlastite smrti „bit će posve prirodan ishod” svega što je proživio u svojem pokušaju da promijeni svijet jer bi očekivanje ičega manjega od toga značilo kako je ono „nepodnošljivo” smatrao podnošljivim.

Situacija (ne i politička teorija) ruskih anarhista na prijelazu stoljeća u mnogočemu nagovještava suvremenu situaciju. Mala razlika leži u tome da „svijet Rusije” *izgleda* poput cijeloga svijeta. Striktno govoreći, bilo je alternative izvan granica Rusije. Stoga, kako bi se uništila ta alternativa, a Rusija učinila svijetom za sebe, mnogi su anarhisti uvučeni u donekle mistični patriotizam. Danas nema alternative. Svijet je jedna jedinstvena cjelina, i postao je nepodnošljiv.

Je li ikada bio podnošljiviji?, mogli biste se zapitati. Je li ikada bilo manje patnje, manje nepravde, manje eksploatacije? To se ne može provjeriti. Nužno je uvidjeti kako je nepodnošljivost svijeta, u stanovitu

11 – Citatirano prema: Camus, Albert, *Pobunjeni čovjek*, Zagreb: Matica hrvatska, 2011., str. 191 (preveo i priredio Zvonimir Mrkonjić).

smislu, historijsko postignuće. Svijet nije bio nepodnošljiv sve dok je bilo Boga, sve dok je bilo duha minuloga poretka, sve dok su golemi predjeli svijeta bili nepoznati, sve dok se vjerovalo u razlikovanje duhovnoga i materijalnoga (upravo u tome mnogi ljudi i danas nalaze opravdanje za to što svijet smatraju podnošljivim), sve dok se vjerovalo u prirodnu nejednakost ljudskih bića.

Fotografija prikazuje južnovijetnamsku seljanku kako je preslušava američki vojnik. Na sljepoočnicu joj je prislonjena puščana cijev, iza koje je nečija ruka povlači za kosu. Puška joj, pritisnuta uz lice, nabire prerano ostarjelu i opuštenu kožu.

U ratovima je uvijek bilo pokolja. Ispitivanje pod prijetnjom mučenja prakticiralo se stoljećima. Međutim smisao koji – pa makar i putem fotografije – treba naći u životu ove žene (a do sada i u njezinoj vjerojatnoj smrti) posve je nov.

On će obuhvatiti svaku privatnu pojedinost, vidljivu ili zamislivu: način na koji je razdijelila kosu, njezin krvlju podliveni obraz, lagano nadutu donju usnu, njezino ime i sva različita značenja koje zadbiva već prema tome tko joj se obraća, uspomene na vlastito djetinjstvo, individualnu kvalitetu njezine mržnje prema ispitivaču, urođene darovitosti, svaki detalj okolnosti u kojima je do sada izbjegavala smrt, intonaciju koju pridaje imenu svake osobe koju voli, dijagnozu bilo koje medicinske bolesti koju možda ima i njezine društvene i ekonomske razloge, sve čime se u svojem nježnom umu suprotstavlja puščnoj cijevi utisnutoj joj u sljepoočnicu. Ali, on će obuhvaćati i globalne istine: ni jedno nasilje nije bilo tako intenzivno, tako rasprostranjeno ili nije trajalo tako dugo kao ono koje su imperijalističke zemlje nametnule većini na svijetu: rat u Vijetnamu pokrenut je da uništi primjer ujedinjenoga naroda koji je pružio

otpor nasilju i proglasio svoju neovisnost: činjenica da se Vijetnamci pokazuju nepobjedivima protiv najveće imperijalističke sile na zemlji dokaz je izvanrednih resursa nacije koja broji trideset i dva milijuna: drugdje u svijetu su resursi (takvi resursi ne obuhvaćaju samo materijale i radnu snagu, već i mogućnosti svakoga proživljenog života) naših dva milijuna protraćeni i zloupotrijebljeni.

Kažu da eksploatacija u svijetu mora prestati. Zna se da eksploatacija raste, širi se, napreduje, te postaje sve nemilosrdnija u obrani svojega prava da eksploatira.

Da budemo jasni: nije rat u Vijetnamu nepodnošljiv: Vijetnam je potvrda nepodnošljivosti aktualnoga stanja u svijetu. To je stanje takvo da primjer vijetnamskoga naroda budi nadu.

Che Guevara je to prepoznao i djelovao u skladu s tim uvidom. Svijet nije nepodnošljiv sve dok mogućnost njegove promjene postoji, ali se ne priznaje. Društvene snage historijski sposobne da izvedu tu promjenu su – makar općenito – određene. Che Guevara je izabrao identificirati se s tim snagama. Pritom se nije pokoravao takozvanim „zakonima” povijesti, već historijskoj prirodi svojega vlastitog iskustva.

Njegova predodžba vlastite smrti više nije mjerilo služinske lojalnosti niti neminovnan kraj herojske tragedije. Očica na igli smrti je zatvorena – nema se što udjenuti kroz nju, čak ni budući (nepoznati) historijski sud. Pod uvjetom da ne zaziva transcendentalnost i pod uvjetom da postupa iz maksimalne svjesnosti o onome što može spoznati, njegova predodžba vlastite smrti postaje mjerilo ravnopravnosti koja se sad može uspostaviti između subjekta i svijeta: to je mjerilo njegove potpune predanosti i njegove potpune neovisnosti.

Razumno je pretpostaviti kako će nakon što je

čovjek poput Che Guevare odlučio, biti trenutaka kad je svjestan te slobode koja je kvalitativno drugačija od svake slobode koju je iskusio prije.

To treba zapamtiti, kao što treba zapamtiti i bol, žrtvu i silan uloženi napor. U pismu roditeljima, nakon što je napustio Kubu, Che Guevara je napisao:

Sad će snaga volje koju sam polirao umjetničkom pomnošću nositi moje iznemogle noge i moja iscrpljena pluća. Uspjet ću.¹²

prosinac 1967.

12 — Ernesto Che Guevara, *Le Socialisme et l'homme*, Pariz: Maspéro, 1967., str. 113 (prema Bergerovu prijevodu na engleski, op. prev.).

Kamenje

EQBAL AHMED bio je, vjerujem, čovjek koji je život vidio kao cjelinu. Bio je vješt, okretan, nije trošio vrijeme na budale, volio je kuhati i bio čista suprotnost oportunistu – onome koji život fragmentira. Jednom sam pisao o njegovu djetinjstvu u Bihar u vrijeme podjele Indije i Pakistana. Stavio sam na papir ono što mi je jedne večeri ispričao u jednom amsterdamskom baru. Kad je to pročitao, zatražio je da mu promijenim ime, što sam i učinio. Priča je govorila o tome što ga je u dobi od sedamnaest godina natjeralo da odluči postati revolucionar. Sad, kad je mrtav, vraćam mu njegovo pravo ime.

Pod utjecajem djelâ Franza Fanona – a posebno njegove knjige *Prezreni na svijetu* – ozbiljno se angažirao u nekoliko borbi za oslobođenje, uključujući i onu palestinsku. Sjećam se kako mi je pričao o Jeninu. Pred kraj života Eqbal je osnovao slobodarski univerzitet u Pakistanu nazvan po velikom petnaestostoljetnom

filozofu, Ibnu Khaldunu, koji je disciplinu sociologije zamišljao prije nego je utemeljena.

Eqbal je još zarana naučio da život neizbježno vodi podjelama. Svima je to bilo jasno, sve dok kategorija tragičkoga nije odbačena kao bezvrijedna. Makar, Eqbal je razumio i prihvaćao ono tragičko. I stoga je silno puno energije ulagao u to da stvara veze – prijateljstva, političke solidarnosti, vojničke lojalnosti, zajedničke poezije, gostoprimstva – veze koje su mogle nadživjeti i neizbježne podjele. Još uvijek pamtim obroke koje je spremao.

Nisam ga očekivao sresti u Ramali. Mada, neobično, u prvoj knjizi koju sam tamo dohvatio nalazila se njegova fotografija već na trećoj stranici. Ne, nisam ga tražio. Ali, bio je uz mene kad sam odlučio posjetiti grad i ostavio mi je poruku koja mi se poput SMS-a ukazala na malenom ekranu moje mašte.

Motri kamenje!, stajalo je u njoj.

OK, kamenje, odgovorio sam na svoj način.



Neka stabla – posebno murve i nešpole – još uvijek pričaju o tome kako je nekoć davno, u drugom životu, prije Nakbe, onima imućnima Ramala bila grad za odmor i dokolicu, mjesto u koje su se za vrućih ljeta povlačili iz obližnjega Jeruzalema, utočište. Nakba se odnosi na „katastrofu” iz 1948. godine, kad je 10 000 Palestinaca ubijeno, a 700 000 bilo prisiljeno napustiti svoju zemlju.

Nekad davno svježe vjenčani parovi sadili su ruže u ramalskim vrtovima u znak budućega zajedničkog života. Naplavno tlo ružama je prijalo.

Danas nema zida u centru Ramale, sad glavnom gradu Palestine, koji nije prekriven fotografijama mrtvih; fotografije su snimljene dok su ovi još bili živi

i sad su otisnute u formatu malih plakata. Mrtvi su mučenici Druge Intifade, koja je počela u rujnu 2000. U mučenike se ubrajaju svi oni koje je ubila izraelska vojska i naseljenici, kao i oni koji su se odlučili žrtvovati u samoubilačkim protunapadima. Ta lica pretvaraju nepovezane ulične zidove u nešto intimno, poput novčanika s privatnim dokumentima i slikama. Taj novčanik ima pregradu za magnetsku osobnu iskaznicu, koju su izdale izraelske službe sigurnosti i bez koje se ni jedan Palestinac ne može kretati ni u krugu od svega par kilometara, te drugu pregradu za vječnost. Zidovi oko plakata prošarani su tragovima metaka i gelera.

Tu je stara žena, koja bi mogla biti baka u nekoliko novčanika. Tu su dječaci u ranim tinejdžerskim godinama, tu su mnogi očevi. Dok slušamo priče o tome kako ih je snašla smrt, podsjećamo se na to što je zapravo siromaštvo. Siromaštvo prisiljava na najteže izbore koji ne vode gotovo ničemu. Siromaštvo znači živjeti s tim *gotovo*.

Većina dječaka, čija su lica na zidovima, rođena je u izbjegličkim kampovima, siromašnima poput divljih naselja. Školu su rano napustili kako bi zaradivali za obitelj ili pomogli ocu s poslom, ako ga je ovaj uopće imao. Nekolicina ih je sanjala o tome da postanu vrhunski nogometaši. Prilično puno ih je izrađivalo pračke od izrezbarena drva, isprepletenoga konopa i izvrnute kože kojima su kamenjem gađali okupatorsku vojsku.

Svaka usporedba oružja koje se koristi u tim sukobima vraća nas pitanju što je zapravo siromaštvo. S jedne strane helikopteri Apache i Cobra, borbeni zrakoplovi F-16, tenkovi Abrams, vojna vozila Humvee, sustavi elektroničkoga nadzora i suzavac, a s druge pračke s konopcem, pračke s rašljama, mobiteli, pogrešno korišteni Kalašnjikovi i većinom ručno

rađeni eksplozivni. Razmjeri toga kontrasta otkrivaju ono što osjećam među tim zidovima, protkanima žalostću, a što ne mogu imenovati. Da sam izraelski vojnik, ma kako dobro naoružan, na koncu bih možda bio u strahu od toga nečega. Možda se radi o onome što je zapazio pjesnik Mourid Barghouti: „Živi ljudi stare, ali mučenici se pomlađuju”.

Tri priče sa zidova.

Husni Al-Nayjar, četrnaest godina. Radio je kao pomoćnik ocu, variocu. Ubijen je dok je bacao kame-nje, metkom u glavu. Na fotografiji mirno i nepokolebljivo gleda u srednju udaljenost.

Abdelhamid Kharti, trideset i četiri godine. Slikar i pisac. U mladosti obučen za bolničara. Volontirao je kako bi se pridružio jedinici hitne medicinske službe za spašavanje i njegovanje ranjenika. Njegov je leš pronađen u blizini kontrolnoga punkta, nakon noći u kojoj nije bilo oružanih sukoba. Prsti su mu bili odrezani, palac mu se jedva držao, ruka, šaka i vilica bile su mu slomljene: u tijelo mu je ispaljeno dvadeset metaka.

Muhammad Al-Durra, dvanaest godina, živio je u kampu Breij. Vraćao se s ocem kući preko kontrolnoga punkta Netzarim u Gazi, gdje im je naređeno za izađu iz vozila. Vojnici su zapucali. Njih su dvojica odmah našli zaklon iza betonskoga zida. Otac je mahnuo da pokaže da su tamo i dobio metak u ruku. Malo kasnije Muhammad je dobio metak u stopalo. Onda je otac vlastitim tijelom zaklonio sina. Oba su zasuta kišom metaka, a dječak je ubijen. Doktori su iz očeva tijela izvadili osam metaka i on je uslijed nanesenih ozljeda ostao nepokretan. Pošto više nije mogao hodati, ostao je nezaposlen. Kako je slučaj htio da incident bude snimljen, priča se dalje prepričava diljem svijeta.



Želim izraditi crtež za Abdelhamida Khartija. U rano jutro odlazimo u selo Ain Kinya, izvan kojega se nalazi beduinski logor, nedaleko vadija. Sunce još nije upeklo. Koze i ovce pasu praktički između šatora. Odlučio sam nacrtati brežuljke koji se pružaju u smjeru istoka. Sjedam na kamen pored maloga crnkastog šatora. Imam samo notes i ovu olovku. Na zemlji leži odbačena plastična šalica, što me navodi na ideju da donesem malo vode s izvora kako bih je, ako bude potrebno, pomiješao s tintom.

Već sam neko vrijeme crtao, kad mi je prišao mlađi muškarac (svaka me osoba u kampu dakako već primijetila), rastvorio ulaz u šator iza mene, ušao u nj pa izašao noseći trošnu bijelu plastičnu stolicu koja je, pokazuje, možda udobnija od stijene. Nagadam kako mora da je, prije nego što ju je on pronašao, bila izbačena na ulicu iz neke slastičarnice ili sladoledarnice. Zahvaljujem mu.

I tako nastavljam s crtanjem, sjedeći na toj ugoštiteljskoj stolici u beduinskom kampu, dok sunce sve jače sja, a žabe u gotovo isušenu riječnom koritu počinjnu kreketati.

Na vrhu brežuljka, nekoliko kilometara nalijevo, smjestilo se izraelsko naselje. Izgleda vojnički, kao da je dio oružja oblikovanog za brzo rukovanje. Ali, malo je, i udaljeno.

Obližnje vapnenačko brdo prema kojemu sam okrenut ima oblik glave usnule divovske životinje, po kojoj je razasuto kamenje poput čičaka u zamršenoj joj kosi. Najednom, frustriran time što mi nedostaje pigmenta, izlijevam vodu iz šalice po prašini oko stopala, umačem prst u blato pa razmazujem boju po crtežu životinjske glave. Sunce sada prži. Mazga reve. Okrećem stranicu notesa i počinjem novi crtež, pa još jedan, pa još jedan. Ništa ne izgleda završeno. Kad se mladi muškarac konačno vratio, želi vidjeti što sam nacrtao.

Pokazujem mu otvoreni notes. On se osmje-
huje. Okrenem novu stranicu. On upire prstom. Naša,
kaže, naša prašina! Pokazuje na moj prst, ne na crtež.
Potom obojica gledamo u brdo.

Ne nalazim se među osvojenima, već među poraže-
nima, kojih se pobjednici boje. Vrijeme pobjednika
uvijek je kratko, a ono poraženih neobično dugo.
I njihov je prostor također drugačiji. Sve je u ovoj
ograničenoj zemlji pitanje prostora, i pobjednici to
shvaćaju. Njihov je smrtni stisak prije svega prostora.
Provodi se, ilegalno i usprkos međunarodnom
pravu, kroz kontrolne punktove, razaranjem starih
puteva, kroz nove zaobilaznice rezervirane strogo za
izraelske naseljenike, kroz utvrđena naselja na vrho-
vima brežuljaka, koji su ustvari nadzorni i kontrolni
puktovi okolnih visoravni, kroz policijski sat koji
ljude primorava da ostaju u kućama noću i danju, sve
dok se ne ukine. Tijekom invazije na Ramalu prošle
godine policijski je sat trajao šest tjedana, uz „ukida-
nja” od svega nekoliko sati određenih dana za kupovinu.
Nije bilo dovoljno vremena da se pokopaju oni
koji su umrli u svojim posteljama.

Opozicijski izraelski arhitekt Eyal Weizman
u svojoj je hrabroj knjizi ukazao na to da ova totalna
teritorijalna dominacija počinje u nacrtima okružnih
urbanista i arhitekata. Nasilje počinje puno prije dola-
ska tenkova i džipova. Weizman govori o „politici ver-
tikalnosti”, koja omogućava da se one poražene, čak i
kad su „kod kuće”, doslovno *nadzire* i *minira*.

Učinak koji ta politika ima na dnevni život je
nemilosrdan. Čim si nekog jutra netko kaže „Idem
vidjeti”, mora se smjesta prekinuti da provjeri koliko
bi prijelaza barikada ta „šetnja” uključivala. Prostor

najjednostavnijih svakodnevnih odluka je šepav, prednja mu je noga sapeta uz stražnju.

K tome, budući da se barikade nepredvidljivo mijenjaju iz dana u dan, i iskustvo vremena je iščašeno. Nitko ne zna koliko će mu vremena toga jutra trebati da dođe na posao, da ode posjetiti majku, da pohađa nastavu, da se konzultira s liječnikom, niti koliko će mu vremena trebati, nakon što sve to obavi, da se vrati kući. Put, u oba smjera, može trajati trideset minuta ili četiri sata, a rutu mogu i zatvoriti vojnici sa svojim nabijenim automatskim puškama.

Izraelska vlada tvrdi da je prinuđena poduzimati takve mjere kako bi suzbila terorizam. Ta je tvrdnja laž. Pravi cilj toga smrtnog stiska jest da domaćem stanovništvu uništi osjećaj vremenskoga i prostornoga kontinuiteta ne bi li otišli ili postali ugovorni sluge. I u tom momentu mrtvi pomažu živima u otporu. Upravo u tom momentu muškarci i žene odlučuju postati mučenici. Smrtni stisak nadahnjuje terorizam koji navodno suzbija.



Kameni puteljak prelazi preko stijena i spušta se u dolinu južno od Ramale. Povremeno krivuda između nasada starih stabala maslina, od kojih brojna datiraju možda i iz rimskoga doba. Taj kameniti put (iznimno težak za svaki automobil) jedini je način Palestincima da dođu do svojega obližnjeg sela. Stara asfaltna cesta, danas za njih zabranjena, rezervirana je za Izraelce u naseljima. Hodam na čelu povorke jer me čitav život polagani hod više umara. Primjećujem crveni cvijet u grmlju i zastanem da ga uberem. Kasnije sam saznao da se zove ljetni gorocvijet (*Adonis Aestivalis*). Njegovo je crvenilo vrlo intenzivno, a život mu je, stoji u botaničkom priručniku, kratak.

Baha više kako bi me upozorio da ne idem u smjeru visokoga brda s moje lijeve strane. *Vide li da netko prilazi, pucaju* – dovikuje.

Pokušavam izračunati udaljenost: manje od kilometra. Nekoliko stotina metara dalje u smjeru koji se ne preporučuje spazim sapetu mazgu i konja. Smatram to nekom vrstom garancije pa odšetam tamo.

Kad sam stigao, dva su dječaka – u dobi od oko jedanaest i osam godina – radila u polju sama. Mlađi puni kante za zalijevanje vodom iz bačve koja je zakopana u zemlju. Opreznost s kojom to radi, ne proljevajući ni kapi, pokazuje koliko je voda dragocjena. Stariji dječak uzima punu kantu i oprezno se spušta na izoranu njivu gdje zalijeva bilje. Obojica su bosonoga.

Onaj koji zalijeva domahuje mi i ponosno pokazuje zasađene redove nekoliko stotina biljaka. Neke prepoznajem i ja: rajčice, patlidžane, krastavce. Mora da su posađene tijekom prošloga tjedna. Još uvijek su male i traže vodu. Jednu biljku ne prepoznajem, i to mu ne promiče. *Velika svjetlost*, kaže. *Dinja? Sbumaam!* Smijemo se. Njegove nasmijane oči, uperene u mene, ne trepću. (Mislim na Husnija Al-Nayjara.) Obojica – bogzna zašto – živimo u istom trenutku. Vodi me duž redova da mi pokaže koliko je toga navodnio. U jednom trenutku zastanemo, gledamo uokolo i pogled nam se nakratko zaustavi na naselju s obrambenim zidovima i crvenim krovovima. Dok bradom pokazuje u tom smjeru, ima u njegovoj gesti neke poruge, poruge koju, poput ponosa zbog obavljenoga zalijevanja, želi podijeliti sa mnom. Poruga koja prelazi u cerekanje – kao da smo se obojica složili da pišamo u isto vrijeme na istom mjestu.

Kasnije hodamo natrag prema kamenitoj cesti. On ubere malo metvice i pruža mi stručak. Njezina je prodorna svježina poput gutljaja hladne vode, vode

hladnije od one u kantama za zalijevanje. Idemo prema konju i mazgi. Konj je neosedlan, ima ular koji niti zauzdava niti priteže. Želi mi pokazati nešto uzbudljivije od imaginarnoga pišanja. Skoči na konja, dok njegov brat smiruje mazgu, i u tili čas galopira, bez sedla, niz cestu kojom sam došao. Konj ima šest nogu, četiri svoje i dvije koje pripadaju njegovu jahaču, a dječakove ruke kontroliraju svih šest. Jaše s iskustvom nekoliko ljudskih života. Kad se vrati, smješka se i, prvi put, izgleda stidljivo.

Ponovno se pridružujem Bahi i ostalima koji su kilometar dalje. Razgovaraju s muškarcem, dječakovim ujakom, koji također zalijeva bilje što je nedavno presađeno. Sunce zapada i svjetlost se mijenja. Smečkast žuta zemlja, tamnija na navodnjenim mjestima, sad je primarna boja čitavoga krajolika. Troši zadnje kapi vode na dnu 500-litarske tamnoplave plastične bačve.

Na vanjskoj strani plave bačve pažljivo je prilijepljeno jedanaest zakrpa – poput onih koje se koriste za krpanje rupa na gumama, samo većih. Muškarac će mi objasniti da je tako popravio bačvu nakon što je jedne noći, znajući da su kontejneri puni proljetne kišnice, došla banda iz naselja Halamiš, naselja s crvenim krovovima, i prorezala ih noževima. Druga bačva, s donje terase, nije se dala popraviti. Nešto dalje na istoj terasi stoji čvorovit panj masline koja mora da je, sudeći po opsegu, stara nekoliko stotina, možda i tisuću godina.

Prije nekoliko noći, priča ujak, posjekli su ga motornom pilom.

Ponovno citiram Mourida Barghoutija: „Palestincu je maslinovo ulje stoljećima dar putniku, utjeha nevjesti, nagrada jeseni, ponos ostave i bogatstvo obitelji”.

Kasnije sam naišao na pjesmu Zakarije Mohameda pod naslovom *Zalogaj*. Pjesma govori o crnom

konju bez uzdi kojemu se krv cijedi s gubice. I uz Zakarijina konja je dječak, osupnut krvlju.

Što to zvače crni konj?
pita on,
Što žvače?
Crni konj
grize
griz skovan od čelika
griz sjećanja
koji će mljackati
mljackati dok ne umre.

Da je dječak koji mi je dao metvicu bio sedam godina stariji, ne bi bilo teško zamisliti zašto se pridružio Hamasu, spreman da žrtvuje život.



Težina slomljenih betonskih ploča i srušena zidna konstrukcija propale Arafatove baze u središtu Ramale poprimile su simboličku važnost. Međutim, ne na način na koji su to zamišljali izraelski zapovjednici. Rušenje Mukataae zajedno s Arafatom i njegovom pratnjom u njoj njima je bila javna demonstracija njegova poniženja, jednako kao što je u privatnim stanovima, u koje vojska sustavno provaljuje i pretražuje ih, kečap od rajčice razmazan po odjeći, namještaju i zidovima privatna opomena na ono gore što će doći.

Arafat još uvijek predstavlja Palestince, možda vjernije nego što bilo koji svjetski vođa predstavlja svoj narod. Ne demokratski, već tragički. Otuda i njegova težina. Zbog mnogih pogrešaka koje je počinio PLO (Palestinska oslobodilačka organizacija), s njime na čelu, i zbog ograđivanja okolnih arapskih država, on više nema prostora za političke manevre. On više nije politički vođa, a ipak prkosno ostaje ovdje. Nitko

ne vjeruje u njega, a opet mnogi bi dali život za njega. Kako je to moguće? Sad kad više nije političar, Arafat je postao planina od šute, ali planina domovine.

Nikad nisam vidio takvu svjetlost. Silazi s neba neobično pravilno jer ne razlučuje ono što je udaljeno od onoga što je blizu. Razlika između dalekog i bliskog pitanje je omjera, nikad boje, teksture ili preciznosti. A to utječe na način na koji se postavljamo, utječe na naš osjećaj bivanja ovdje. Zemlja se raspoređuje oko tebe, umjesto da ti se suprotstavlja. Sasvim suprotno od Arizone. Umjesto da poziva, ona savjetuje da se nikad ne ode.

I tako, eto mene ovdje, lik u snu koji mora da su gajili i prepričavali neki od mojih predaka u Poljskoj, Galiciji i Austro-Ugarskoj Monarhiji prije barem dva stoljeća. I ovdje se, bez imalo oklijevanja, poistovjećujem s pravednim ciljem i patnjom onih koje država Izrael (i moji rođaci) šikaniraju do stupnja koji je traagično totalitaran.

Riad, tesarski majstor, otišao je po svoje crteže da mi ih pokaže. Sjedimo u vrtu kuće njegova oca. Otac sa svojim bijelim konjem drlja polje nasuprot. Vraćajući se, Riad nosi crteže poput spisa izvađenih iz staromodnoga metalnog uredskog ormara. Sporo hoda, a kokoši mu se sklanjanju s puta još sporije. Sjeda sučelice i pruža mi jedan po jedan crtež. Narisani su teškom olovkom, po sjećanju i sa silnim strpljenjem. Potez po potez uvečer nakon posla, sve dok crnine ne postanu onako crne kako želi, a sivilo ostane srebrnasto. Narisani su na prilično velikim listovima papira.

Crtež vrča za vodu. Crtež njegove majke. Crtež kuće koja je porušena, prozora koji vode u prostorije koje su nestale.

Kad sam naposljetku spustio crteže, obratio mi se stariji muškarac sa staloženim licem seljaka. *Izgleda da znaš za kokoši*, kaže. Kad se kokoš razboli, prestane nesti. Malo se tu može učiniti. Onda se jednog dana probudi i osjeti kako se približava Smrt. Jednoga dana spozna da će umrijeti, i što se dogodi? Ponovno počne nesti, i ništa je osim smrti ne može zaustaviti. Mi smo poput te kokoši.

Kontrolni punktovi funkcioniraju kao unutarnje granice nametnute Okupiranim područjima, ali ne nalikuju ni jednoj normalnoj graničnoj straži. Izgrađeni su na takav način i toliko snabdjeveni ljudstvom da se svatko tko prelazi svodi na status neželjenoga izbjeglice.

Nemoguće je podcijeniti važnost dekoracije za smrtni stisak, dekoracije korištene kao trajni podsjetnik na to tko su pobjednici, a tko treba priznati da je poražen. Palestinci moraju, često i više puta dnevno, trpjeti poniženje dok igraju ulogu izbjeglica u vlastitoj domovini.

Svatko tko prolazi kroz kontrolni punkt mora proći pješice, dok vojnici sa zapetim puškama biraju koga žele „provjeriti”. Ni jedno vozilo ne smije prijeći kontrolni punkt. Stara cesta je razvaljena. Nova obavezna „ruta” posuta je oblucima, kamenjem i drugim manjim preprekama. Dakle svi, čak i oni u dobroj formi, moraju posrtati preko.

Starije i bolesne u drvenim sanducima na četiri kotača (sanduci su originalno izrađeni za prijevoz povrća na tržnicu) guraju mlađi muškarci, koji tako

zarađuju za život. Svakom putniku pruže jastuk da im ublaži treskanje. Slušaju njihove priče pa uvijek znaju najnovije vijesti. (Barikade se izmjenjuju svakodnevno.) Nude savjete, jadikuju i ponosni su na malu pomoć koju pružaju. Možda su najsličniji koru u tragediji.

Neki „putnici” hodaju uz pomoć štapa, neki i na štakama. Sve što bi inače bilo u prtljažniku vozila sad treba vući preko u rukama ili na leđima. Udaljenost prijelaza može se preko noći promijeniti između 300 metara i 1,5 kilometara.

Palestinski parovi općenito, izuzev nekih profinjnijih mladih, u javnosti paze na pristojnost distance. Na kontrolnim punktovima parovi svih životnih dobi drže se za ruke dok prelaze, svakim korakom tražeći uporište i kalkulirajući pravi tempo za posrtanje pokraj uperenih pušćanih cijevi, niti prebrz – žurba može pobuditi sumnju, niti prespor – oklijevanje može isprovocirati „igru” koja stražarima ubija kroničnu dosadu.



Osvetoljubivost mnogih (ne svih) izraelskih vojnika je osebujna. Ona nema puno toga zajedničkog s okrutnošću koju je Euripid opisao i oplakao, jer ovdje se ne radi o obračunu među jednakima, već o obračunu između svemogućeg i naoko nemoćnog. Ali tu moć moćnih prati žestoka frustracija: otkriće da, unatoč svom njihovu naoružanju, njihova moć ima neobjašnjivo ograničenje.



Želim promijeniti eure u šekele – naime, Palestinci nemaju svoju valutu. Prolazim Glavnom ulicom pored brojnih malih dućana i tu i tamo muškaraca koji sjede

na stolicama na mjestima gdje je nekoć, prije tenkove invazije, bio pločnik. Ti muškarci u rukama drže svežnjeve novčanica. Prilazim jednom mlađem i kažem da želim promijeniti 100 eura. (Za tu bi se svotu u jednoj od zlatarnici mogla kupiti mala narukvica za dijete.) On na dječjem džepnom kalkulatoru obračuna iznos i pruža mi nekoliko stotina šekela.

Hodam dalje. Dječak koji bi po godinama mogao biti brat djevojčice s imaginarnom zlatnom narukvicom, nudi mi da kupim žvakaće gume. Dolazi iz jednoga od dva izbjeglička kampa u Ramali. Kupujem. Prodaje i plastične navlake za magnetske osobne iskaznice u novčaniku. Njegov mi mrk pogled sugerira da kupim sve žvakaće gume. To i činim.

Prošlo je pola sata i sad sam na zelenoj tržnici. Neki čovjek prodaje češnjak veličine električne sijalice. Gužva je. Netko me potapša po ramenu. Okrenem se. To je čovjek kod kojega sam promijenio novac. *Dao sam vam, kaže, pedeset šekela premalo, evo ih.* Uzimam pet novčanica od deset šekela. *Lako vas je bilo naći,* dodaje. Zahvaljujem mu.

Njegov me pogled podsjeća na stariju ženu koju sam vidio prethodnoga dana. Izraz silne pozornosti na sadašnji trenutak. Miran i zamišljen. Lako je zamisliti da bi mu to mogao biti posljednji trenutak.

Čovjek koji mijenja novac potom se okrene i krene u dugu šetnju natrag do svoje stolice.

Tu stariju ženu sreo sam u selu Kobar. Kuća je bila od betona, nedovršena i oskudno opremljena. Na zidovima nenamještene dnevne sobe vise uokvirane fotografije njezina nećaka, Marwana Barghoutija. Marwana kao dječaka, adolescenta, muškarca u četrdesetima. Sad je u izrealskom zatvoru. Ako preživi, bit će jedan od svega nekoliko političkih vođa Fataha ključnih u razgovorima oko svakoga trajnog mirovnog sporazuma.

Dok pijemo sok od limuna, a Teta kuha kavu, njezini su unuci izašli u vrt: dva dječaka u dobi od oko sedam i devet godina. Mlađi se zove Domovina, a stariji Borba. Trče uokolo u svim smjerovima pa iznenada zastanu, napeto gledajući jedan drugoga kao da se kriju iza nečega, pa proviruju da provjere je li ih onaj drugi uočio. Zatim se pokrenu, sele u drugo nevidljivo skrovište. Igra koju su izmislili i zajedno igrali već puno puta.

Treće dijete ima osam godina. Lice mu je prekriveno crvenim i bijelim mrljama kao u klauna, i stoji sa strane poput klauna, sjetan, vragolast, nesiguran u to kad će igra završiti. Ima vodene kozice i zna da se ne smije približavati gostima.

Kad je došlo vrijeme da se pozdravimo, Teta mi je stisnula ruku, a u očima joj je bio taj isti naročiti izraz pozornosti na sadašnji trenutak.

Kad dvoje ljudi prostire stolnjak na stol, pogledavaju jedan drugoga da provjere položaj tkanine. Zamislite da je stol svijet, a stolnjak životi onih koje moramo spasiti. Takav je taj izraz.



Mala mjedena zdjela koju zovu „pehar straha”. Ukrašena filigranskim geometrijskim uzorcima i s nekoliko stihova iz Kurana grupiranih u obliku cvijeta. Napunite je vodom i ostavite vani pod zvijezdama preko noći. Zatim, dok molite, popijte vodu, i to će vam ublažiti bol i izliječit će vas. Dakako, za mnoge je bolesti „pehar straha” manje djelotvoran od kure antibioticima. Ali zdjela vode koja zrcali vrijeme zvijske, ista voda iz koje je načinjena svaka živa stvar, kako stoji u Kuranu, možda pomogne da se ne popusti smrtnom stisku...

Dva tjedna nakon što sam napustio Ramalu, evo me u departmanu Finistère u sjeverozapadnoj Francuskoj, gledam more. Kontrast klime i vegetacije teško da može biti veći. Jedina zajednička stvar je obilje kupina – *toot il alliq*¹³. Obala Finistèrea zeleni se od paprati, sve dok se ne obori niz stijene, a razvedena je na bezbroj malih otoka zbog djelovanja oceana koji mijenja boju svakih pola sata. Zapadna obala Europe od Cornwalla do španjolske Galicije nazvana je „krajem Zemlje”. Tu zemlja prelazi u paprat i otočiće koji su poput oblutaka.

Došao sam vidjeti najdrevniji podignuti spomenik na svijetu, izgrađen tisuću godina prije najstarijih piramida. I on je izgrađen kao nadgrobni spomenik. I u što gledam, Eqbale – u gomilu kamenja. Vodiči je zovu mogila.

Ali taj je spomenik puno više od mogile, riječ je o veoma razrađenoj skulpturi. Svakih četrdeset centimetara ona je, takorekuć, ispisana rukom. Duga je preko sedamdeset metara, široka oko dvadeset i pet te visoka osam ili deset metara, a u svim smjerovima svaki se kamen ciljano nadovezuje na prethodni, kao da kamenje predstavlja rukom ispisane riječi.

Zamislite brodsku palubu. Brod plovi sjeveroistočno da bi isplovio iz zaljeva Morlaix i potom skrenuo u smjeru zapada prema Americi. Taj brod, sa svojom homerskom provom (lokalna legenda kaže kako je Odisej na svom putu u Cork prošao ovom obalom), izgrađen je od kamenja i, sasvim prirodno, vjenčan sa zemljom!

Prema metodi datiranja ugljikom, konstruiran je prije barem šest tisuća godina, i to u dva navrata.

13 – arapski: obilje kupina (op. prev.)

Prvo je izrađena krma od zelenakstoga metamorfnog dolerita, kakvim vrvi ova obala s kiselim tlom ispod paprati. Potom je, stoljeće ili dva kasnije, dodana prova, izrađena većinom od granita boje zobi, koji je dolazio s otočića Sterec.

Postojala je i treća konstrukcija koja bi mogla biti drugi brod smrti, ali je posve uništena 1950-ih, kad se čitava lokacija, odavno zarasla i prekrivena zemljom, eksploatirala kao kamenolom, a kamen se koristio za proizvodnju šljunka.

Arheolozi su utvrdili da je svaki dio broda, u ta dva navrata, izgrađen za nekoliko mjeseci. A to, s obzirom na uključeni rad, pretpostavlja da je čitava naseljenička zajednica koja je brojala više stotina ljudi zajednički radila na njemu.

Većina je kamenja veličine i težine onoga što bi jak čovjek mogao ponijeti u rukama. Ima i manjih, malenih poput šake, za ispunjavanje prostora koji se opiru inače savršeno skladnoj posloženosti većega kamenja.

Brodске palube su glatke, nisu popločane. A ima i nekoliko monolita, viših od čovjeka, koji služe kao nadvratnici nad ulazima u prolaze ili, ponekad, kao natkrovljeni stolovi za nadsvođene prostorije. Na donjoj palubi, dvadeset i dva prolaza od suhozida, od lijevoga do desnoga boka, vode do jedanaest nadsvođenih kabina, gdje su smještali mrtve.

Koračam jednim takvim prolazom, koji poput osude vodi u središte, i tu, u napola razrušenom svestištu, zurim u potporno kamenje. Ono je isto kao i milijuni drugoga kamenja na plažama ove obale, osim što ono ovdje, zahvaljujući svojem rasporedu, govori, i to izražajno.

Kaos možda ima svoje razloge, ali kaos je bezglasan. Jezik i komunikacija proizlaze iz ljudske sposobnosti da raspoređuje, da smješta. Riječ *place* u

engleskom je i imenica i glagol. Sposobnost raspoređivanja i sposobnost da se prepozna i imenuje mjesto. Nisu li obje ishodišno neodvojive od ljudske potrebe da poštuje i štiti svoje mrtve?

Na pamet mi pada neobična usporedba. Ono što je stotine ljudi nadahnjivalo da rade zajedno nekoliko mjeseci kako bi sagradili ovaj brod od kamena možda je sasvim blisko onome što nadahnjuje djecu u Palestini da kamenjem gađaju tenkove okupatorske vojske.

Palestina, lipanj 2003.

Govor na dodjeli nagrade Booker

BUDUĆI DA STE MI DODIJELILI ovu nagradu, možda biste voljeli čuti, ukratko, što mi ona znači.

Kompetitivnost nagrada mi je odvratna. A što se tiče ove nagrade, objavljivanje užeg izbora, namjerno stvaranje napetosti u javnosti, spekulacije uključenim piscima kao da su u pitanju konji, čitav naglasak na pobjednicima i gubitnicima, sve je odreda pogrešno i deplasirano u kontekstu književnosti.

Međutim, nagrade funkcioniraju kao stimulanse – ne samim piscima, već izdavačima, čitateljima i prodavačima knjiga. I stoga temeljna kulturna vrijednost neke nagrade ovisi o tome što ona stimulira: pokoravanje tržištu i konsenzus općega mnijenja ili pak imaginacijsku samostalnost, kako kod čitatelja tako i kod pisca. Ako nagrada stimulira pokoravanje, ona tek potpisuje uspjeh u njegovu konvencionalnom smislu. Ona nije ništa više od nekoga drugog poglavlja u priči o uspjehu. Ako nagrada stimulira

imaginacijsku samostalnost, ona potiče volju za traženjem alternativa. Ili, da pojednostavim, potiče ljude da propituju.

Razlog zašto je roman tako važan leži u tome što postavlja pitanja koja ni jedna druga književna forma ne može postaviti: pitanja o pojedincu koji kuje svoju vlastitu sudbinu, pitanja o svrsi kojoj može podrediti život – uključujući i svoju vlastitu svrhu. Ta pitanja roman postavlja vrlo osobno. Glas romanopisca funkcionira kao unutarnji glas.

Iako se može činiti donekle neumjesno s moje strane, želio bih pozdraviti ovogodišnji žiri i zahvaliti im na njihovoj neovisnosti i ozbiljnosti u tom pogledu. Sve četiri knjige u njihovu užem izboru jasno pokazuju tu vrstu imaginacijskoga nonkonformizma o kojemu govorim. To što su nagradu dodijelili mojoj knjizi, pričinja mi zadovoljstvo – zato što ona predstavlja odgovor, odgovor drugih pisaca.

Trebalo mi je pet godina da napišem *G. Otada* planiram narednih pet godina života. Započeo sam projekt o migrantskim radnicima Europe. Ne znam koju će formu imati završena knjiga. Možda će to biti roman. Možda knjiga koja ne ulazi ni u jednu kategoriju. No jedno znam: želim da na stranicama te knjige i iz njih govore neki od glasova jedanaest milijuna migrantskih radnika u Europi i nekih četrdeset milijuna glasova njihovih obitelji, koje su većinom ostale u gradovima i selima, ali su ovisne o nadnicama odsutnih radnika. Siromaštvo, iz godine u godinu, prisiljava migrante da napuste svoje domove i kulturu te da dođu obavljati većinu najprljavijeg i najslabije plaćenoga rada u industrijaliziranim područjima Europe, gdje čine rezervnu armiju radne snage. Kako oni gledaju na svijet? Na sebe same? Na nas? Na svoju vlastitu eksploataciju?

U svrhu toga projekta morat ću puno putovati i boraviti na mnogim mjestima. Povremeno ću

sa sobom morati povesti svoje turske prijatelje koji govore turski, ili pak portugalske prijatelje, ili grčke. Želim ponovno raditi s fotografom Jeanom Mohrom, s kojim sam napisao knjigu o seoskom doktoru. Makar i živjeli skromno, kako bismo i trebali, i putovali na najjeftiniji mogući način, četverogodišnji projekt koštat će oko deset tisuća funti. Nisam znao kako doći do tolikoga novca. Sâm ga nisam imao. Sad će mi nagrada Booker omogućiti da započnem projekt.

Pa ipak, ne mora se biti romanopiscem koji traži vrlo suptilne veze kako bi se dokazalo da tih pet tisuća funti od ove nagrade potječe od ekonomskih aktivnosti. Booker McConnell već više od 130 godina ima velike trgovačke interese na Karibima. Suvremeno siromaštvo Kariba direktan je učinak ove i sličnih eksploatacija. Jedna od posljedica toga karipskog siromaštva jest to što je stotine tisuća Zapadnih Indijaca bilo prisiljeno da kao migrantski radnici dođu u Britaniju. Tako će moja knjiga o migrantskim radnicima biti financirana profitom koji je direktno isisan iz njih ili njihovih rođaka i predaka.

Međutim, na stvari je i više od toga. Industrijska revolucija i izumi te kultura koja je pratila i koja je stvorila modernu Europu bili su inicijalno financirani profitom od trgovine robljem. A fundamentalna priroda odnosa između Europe i ostatka svijeta, između crnaca i bijelaca, nije se promijenila. Najvažnija pojedinačna slika u romanu *G.* je skulptura četiri okovana Maura. Upravo zato ovu nagradu moram okrenuti protiv nje same. I namjeravam to učiniti, dijeleći je na osobit način. Polovica koju dajem dalje promijenit će polovicu koju zadržavam.

Najprije mi dopustite da u potpunosti iznesem logiku svoje pozicije. Ne radi se tu o krivnji ili lošoj savjesti. Ne radi se tu zasigurno ni o filantropiji. Ne radi se u prvoj liniji čak ni o politici. Radi se

o kontinuitetu mojega razvoja kao pisca: na stvari je odnos između mene i kulture koja me formirala.

Prije nego što je započela trgovina robljem, prije nego što je Europljanin sam sebe dehumanizirao, prije nego što se prikovao za svoje vlastito nasilje, mora da je postojao trenutak u kojem su crnci i bijelci pristupali jedni drugima sa zadivljenošću potencijalno jednakih. Taj je trenutak prošao. I kasnije je svijet bio podijeljen između potencijalnih robova i potencijalnih robovlasnika. A Europljanin je taj mentalitet donio natrag u svoje vlastito društvo. Taj je mentalitet postao sastavni dio načina na koji vidi svijet oko sebe.

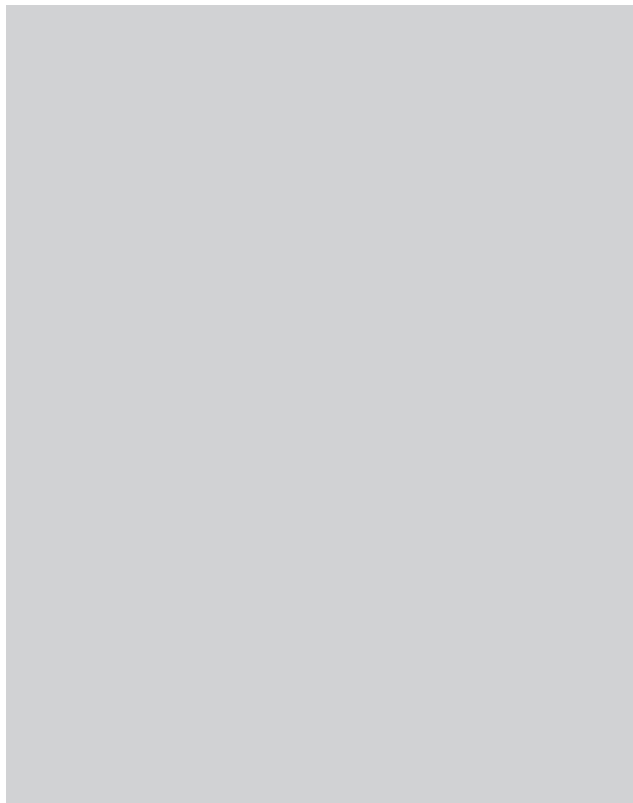
Romanopisac se bavi interakcijom između individualne i historijske sudbine. Historijska sudbina našega doba postaje očita. Potlačeni se probijaju kroz zid tišine koji su u njihove umove ugradili njihovi tlačitelji. A u njihovoj borbi protiv eksploatacije i neokolonijalizma – ali samo s pomoću i na temelju zajedničke borbe – potomci robova i robovlasnika moći će ponovno prilaziti jedni drugima sa zadivljenošću potencijalno jednakih.

Zato nagradu namjeravam podijeliti s onim Zapadnim Indijcima na Karibima i s Kariba koji se bore za to da dokinu svoju eksploataciju. Londonski pokret Crnih pantera uzdignuo se iz posmrtnih ostataka onoga što su Bookers i druge kompanije napravile na Karibima. Želim ovu nagradu podijeliti s pokretom Crnih pantera zato što se i kao crnci i kao radnici opiru daljnjoj eksploataciji potlačenih. I zato što su, posredstvom svojega Informacijskog centra za crnce (Black People's Information Centre), povezani s borbom u Gvajani, sjedištu bogatstva Booker McDonnella, u Trinidadu i diljem Kariba: borbom koja je usmjerena izvlaštenju svih takvih poduzeća.

Vrlo dobro znate, kao uostalom i ja, da je svota novca o kojoj se radi – čim se o njoj prestane

razmišljati kao o književnoj nagradi – jako mala. Silno mi je potrebno još novca za projekt o migrantskim radnicima Europe. Pokret Crnih pantera silno treba još novca za svoje novine i za druge aktivnosti. Ali dijeljenje nagrade obznanjuje da su naši ciljevi isti. A to prepoznavanje razjašnjava puno toga. Na kraju krajeva – kao i na početku – jasnoća je važnija od novca.

*govor Jobna Bergera na dodjeli nagrade
Booker za književnost u Caféu Royal
u Londonu 23. studenoga 1972.*

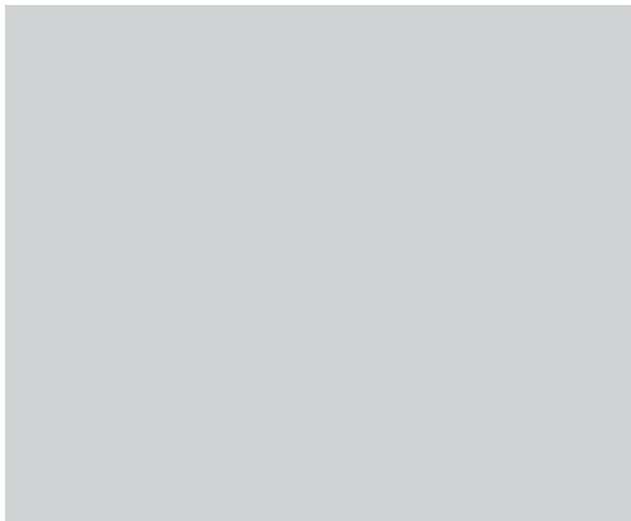


GUSTAVE COURBET: Autoportret u zatvoru Sainte-Pélagie

1872.–1873.

ulje na platnu

Musée Courbet, Ornans, Francuska

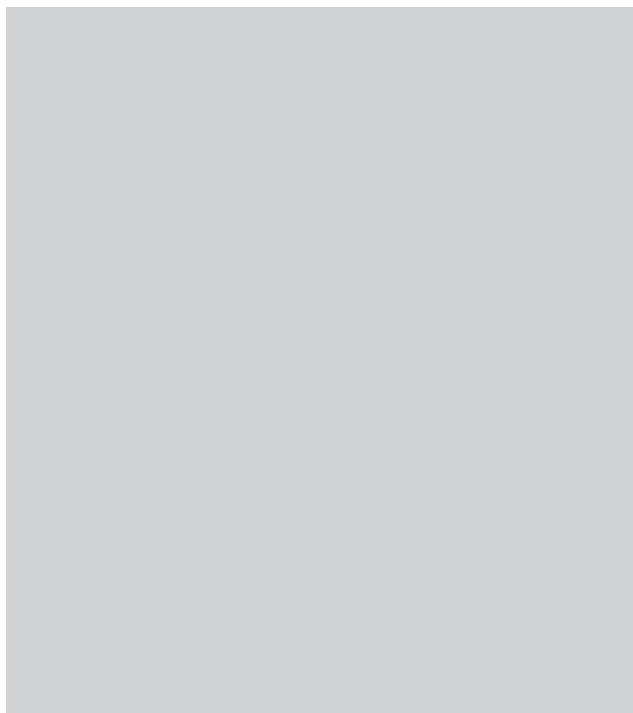


GUSTAVE COURBET: Obala Normandije

1866.

ulje na platnu

Musée Eugène Boudin, Honfleur, Francuska

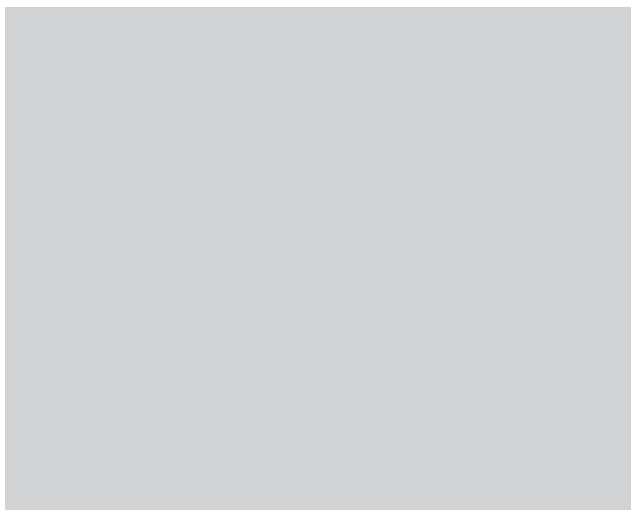


GIORGIONE: Oluja

1506.–1508.

ulje na platnu

Gallerie dell' Accademia, Venecija, Italija

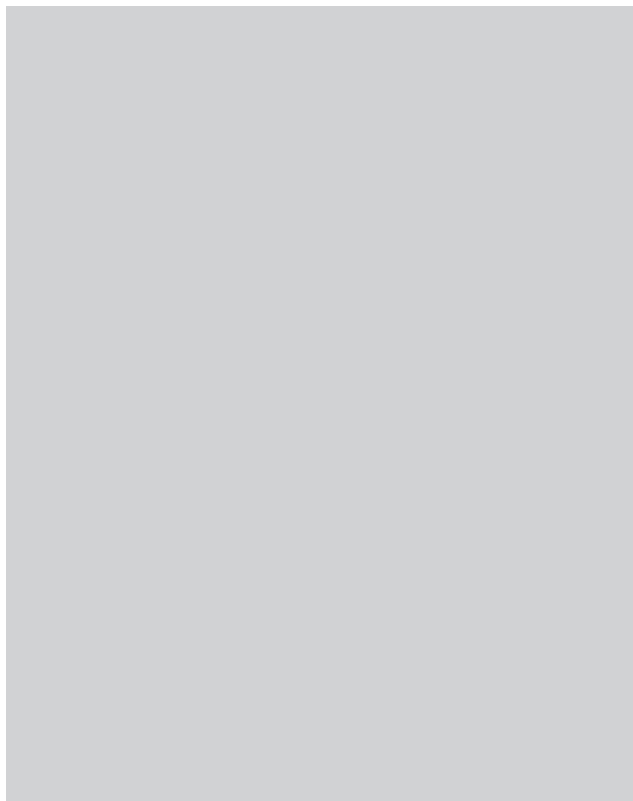


GUSTAVE COURBET: Žena u bijelim čarapama

1861.

ulje na platnu

Barnes Foundation, Philadelphia, SAD

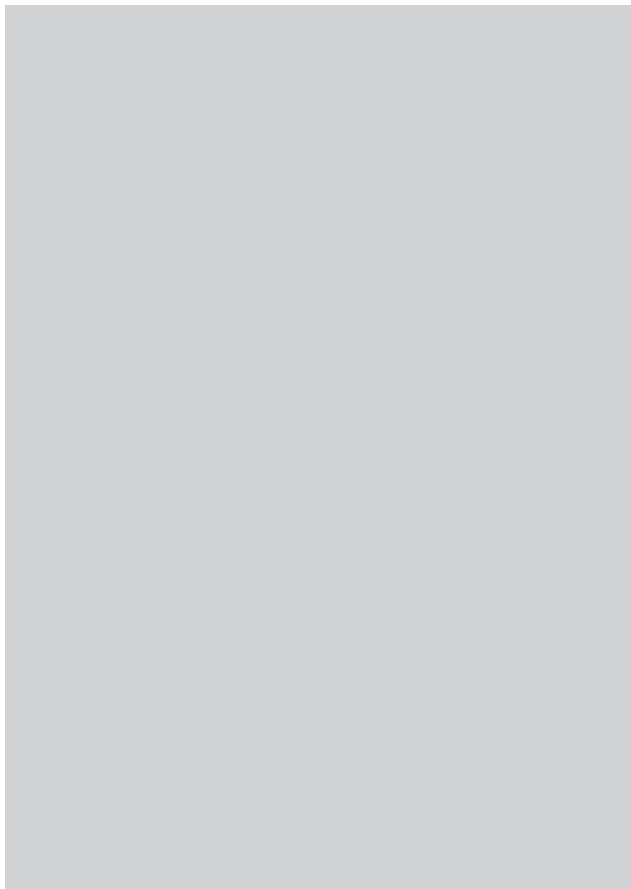


FRANÇOIS BOUCHER: Venerina toaleta

1751.

ulje na platnu

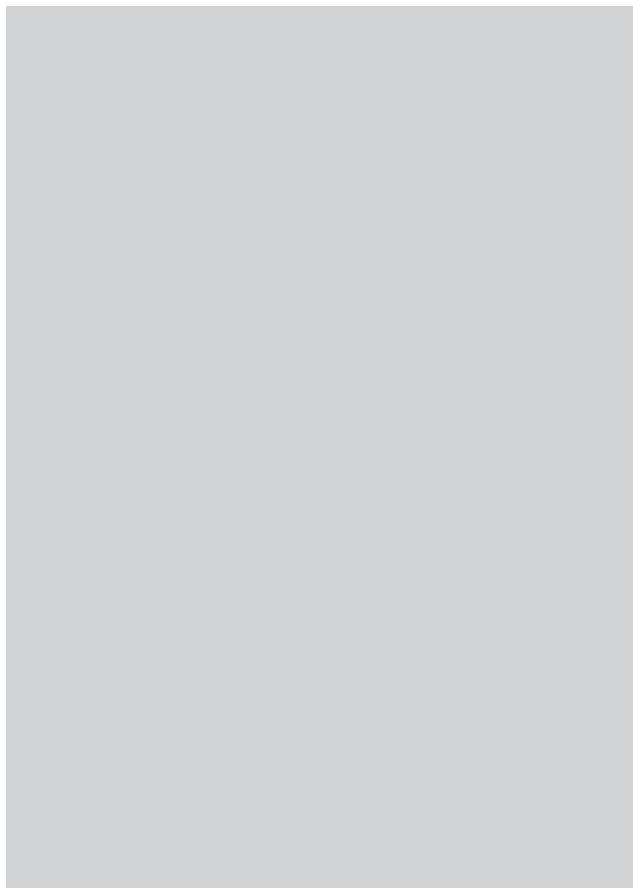
Metropolitan Museum of Art, New York, SAD



JOHN HEARTFIELD: Milijuni stoje iza mene

AIZ, 1932.

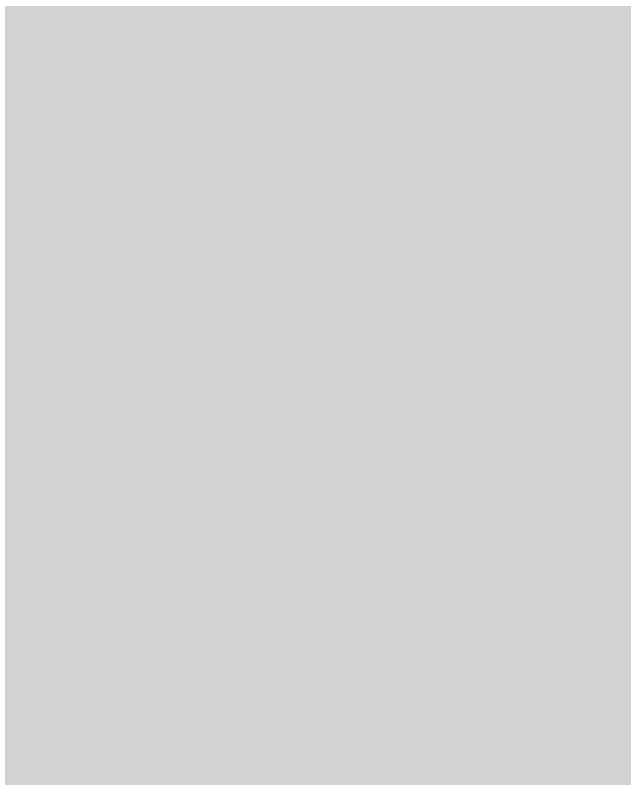
© Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



JOHN HEARTFIELD: Pangerman

AIZ, 1933.

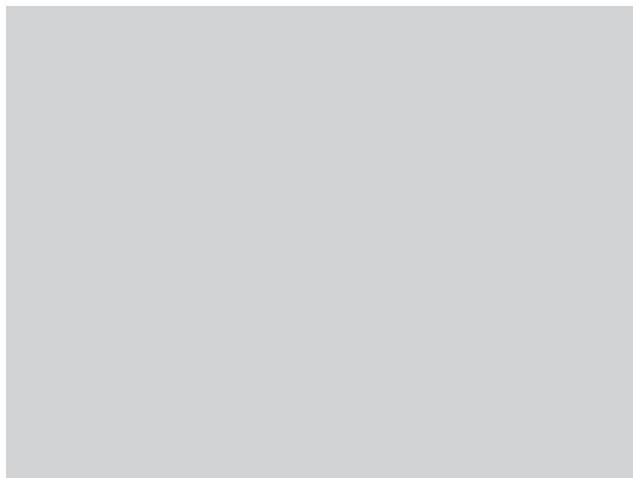
© Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



JOHN HEARTFIELD: O partijskoj krizi SPD-a

AIZ, 1931.

© Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

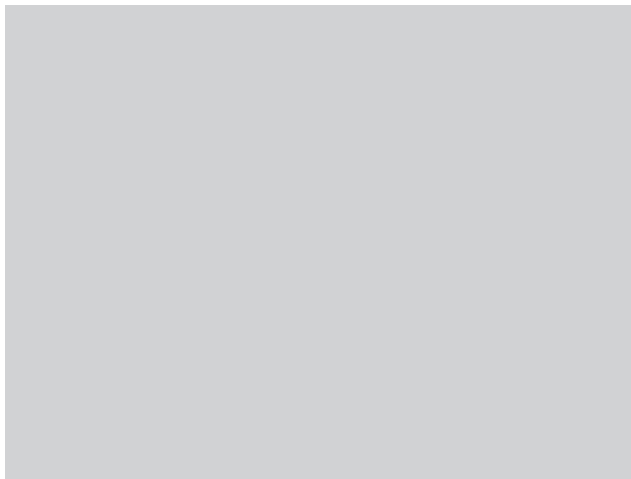


REMBRANDT VAN RIJN: Sat anatomije dr. Nicolaesa Tulpa

1632.

ulje na platnu

Mauritshuis, Den Haag, Nizozemska

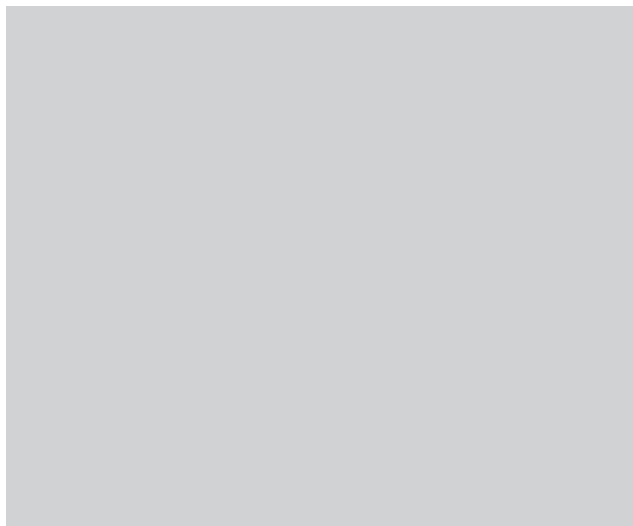


Mrtvo tijelo Che Guevare

Bolivija, 12. 10. 1967.

fotografiju ustupili:

INTERFOTO / Alamy Stock Photo



ANDREA MANTEGNA: Mrtvi Krist

1470.–1474.

ulje na platnu

Pinacoteca di Brera, Milano, Italija



Uhićenu Vijetnamku ispituje južnovijetnamski policijski službenik dok joj američki vojnik drži automatsku pušku na sljepoočnici

Tam Ky, Vijetnam, studeni 1967.
fotografiju ustupili: AP Images

izdavač: BLOK
Adžijina 11, 10 000 Zagreb
www.blok.hr

urednice izdanja: Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković
predgovor: Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković
prijevod: Vesna Vuković
lektura i korektura: Iva Klobučar Srbić
dizajn i prijelom: Hrvoje Živčić
tisak: Sveučilišna tiskara Zagreb
naklada: 300 primjeraka

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001000718.

ISBN: 978-953-8240-00-3

Publikacija je objavljena u okviru *Političke škole za umjetnike 2018.*

Izdavanje publikacije financijski podupire Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe iz sredstava Ministarstva vanjskih poslova Savezne Republike Njemačke. Ova publikacija ili njezini dijelovi mogu se koristiti bez naknade uz obavezno navođenje izvora.

Sadržaj publikacije isključiva je odgovornost izdavača i ne odražava stavove Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.

BLOK



**ROSA
LUXEMBURG
STIFTUNG
SOUTHEAST
EUROPE**

Dosljedan kritičar svijeta umjetnosti i kapitalističkoga svijeta, Berger je u umjetnosti vidio specifično oružje: način da se dominantna slika svijeta demontira i da se stvori prostor koji otvara uvid u iskustvo potlačenih. Prvi put u hrvatskom prijevodu donosimo izbor eseja iz njegove iznimno bogate i raznovrsne produkcije kojim ocrtavamo konture mogućega političkog angažmana u umjetničkom polju.

t