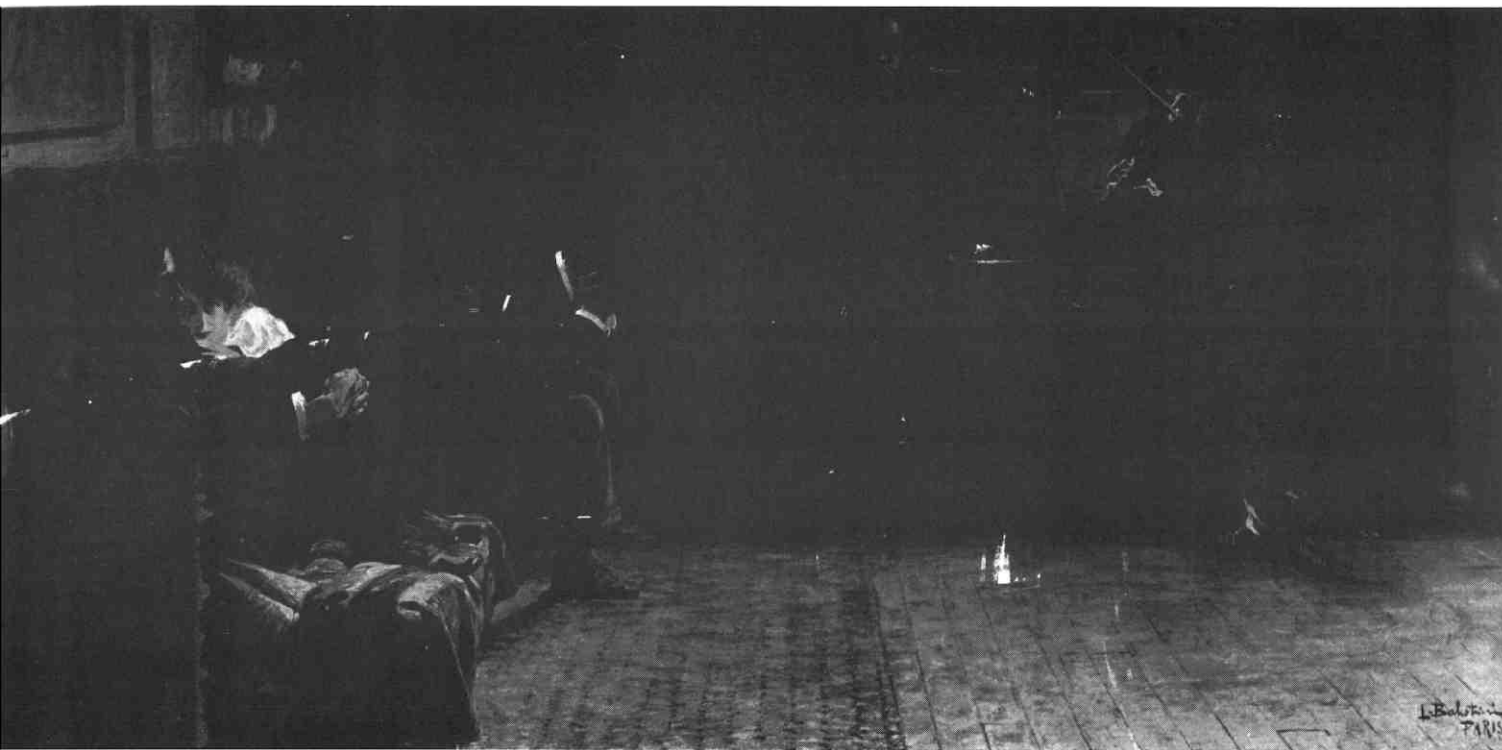




Želimir Koščević
Slučaj Balestrieri

Misli globalno – djeluj lokalno (Ekološka sentenca)

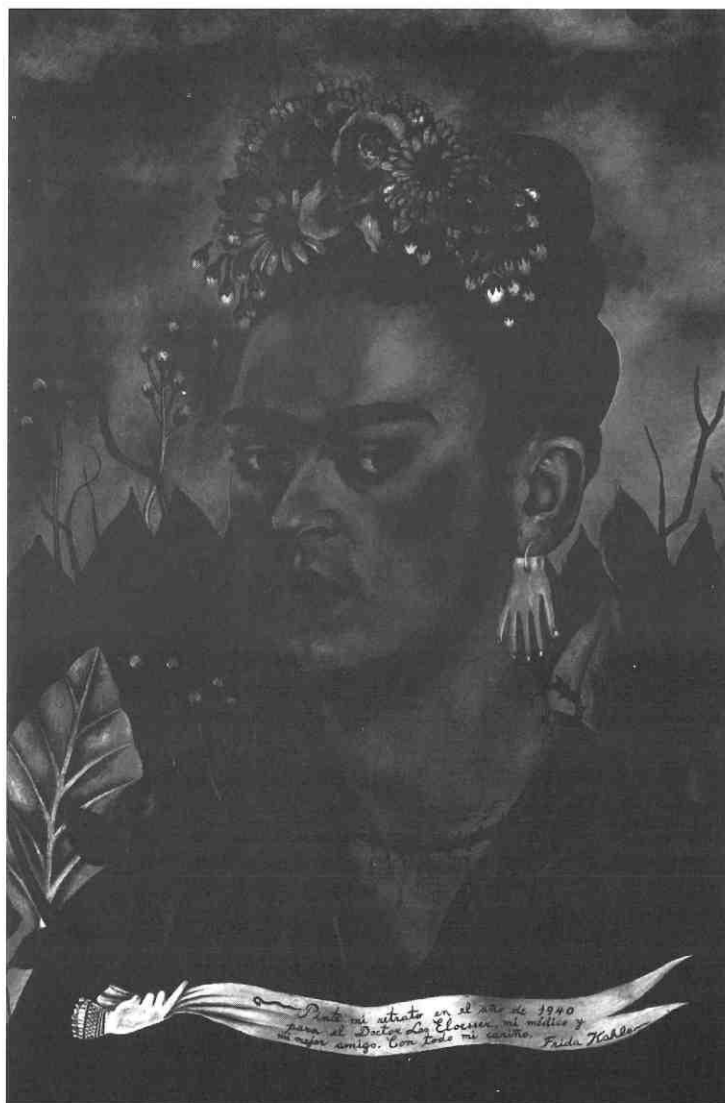
Kada je 1966. godine pokrenut časopis "Život umjetnosti" tematskom raspravom odnosa sredine i umjetnosti, uz ispriku da pitanje: "Deluju li u našem ambijentu – viđenom u geografskom, historijskom i sociološkom smislu – zakonitosti presudne za postojanje, razvoj i osobitosti naše umjetnosti?..." svjesno otvara "lokalni" kulturni aspekt...", i kada se postmodernom filozofsko i kulturno iskustvo tek slagalo u zaokruženu ideju, na tavan jedne kulturne obitelji u Samoboru kraj Zagreba odbačena je uramljena kolor-reprodukcija Balestrierijeve slike "Beethoven" iz 1900. godine.

Balestrieri Lionello (Cetona, kraj Siene, 12. 9. 1872. – Cetona, 29. 12. 1958.), talijanski slikar i grafičar. Učio je u Rimu i Napulju, gdje mu je učitelj bio Domenico Morelli. Od 1893. živi u Parizu, gdje je 1900. na svjetskoj izložbi izložio svoju poznatu sliku "Beethoven" (Trst, Museo Revoltella), za koju je nagrađen zlatnom medaljom. I druge njegove slike, rađene sladunjavim akademskim stilom, prikazuju prizore iz života umjetnika i boema ("Očekivanje slave", "Smrt Mimi"). Istakao se kao grafičar. God. 1914. vraća se u Italiju. Bio je direktor umjetničkog muzeja u Napulju.

Kojih dvadesetak godina kasnije, nagrižena vlagom i oštećena ogrebotinama, rasklimana okvira, reprodukcija te nekoć svjetski slavne slike bačena je s ostalim grubim otpadom na lokalni deponij, gdje je zamjećuje autor ovih redaka, uzima, i od tada je – tome su dvije godine – upotrebljava kao "učilo" prilikom predavanja i vježbi iz predmeta "muzejska institucija" na interdisciplinarnom studiju muzeologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Godine 1966. ne bismo, dakako, obraćali pažnju ni na Balestrierijev original, a kamoli na reprodukciju njegova djela. Od tada do danas cjelokupan sustav estetskih vrijednosti doživio je velike promjene kojima se ovdje nećemo baviti, budući da su svakom iole upućenijem čitaocu poznate. Ovdje se nećemo baviti postmodernom kao promjenom stila (začet od arhitekata, tradicionalno konzervativnih, postmoderni stil u arhitekturi, slikarstvu, a i u literaturi, manje-više je prazna slama), već postmodernom kao promjenom stava, čime je definitivno razbijen – tada već dobro načet – europocentričan sustav estetske posudbe. Te su promjene ne samo iznjedrile manirizam, Boulléa i Schinkela, već je njima bila definitivno utvrđena – jednom avangardna – Euroazijska akša Josepha Beuysa, kao metafora osjećajnosti još jednoga "fin de sièclea", koja će s punim uvažavanjem priznavati estetski legitimitet umjetničkom izrazu Južne Afrike, Estonije, Islanda, Slovenije, Južne Koreje, Škotske, kao i izražajnim oblicima različitih etničkih ili društvenih grupacija bez obzira na to je li riječ o Portorikancima, Aboridanima, feministkinjama ili o pankerima. "Ne možemo se, međutim, vratiti estetskoj praksi razvijenoj na osnovi povijesnih situacija i dilema koje više nisu naše" – kaže F. Jameson 1984. predlažući istodobno "smišljanje i projektiranje globalne spoznajne kartografije" koja – naravno – podrazumijeva i estetsku dimenziju; na toj fascinantnoj mapi, koja nas podsjeća na kolektivni nadrealistički kartografski redizajn globusa iz 1929. godine, pojavila se s lokalnog otpada kao kulturološki i estetski zanimljiva reprodukcija Balestrierijev žanr-scene iz boemskog života od prije stotinu godina kao potvrda relativizma estetskih vrijednosti, pri čemu se na mapi čak i nismo mnogo udaljili od koordinata postojećeg areala kao što je zajednica Alpe-Adria. /Usprkos korektnom postojanju simul-

tanih previodilaca (hrvatski, slovenski, mađarski, talijanski, njemački), na sastancima pojedinih specijalističkih grupacija ove zajednice najčešće se govori – engleski./

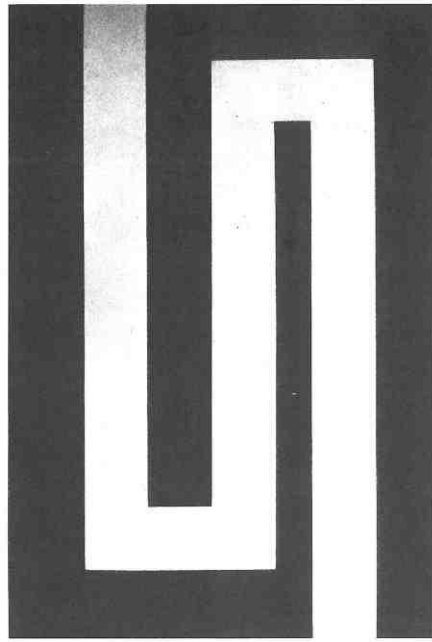
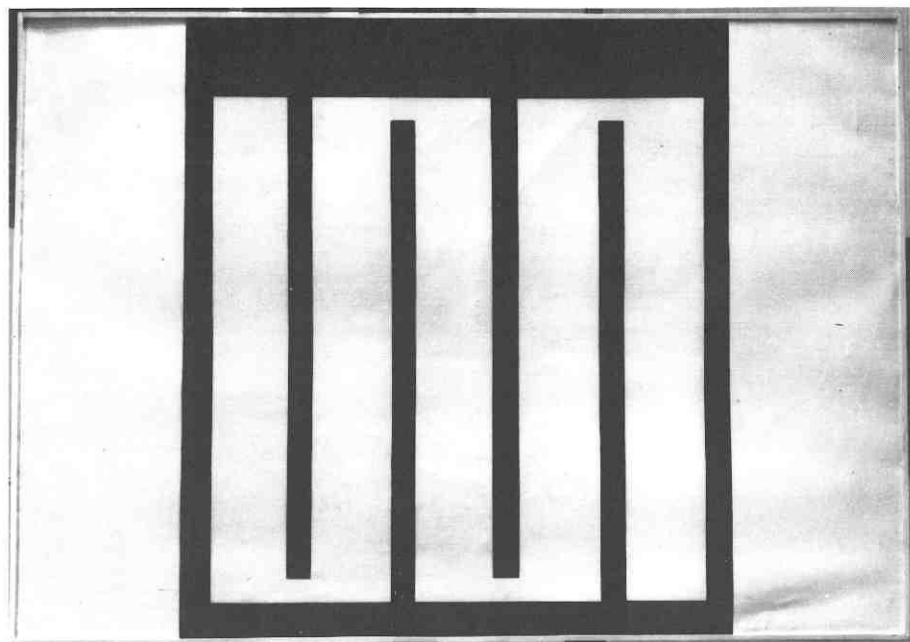
Ali nije riječ samo o estetskim vrijednostima; riječ je o nalazu izuzetne kulturološke i informacijske vrijednosti. Imperativne varijacije na temu samoborskog Balestrierija pružaju mogućnost da se vrlo slikovito prikaže život umjetnosti u prostoru i vremenu na primjeru jednoga posve običnog kulturnog lokaliteta 20. stoljeća. Gotovo s fotografskom jasnoćom pred nama se odvijaju slike života lokalne obitelji koja njeguje muzičku kulturu (što za ovaj gradić i nije neki specificum), u rasponu od Beethovena do Ferde Livadića; koja na zid svoga doma stavlja reprodukciju slavne slike Talijana Balestrierija s prikazom pariškoga boemskog kruga što sanjari uza zvuk Beethovenove glazbe – sonate vjerojatno. Nedostaje nam podatak gdje je reprodukcija nabavljena, ali odštampana je u Berlinu. Ovdje se već čuje kakofonija 20. stoljeća; u nju će se vrlo brzo uključiti i W. Benjamin – "reprodukcionalna tehnika, mogli bismo općenito kazati, izdvaja reproducirano iz područja tradicije" – i to nam se čini važnim: lokalno i regionalno pretvara se postupno u folklor globalnog sela i postmodernu. I ako se s punim uvažavanjem odnosimo još i danas prema Karamanovoj tezi o "graničnoj sredini", koju je s mnogo razumijevanja širio i Milan Prelog, Balestrierijev slučaj u malom gradiću Hrvatske proširuje determinante lokalnog i regionalnog, budući da s pravom pretpostavljamo ujednačenu geografsku rasprostranjenost Balestrierijeve reprodukcije u krugu oko centra europskog kontinenta. Uz poštovanje različitosti, ovdje govorimo o posve određenom standardu europske kulture, koji model "granične sredine", čini primjenjivim i u Finskoj i u Irskoj i u Ukrajini. Prilagođena uvjetima i okolnostima 20. stoljeća, ta se "granična sredina" nameće poput prstena oko središta, ne gubeći ništa od svoje samosvojnosti i izvornosti. Nedostaje nam, naravno, povijesna distanca da bismo jasno uvidjeli kako se specifičnosti "granične sredine" – mutatis mutandis – ponavljaju i u ovom stoljeću, na ovom prostoru, što ga od milja, tako, nazivamo lokalnim, a zapravo je sastavni dio mnogo kompleksnije kulturne strukture europskog prstena. München je za Ažbeovu školu nezanimljiv; kao neosporna kulturna činjenica, Ažbeova je škola mnogo zanimljivija u slučaju Josipa Račića, Nadežde Petrović, Davida Burljuka ili Harmosa Karolyija, ukratko, onoga časa kada se čista središnja ideja amalgamira "rubnom" kulturnom i tradicijskom sedimentacijom. Ni dvadesetak godina kasnije sličan se slučaj ponavlja sa školom Andrea Lhota u Parizu, i njegovim jugoslavenskim učenicima kao što su Šava Šumanović, Kamilo Ružička ili Sonja Kovačić - Tajčević. Što se dalje krećemo interpretativnim putovima jedne nove povijesti umjetnosti 20. stoljeća, i širega kritičkog sagledavanja suvremene umjetnosti, argument lokalnoga gubi svoj smisao u ozbiljnoj prosudbi umjetničkog djela, i postaje poštapalica za lokalne umjetničke surrogate. Mi, dakako, i nadalje možemo govoriti o "europskom prstenu", rubnoj strukturi koja obiluje umjetničkim fenomenima, čije prepoznavanje mijenja dosadašnju kulturnu i umjetničku geografiju Europe, ali i ta se mijenja, zahvaljujući prije svega većem uvažavanju kulturne antropologije. Da ne odemo predaleko – iako smo duboko vezani uz slike Fride Kahlo (1907. – 1954.), a nisu nam strane ni slike rodonačelnika finskog ekspresionizma Tykoa K. Sallinena (1879. – 1955.) – lokalni "slučaj Balestrieri", koliko god bio bezazlan, otvara brojna pitanja realnog sagledavanja suvremenog poimanja lokalnoga, regionalnog i nacionalnog. Pitanje je vrijede li uopće još ti



pojmovi kada je riječ o umjetnosti. Mi znamo da jedan Oton Gliha ne izvire iz Ardenskih šuma, da je Beuys Nijemac, te da se Miljenko Stančić ne dekodira uz pomoć francuskog nadrealizma, već u Varaždinu. To je "kunstgešilterska" propedeutika: instrumentalizacija baze podataka vodi nas izravno u folklor koji, dakako, neće i ne može imati veze s plemenitim sjajem aure koja kružno krase jezgru Europe.

Moć s kojom centar brani svoju osvojenu i privilegiranu poziciju doista je zastrašujuća. Pošteni ljudi iz centra uviđaju doduše da njegova narcisoidnost više nikamo ne vodi, te da europsko dvorište sve više postaje tijesno. Varijanta regionalizacije, koja se slikovito uklapa u teoriju i praksu postmoderne, pokazala se korisnom samo regionalnim političarima, a i oni se voze u "toyotama". Genius loci zagrebačke regije sa "štihom" kalifornijske postmoderne izazov je znatiželjnom intelektualcu, ali arhitektonska tvorevina takvih osobina – osim što je manje ili više

pomodni kič – obogaćuje "slučaj Balestrieri" konzekvencama koje, kako smo rekli, dovode u pitanje ozbiljnost i smisao lokalnih, regionalnih i nacionalnih kriterija u prosudbi umjetničkog djela. Pošteni ljudi iz europskih centara – a njih nema mnogo, riječ je o djelovanju Muzeja moderne umjetnosti u Oxfordu, Kunsthalle u Düsseldorfu, te pariškog Beaubourga za direktorstva Pontusa Hultena, koji je, a propos, Šveđanin – nastoje ukazati na to da "čarobnjaka" ima svuda po svijetu, i da suptilni dijalog s materijom nije nikakav privilegij centra i njegove propagandne artiljerije. Kada shvatimo, ili, bolje reći, kada se riješimo predrasuda i stega što nam ih nameće europska filozofijska disciplina o lijepom (estetika), i kada – kako reče Pablo Picasso u jednom od svojih monologa s A. Marlauxom – objasnimo ljudima da je stvaranje malo kad pojava estetskog reda, moći ćemo se bez lokalnih inhibicija i kompleksa prepustiti svemu što je u duhu ljudskih bića stvoreno, ne umanjujući pri tome uopće vrijednost

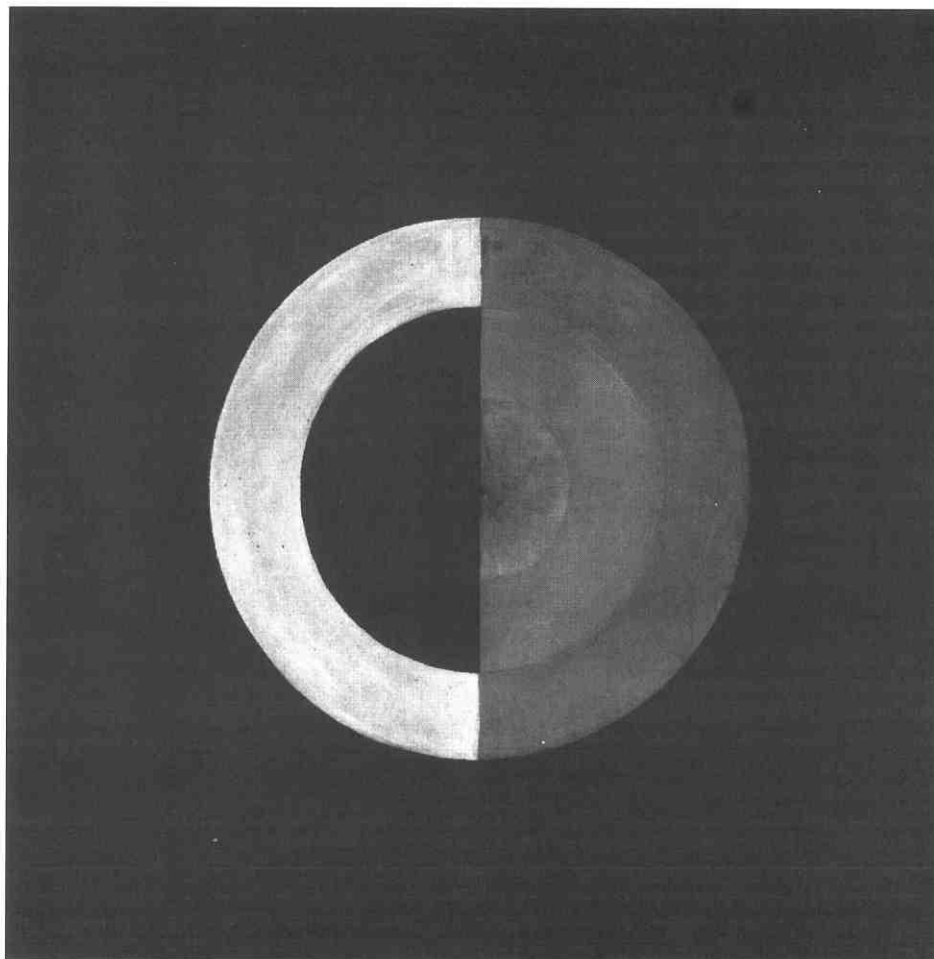


hrvatskom pleteru ili konceptualizmu nove umjetničke prakse. U takvu novom kontekstu, lokalno atipični Julije Knifer postaje, dakako, cijenjena europska vrijednost, i premda je eksplicitno 1986. dao do znanja da ostaje "ukopan na mjestu", i da je takav njegov status, na njegovu mjestu, to jest lokalno, regionalno i nacionalno, Kniferovo se djelo prepoznaje kao vrijednost samo u uskom krugu stručnjaka, a on sam biva prisiljen da više radi vani negoli u domovini.

Ako je tome tako, a jest, a Knifer ovdje i nije osamljen, čini se da "slučaj Balestrieri" na lokalnom otpadu ima dublje značenje nego što mislimo. Uz pomoć maštovite upotrebe Balestrierija objašnjive su nam specifičnosti starohrvatskih crkvice, kao i zakašnjeli barok drvene skulpture u kontinentalnoj Hrvatskoj. U 20. stoljeću, međutim, mnogi kulturni i umjetnički fenomeni pokazuju stanovit otklon od prepoznate pravilnosti i specifičnosti "granične sredine"-. Slika se zamućuje; nije bistra kao što je bila u nevino vrijeme čistih odnosa između Rima i Bizanta. Može se pretpostaviti da je distribucija Balestrierijeve reprodukcije u graničnim sredinama bila manje ili više ravnomjerna; shodno tome, ne iznenađuju nas pojedinačni umjetnički fenomeni rubne strukture kao što su Švedanka Hilma af Klint (1862. – 1944.), Ukrajinac Oleksandr Bogomazov (1880. – 1930.), Litvanac Mikolaius K. Čiurlionis (1875. – 1911.), ili Slovenac Avgust Černigoj (1898. – 1985.). Njihovi sve donedavno zaboravljeni opusi doživljavaju u posljednjem desetljeću prepoznavanje i revalorizaciju; pozitivne činjenice oko Pariza, Berlina, Londona, Kölna postaju tako realnije sagledive. Reprodukciju Balestrierijeve slike, što je kolala europskim rubom na početku ovog stoljeća, možemo shvatiti kao metaforu europskih integracionih procesa: stvaranje fine mreže duhovne strukture neobična sklada koji dopušta – štoviše, čini normalnim – da u "ozračju Beethovena, Tolstoja i Richarda Straussa imamo ovdje na okupu: jednu tursku Židovku sjeverozapadnih osjećaja, jednog inženjera i vagnerijanca, jed-

noga grofovskog demokrata talijanskog imena i hrvatskog osvjeđočenja i jednoga bečkog kućevlasnika iz Linza djelatna u Njemačkom kazalištu u Berlinu; ovdje na Jadranskom moru, u argonautskoj Saloni koja je za grčko osvajanje Troje dala sedamdeset i dva broda, nedaleko od Shakespearom nadahnuta grada Splita, koji je nekoć bio palača cara Dioklecijana, u razgovorima o Olbrichtu, d'Annunziju, Klimtu, Eleonori Duse, Masaryku, trijalizmu i secesiji. To je Austrija" – kazuje Herman Bahr sa svoga putešestvija po Dalmaciji na početku ovog stoljeća. Mi dakako možemo pretpostaviti da je do skidanja Balestrierija i odbacivanja reprodukcije njegova djela na otpad došlo, manje ili više, sinkrono u prostorima "graničnih sredina". Istodobno u taj su prostor ušle ruske trupe i Coca-Cola na čelu s patriotski nastrojenim lokalnim trabantima, a Balestrierija na zidu smijenio je televizor u kutu. Svuda. I tko nije za – taj je protiv. Ima mnogo indicija da je granična sredina, odnosno rubna struktura, fina duhovna tvorevina, slojevita i vrlo osjetljiva na grubosti, a posebno na znanstveni pogled na svijet, i da u tom času globalnih pretvorbi sve više gubi svoje alkemijsko svojstvo amalgamiranja. Izgubivši to svojstvo, rubna struktura neminovno postupno duhovno atrofira, pretvarajući se u Zemlju Urlo – "krajinu duhovnih patnji kakve trpi i mora da trpi unakaženi čovjek" (Cz. Milosz). Mc Luhan je samo stavio točku na "i".

I što sad? Stotinu, pa i tisuću godina kreativnog postojanja rubne strukture i njezina doprinosa cjelovitom razumijevanju europske kulture i umjetnosti opravdavalu je labuđi pjev lokalnih umova u lokalnoj umjetnosti. Mudrost teze Ljube Karamana vrijedi i nadalje, i uz neke modifikacije i oprez primjenjiva i na dio 20. stoljeća. Meštrovića, na primjer. Julije Knifer već je žrtva otklona; najmanje desetak mladih umjetnika iz Hrvatske što danas živi rasuto od New Yorka do Düsseldorfa napustilo je Zemlju Urlo koja je izgubila djevičanstvo "granične sredine": Knifer s ruba bolji je od H. Federlea iz centra; Mirko Ilić, koji je na vrhu



američkog ilustratorstva; Nina Ivančić, Damir Sokić, Milivoj Bijelić, Marina Fortunatović, Braco Dimitrijević, Danilo Dučak, Zvezdana Fio, Eugen Feller, Dean Jokanović, Dušan Minovski – čitavu jednu generaciju pomelo je lokalno, regionalno i nacionalno jednoulje, a o onim umjetnicima koji su tu i tamo, a više tamo nego tu – Ivan Picelj, Breda Beban i Hrvoje Horvatić, Dušan Džamonja... – da i ne govorimo.

Htjeli – ne htjeli, svijet se širi, mijenja i prepleće. Suptilnu duhovnu alkemiju graničnih sredina uspješno razrađuje mnogo naprednija kemija; takva sredina postupno gubi indentitet, a tjeskoba se iz centra sve više širi rubnim područjima. Priziv na lokalno, regionalno i nacionalno u stanovitom je smislu logična obrambena reakcija, ali ne i put kojim se ostvaruje dijalog. Svojedobno smo graničnu sredinu definirali kao kulturni entitet između dviju kulturnih mega-struktura, i takva je definicija mogla vrijediti sve dok se nisu pojavile odviše česte nepravilnosti unutar rubne strukture. Nema nikakve sumnje da je globalna

politika velesila obeščastila prsten europske rubne strukture. Nas međutim ne zanima taj kolektivni seks; više nas zanima životna balada Balestrierijeve reprodukcije što je reciklirana u učilo na interdisciplinarnom studiju muzeologije na zagrebačkom Sveučilištu. Zajednička povijest svih Balestrierija širom kruga europskog prstena završava se nepunih stotinu godina kasnije u pokušajima da se zasnuju povijesti i ostvare kvalitete. To doduše odgovara postmodernoj slici svijeta, ali – pitanje je – odgovara li ta slika nama? Koji put mi se čini da promatram šizoidne natruhe jedne bivše Europe, koju je njezinim rubom krasila niska romantičnog Balestrierija. Njegova slikarska manira imala je sve karakteristike stila; reprodukcija njegove slike na zidu glazbi naklonjene obitelji iskaz je stava. Drugim riječima, stav je imao stil. Andy Warhol nije se time mogao pohvaliti. A, bogami, ni Slovenija ga više nema.

(lipanj, 1991.)

