



bogdan
mesinger

**pejzaži
predraga
gola
kao
traganje
za
identitetom**

Akvareli Predraga Gola javili su se najprije kao jedna fluidna pjesma o pejzažu. Impresija. Unutar njih izdvajao se u toku vremena slavonski pejzaž — s njegovim sivim vodama, drvenastim čahurama barki, horizontom u izmaglici . . . Bili su već tada specifičan preludij u bogatoj simfoniji kojom je naše slikarstvo ponovo progovorilo o pejzažu u onom trenutku u kojem se pejzaž počeo vraćati sebi samom.

Golovi pejzaži javljaju se, dakle, u funkciji transformacije naše likovne umjetnosti — i umjetnosti uopće — potkraj pedesetih i na početku šezdesetih godina. Nisu u tome bili osamljeni, ali su bili specifični. Dramatični problem angažiranosti (u biti, problem društvene odgovornosti) umjetnost je tada rješavala suptilnije i na jednoj dubljoj razini nego potkraj četrdesetih i na početku pedesetih godina: umjetnost je odgovorna prema društvu, ako je odgovorna prema sebi samoj. Ako je umjetnost. Taj proces oslobađanja od diktata trenutnih tematskih i izražajnih normi — proces vraćanja umjetnosti umjetniku i njegovu individualnom senzibilitetu — bio je dugotrajan i složen, s lomovima unutarnjim i vanjskim, individualnim i društveno-umjetničkim, te je izlomljenim linijama ispisivao biografije umjetničke, a njima povijest umjetnosti, tehnikâ, žanrova i motiva . . .

Sagledani u tom sklopu i noviji akvareli Predraga Gola, sa svojom složenom pretpovijesću, nude nam zanimljive i uzbudljive spoznaje.

Bliža povijest pejzaža dio je sudbine likovnosti i likovnog u posljednjih nekoliko decenija. No svaka tema — pa tako i pejzaž — nosi u sebi poseban, samo sebi svojstven potencijalni sklop odnosa u koje može stupiti, i time se odrediti funkcionalno i povijesno. Ta latentna struktura izvanlikovnih odnosa upravlja sudbinom motiva, žanrova, umjetnosti i umjetnika, stilova. Ona nije dio estetike, ali se estetika konstituirala unutar nje. Pa i estetika pejzaža — estetika viđenja otvorenog prostora. Definicija pejzaža, u jednom povijesnom trenutku, zapravo je povijesno determinirana definicija otvorenog prostora: njegova značenja, sadržaja, strukture, smisla. I odnosa prema čovjeku — ili čovjeka prema njemu.

Što se zbivalo s pejzažem u vremenskom rasponu koji, približno, odgovara rasponu naših autentičnih sjećanja, tj. naših života?

Nakon građanskog žanr-slikarstva, unutar kojega je pejzaž bio koloritni paravan za male životne ili arhitektonske scene (postajući i sam scenom, u širem, okvirnom smislu), pejzaž se izdvaja kao snažna i autohtona tema. Tema opservacije. Pogled je

umjetnika zarobljen prizorom, definiran njime, i taj okvir — koji danas Gol razbija (istina, ne sam, ali ga razbija na svoj, golovski način) — tada je još nerazoriv. A zatim je kao naredna zamjetnija faza uslijedilo slikarstvo revolucije i neposredne post-revolucionarne epohe, u kojoj transformiranje pejzaža u scenu dobiva, istina, drugi aspekt, ali je njime i pojačano: kao okvir ljudskoj drami, pejzaž i sam postaje drama. On govori o centralnoj, ljudskoj temi jezikom svojih znakova, i time je otuđen od sebe sama. Nije bio samo angažiran — bio je mobiliziran. Spaljena kuća nije kuća nego rat. Drvo koje svojom ogoljelošću podsjeća na vješala nije drvo — nego smrt. Bio je to, dakle, pejzaž koji nije bio pejzaž. Formalno je egzistirao kao pejzaž, ali značenjski nije. Gledano semiološki, pejzaž se javljao samo kao izraz nepejzažnih značenja. Interesantno je da uopće nije bilo primijećeno kako je motiv — a motiv je u ovom slučaju likovni naziv za životni medij — zapao u egzistencijalnu krizu — jer, prestajući biti ono što jest, on prestaje biti. Ako ne pripada sebi, ne može pripadati ni čovjeku, ni bilo kome ili bilo čemu. Lišen svoje biti, lišen je postojanja.

Najčešće nismo uopće svjesni toga da scenska ili bilo koja druga značenjska transformacija pejzaža predstavlja transformaciju pejzaža (a ne pejzaž), jer i sami doživljavamo pejzaž kao scenu, ili kao preneseno značenje. Pomak se odigrava u našoj svijesti — pomak u drugu, pejzažu stranu sferu — i on je tako automatiziran, da je nesvjestan.

Slikarstvo se, tako, našlo pred zaista čudnim zadatkom: stvoriti pejzaž iznova. Zapravo, pred potrebom — jer i sam termin »zadatak« termin je obespejzaženog vremena koje je trebalo prevladati. Trebalo je pejzažu vratiti njegovo unutarnje značenje. A i to je proces — jer značenja izviru jedna iz drugih. To nije otkriće nego poniranje. Trebalo je suvratiti se u pejzaž kao u ponor bez dna. Zatvoreni svjetovi čekali su u njemu da budu otključani. Sve do tada pejzaž je još bio samo fascinantna paravan pred kojim je slikar stajao sa zadivljenim kistom. A paravan je trebalo rasparati (kao što to Gol, i drugi, danas čine) da bi se zakoračilo u pejzaž kao u drugi svijet.

I upravo u tom presudnom povijesnom trenutku, oko sredine pedesetih godina, u freneziji lomljenja ranijih sputanosti, umjetnost je šiknula divljim protuberancama boja i oblika u ponovo nađenu apstrakciju. Ona nije pejzaž (ili ako jest — onda je to pejzaž iracionalnih sfera u čovjeku, pejzaž prepletanja iracionalnog i čulnog), te je u direktnom odnosu za autentični pejzaž apstrakcija mogla malo učiniti. Istina, apstrakcija će pomoći likovnoj revitalizaciji pejzaža kasnije indirektno, svojom na-

dahnjujućom sposobnošću da iza racionalnih prostora sagleda iracionalne. Osjeća se to kod mnogih — Postružnika, Murtića, pa i na Golovim akvarelima. No Gol do svojih današnjih rješenja prostora nije stigao prolazeći kroz apstrakciju. Išao je drugim putem.

Gol je u onom trenutku bio jedan od malobrojnih koji su pejzažu ostali vjerni. Naravno, »ostati pejzažu vjeran« na tradicionalan način više se nije moglo. Trebalo je rasjeći gordijski čvor u kojemu je pejzaž bio otet sebi samom. Gol je bio jedan od malobrojnih koji su — dakako, intuitivno — shvatili bitno: da pejzaž nije scena nego entitet. Biće. Individualnost, zanimljiva sama po sebi. Shvatio je (ili možda više osjećao) da je pejzaž poseban svijet, prostor, postojanje, sa svojim zakonima koji nisu jednaki ljudskim, i kojima ne treba nametati ljudska mjerila, ili mjerila počovječenog motiva, jer to može biti samo vrsta sljepoće za pejzaž kao biće po sebi.

Današnji razvitak Golova pejzaža to potvrđuje, iako se u onom trenutku to još nije moglo lako uočiti.

Naime, i na umjetnika, bio on toga svjestan ili ne, djeluju silnice vremena. Svaki umjetnik koji prevladava neko vrijeme (a to znači: neku strukturu shvaćanja, doživljavanja i izražavanja tih doživljaja) prevladava ga najprije u sebi samom. U ambivalentnom unutarnjem konfliktu savladava sebe dotadašnjeg — izgrađenog vremenom — u ime sebe novog — kojim će graditi drukčije vrijeme. Taj psihološki mehanizam mehanizam je stvaranja.

Kakve ambivalentne psihološke strukture (unutar strukture odnosa umjetnosti i društva — jer ti su odnosi umjetnikova sudbina) možemo čitati na Golovim pejzažima iz ova dva decenija koja su prethodila današnjim pejzažima?

Priđimo im iz šireg okvira. Kulturno-povijesnog. U angažiranom pejzažu bilo je došlo do semantičkog pomaka. Da bismo to pojasnili, razmotrimo, sasvim teorijski-eksperimentalno, što se događa pri slikanju motivskog stereotipa kakav bi mogao označiti vrijeme Golova školovanja u gimnaziji i početke studiranja na Likovnoj akademiji: partizan u šumi. Formalno — to su dva motiva: partizan i šuma. No težište, dakako, nije na šumi nego na partizanu. Time slika prestaje biti zbir dvaju motiva (ona to, zapravo, nikada i ne može biti — ili bi to bila loša slika) te postaje struktura specifičnih korelacija značenja između dviju samo formalno izdiferenciranih tema. Ona slika motiv koji je opisan u prividnom (ali zaista samo prividnom!) kontrapunktu — jer na njoj se, zapravo, nalazi

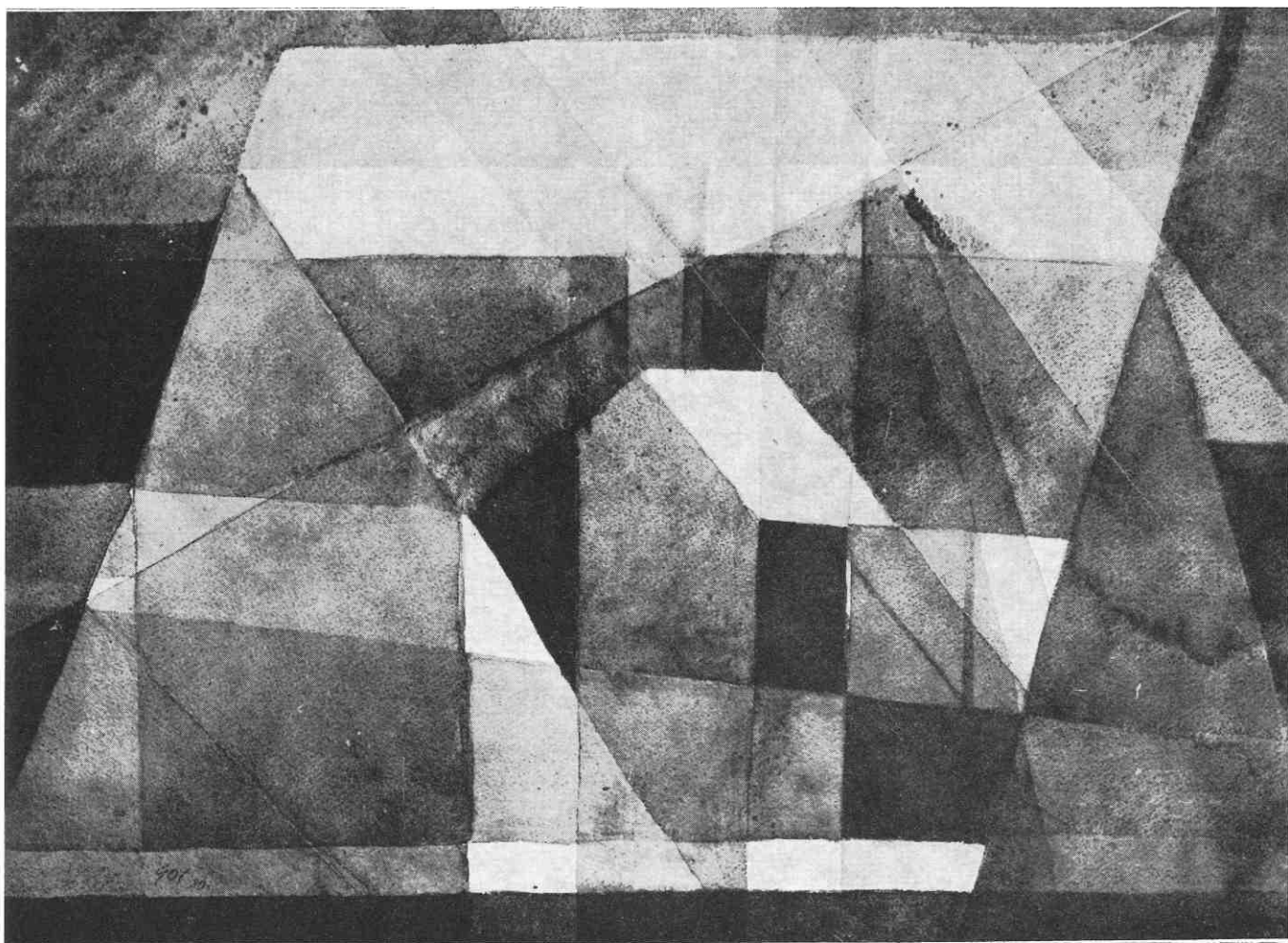
šumski partizan u partizanskoj šumi. Partizan i šuma tako djeluju kao jedan znak. Složen znak, istina — ali jedan.

Postoje u našem društvu standardni modeli situacija unutar kojih je umjetnik izložen iskušenju savladavanja takvih estetskih problema. Umjetniku je, naravno, svaki estetski problem — osobni egzistencijalni problem. Te su situacije neizbježive karike kroz koje se on protkiva, razvijajući se.

Najčešći su oblici takvih situacija prigodne izložbe i tematski profilirane likovne kolonije.

I prva afirmacija pejzaža Predraga Gola zbilja se — na početku šezdesetih godina — zahvaljujući društveno-kulturnom mehanizmu djelovanja jedne kolonije koja je »izbacila« njegove pejzaže u fokus pažnje šire likovne javnosti. Bila je to Likovna kolonija Prilep. Slike su bile ulja s motivima arhitekture. Lokalne, dakako. Probila su se ta ulja zahvaljujući svojoj estetskoj vrijednosti — ali ta je vrijednost samo jedan od faktora njihova uspjeha. Drugi je izvan njih: on se nalazi u mehanizmu situacije koja je preferirala djela s motivima lokalne arhitekture.

Sama institucija stvaranja — pa i postojanja — likovnih kolonija simptom je prijelaznog vremena: od prešutno zadanih direktno angažiranih tema, do umjetnog stvaranja situacija unutar kojih je umjetniku zadan (u obliku ponude, ili neke vrste razmjene gostoprimstva i slike zahvalnice) širi tematski krug — lokalnog pejzaža, ili kolorita. Motiv je uokviren društvenom misijom, ili funkcijom koja mu je — i opet prešutno i nesvjesno — dana: pejzaž je lokalna supstitucija domovine, kao što je ljubav prema zavičajnom pejzažu (emotivna osnova na kojoj nastaju mnoge kolonije) lokalni derivat patriotskog osjećanja. Stvaralačka sloboda umjetnika time podliježe nekim ograničenjima, te je ona, nužno, relativna. Od njega se očekuje ne samo motiv koji će se nalaziti unutar tematskog kruga, nego i određena mjera komunikativnosti izraza. Tako su likovne kolonije institucionalizirani stimulatori, ali i korektivi i katalizatori razvitka umjetnosti. Umjetnik je svjestan da će domaćin radije prihvatiti čitljivu sliku, iako je čitljivost često postignuta na štetu slojevitosti i dubine, na štetu istraživačkog i stvaralačkog. Ograničenja, istina, nisu eksplicitna, vrlo su elastična, ali se ona nekako osjećaju u »zraku« i umjetnici ih mogu tek postupno razmicati. Djelovanje je reverzibilno: domaćin očekuje od gostiju stanoviti stupanj estetskog adaptiranja kriterijima sredine (što umjetnik ne može postići bez dramatičnih unutarnjih sukoba), ali se i umjetnici koriste institucijom kolonije kao mehanizmom za mijenjanje estetske svijesti sredine.



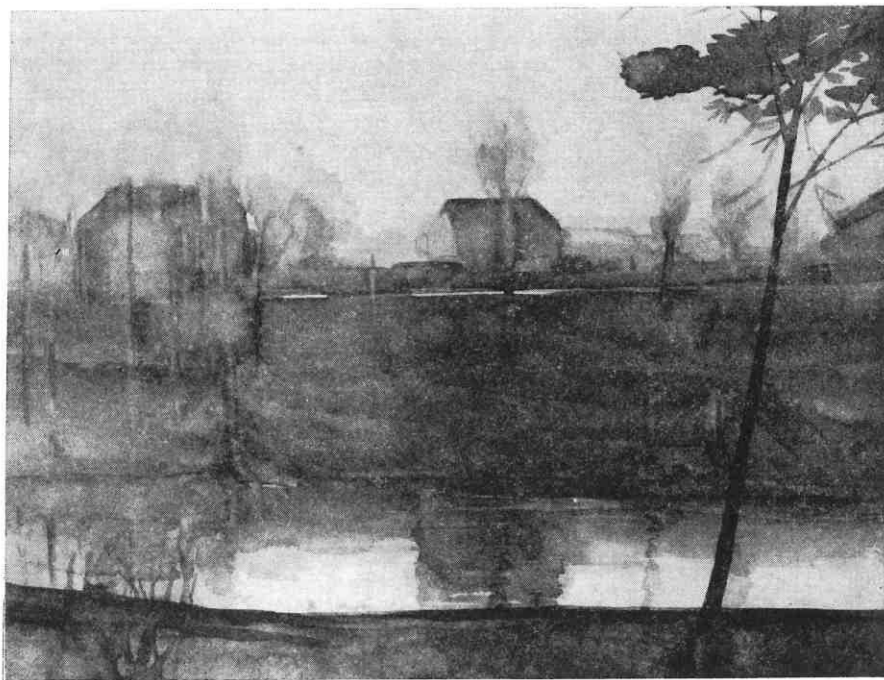
Ta digresija o likovnim kolonijama ne bi bila opravdana da nije upravo zahvaljujući njihovoj djelovanju pejzaž postao — u našoj sredini — likovna tema s posebnim društvenim statusom, i da Predrag Gol nije znatnim dijelom svoga likovnog opusa pejzažist. Te okolnosti svakog pejzažista — pa i njega — stavljaju u specifičnu situaciju. Povlaštenu status koji je pejzaž dobio u našem društvu bez presedana je — rekao bih — u povijesti pejzaža. Neke druge »Velike Teme« znale su se ipak, u pojedinim epohama, uspeti na pijedestal dominantne, pa i isključive teme, i postati čak nekom vrstom likovne dogme; najpoznatiji je primjer višestoljetna autokratska vladavina religioznih tema u srednjem vijeku. Pejzaž, naravno, nije dobio, i ne može dobiti, takvu funkciju, ali nam komparacija — makar i daleka — može pomoći da uočimo neka ritualna obilježja u društvenom egzistiranju pejzaža (njegova uloga u izložbama u preferiranim termini-

ma, njegova funkcija u kancelarijama institucija ...), obilježja koja su signal konstituiranja kulta lokalnog ili regionalnog pejzaža.

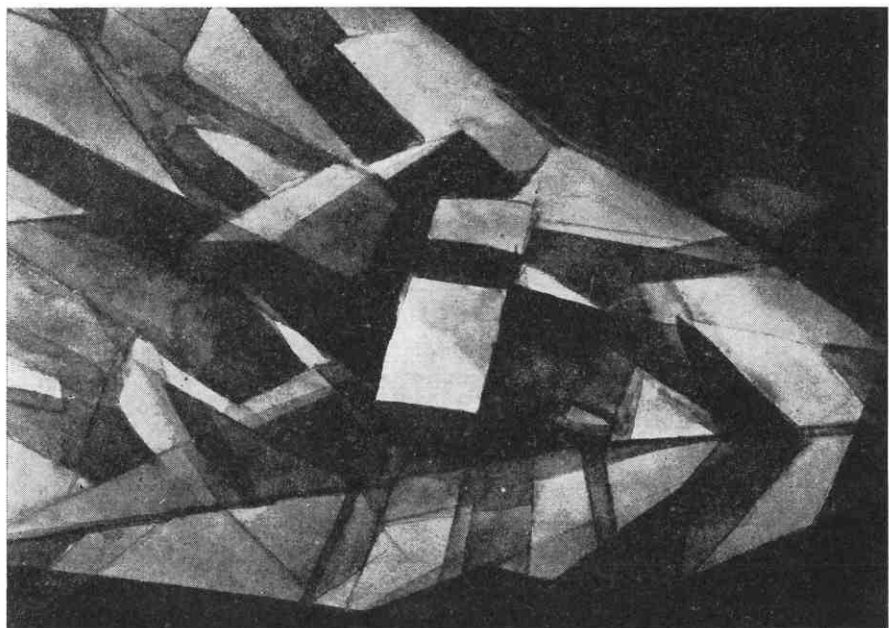
Budući da je slikanje pejzaža poprimilo donekle karakter javnog likovnog čina, posebno je interesantno da je upravo unutar te — društveno ekskluzivne — teme Predrag Gol ostvario jedno novo — i u tom nastajanju svakako osobno — shvaćanje prostora, svjetla ... — uopće, evociranja stvarnosti.

Pejzaž, naravno, nije njegova jedina tema, i taj događaj u njegovu pejzažu još nam ne daje pravo da unutar njegova opusa uspostavimo bilo kakvu tematsku hijerarhiju. Ne manju pažnju zaslužuju i njegove mrtve prirode (izvanredni suncokreti!), aktovi, portreti, figure — često dane u sigurnom krojku ... Čvrsti i vibrantan istodobno, siguran i razi-

Predrag Gol: Poslije kiše, 1974.



Predrag Gol: Kamen-voda-obala, 1981.



gran likovni nerv titra u tim slikama koje su — čak i kada su, formalno, skice — i kao skice dorečene. Formirao se njegov izraz na najboljim tradicijama našeg slikarstva — Münchenske škole, njezine pariske dogradnje, ekspresionizma . . . Ipak, čini se da srednjoevropska likovna dominantna, s neposrednijim sudjelovanjem opservacije u slikarskom aktu (od one u zapadnoevropskom), predstavlja temelj

koji je u to djelo ugrađen. Iskustvo ekspresionističkog oblikovanja životne materije također je tu — posebno u krokiju, skici, putnoj bilješci u ulju, pastelu — ali je i ono ugrađeno u Golov slikarski rukopis koji, prvenstveno, otkriva njegov likovni temperament. Stoga je, u pokušaju definiranja njegova djela, deplasirano navoditi imena. Isto je tako teško reći što je to što je tako markantno na nje-

govim slikama (čak i onda kad su skicozne): je li to način na koji eksplicira materiju i čini je opipljivo prisutnom, ili je to boja, snažan i siguran oblik, uočavanje motiva . . . Ili sve zajedno. No sunco-kret, barka, stablo ili ljudska glava, izrovašena ukrućenim kistom života, zna zazvoniti na slici onim određenim, čvrstim, jedinstvenim zvukom poput udarca klatna zvona u čahuri tišine. Ispitivanje toga fenomena svakako bi zahtijevalo drukčije i šire usmjeren napor.

Zadržimo se stoga na pejzažu, i na onom što se u Golovu pejzažu zbililo.

Možemo pretpostaviti da je status pejzaža kao društveno povlaštene teme djelomično uvjetovao da je do preobražaja došlo upravo unutar te teme. Tada bi revolt protiv jubilarno-ritualnog, kulturno-zavičajnog, pa čak i komercijalnog promiskuiteta jednog žanra (revolt koji ima svoje vanjsko, ali i unutarnje lice — jer je umjetnik revoltiran i mehanizmom potčinjavanja tom promiskuitetu — mehanizmom koji je dvostruk, jer društveni mehanizam izgrađuje u svijesti i moralu umjetnika svoga psihološkog dvojnika, što stvara pejzaže) — tada bi, dakle, taj revolt bio unutarnji pokretač vraćanja pejzaža onome što pejzaž u osnovi jest: neistraženi prostor, u kojemu ulaze u neobične i zagonetne odnose oblici i svjetlo. Drugi se pokretač krije u činjenici da upravo pejzaž — pogotovo arhitektura (ali i interijer) — izaziva stvaraoaca da se upusti u avanturu istraživanja prostora. Jer to je prostor koji je već reorganiziran posredstvom čovjeka, prostor u kojemu je jedan proces započeo. Slika prerasta u viziju nastavljanja tog procesa, ali u relacijama u kojima se interferiraju realne i fiktivne prostorne dimenzije. Svakako, prijelomna je točka spoznaja da prostor nije dan, nego je stvaran uvijek na drugi način drukčijim silama. Slika koja istražuje prostor istražuje tada upravo te sile. Ona je otisak njihova djelovanja.

Takvi su današnji akvareli Predraga Gola.

Da bi se potpuno razumio kvalitativan skok ostvaren u njima, nužno je komparirati ih s pejzažnim akvarelima koji su im prethodili.

Može nam kao višestruko karakterističan uzorak ranijih akvarela poslužiti ciklus »Petrova gora«, nastao prije desetak godina. Ne samo da je riječ o ciklusu pejzaža u akvarelu, nego je ciklus nastao u onim politički i društveno donekle ritualnim okolnostima o kojima je govoreno. Tematika su im bile pejzažne reminiscencije na revoluciju. Slikani su pejzaži jednog od njezinih žarišta i utočišta. Od pejzaža je očekivano, prirodno, da ne ostane ravnodušan prema toj činjenici. Sudbina je takvog

pejzaža da više i ne može biti indiferentan: indiferentnost bi funkcionirala kao negativni angažman. Sam je pejzaž označen. Tek anonimno, on bi mogao postojati ponovo kao pejzaž po sebi. Jednom imenovan, on je uključen u strukturu povijesnih i ideoloških značenja. A tema je bila imenovana. Oko stvaralačkog čina bio je time opisan nevidljiv, ali stvaralačkim aktom dodirljiv krug unutar kojega se autor mogao kretati. Skok u apstrakciju, recimo, bio bi skok izvan ocrtanog kruga. Tada bi naziv »Petrova gora« postao besmislen, jer bi sam taj stilski ili interpretativni skok bio skok iz suženog okvira mogućih izraza za zadana povijesna i idejna značenja. Po zakonima semiologije, slikar je ušao u sferu motiviranih odnosa između sadržaja i izraza, unutar jednog likovnog potkoda koji funkcionira kao stil. Prihvatiti, u tom slučaju, apstraktni stil, ili stil koji danas Predrag Gol stvara, značilo bi prihvatiti likovni kod kojim se još nije govorilo o revoluciji, te bi semantička nit između pejzaža i povijesnog podteksta bila prekinuta. Tematika bi bila iznevjerena, i takav bi čin poprimio — u uvjetima umjetničkog totalitarizma — značenje stilskeg disidentstva. U našim uvjetima bio bi takav čin, vjerojatno, shvaćen tek kao oblik likovne nepristojnosti, ili stanovite ideološko-stilske i povijesne »otkačenosti«. Umjetnik ne bi bio prokazan, ali bi bio iznutra osuđen na podnošenje märe otuđenja. Stvaralački čin — bilo da ga promatramo kao javni akt, bilo kao psihološki događaj — ne može biti odrediv izvan okolnosti koje su nezavisne od umjetnika i koje su mu dane kao jedini mogući determinativni okvir.

No taj odnos pejzaža i njegova angažiranog, izvan-pejzažnog značenja bio je ovaj put specifičan, jer je sama priroda vratila prostor sebi. Krošnje su progutale stare barake u šumi, šiblje je prepuzalo preko partizanskih staza. Ukratko, pejzaž je, vrativši sebi ničiju zemlju, ponovo našao sebe. Gol je, u okviru vrlo uopćeno zadane tematike, pod njezinim formalnim pokrovom, osjetio upravo to: biće pejzaža, koje sebe ponovo nalazi. Doživio je himnu svjetla u krošnjama. Bespuće. Simfoniju zelenila. Tišinu, glasnu od grmljavine svjetla. Ekstazu lišća u toj sunčanoj kantati. Ukratko, Gol je slikao kao liričar, a ne kao likovno-povijesni reminiscencij. Vrativši se sebi, priroda se vratila slikaru. I slikarstvu. Nije više bila scena. Gotovo trijumfalno, u toj sunčanoj ekstazi ponovo je postala temom. Bićem. Otvorila se kistu. Podavala se njegovu dodiru. Slikar više nije pričao o njoj. Obljubio ju je svojim stvaralačkim činom.

Iako u tim akvarelima još ne nalazimo ni formalnu anticipaciju onih preobražaja prostora kojima smo

danas svjedoci, rekao bih da je to bilo nužno otvaranje puta na kojemu će se dogoditi današnji Golovi akvareli. Slikar se oslobodio motiva kao vrste norme na jednoj od najpresudnijih razina na kojima je motiv bio okoštao u čahuru norme. Istraživao je pejzaž kao likovnu, a ne kao povijesnu temu. Nakon toga trebalo ga je osloboditi također i nepisanih normi na jednoj drugoj razini koju bismo, uvjetno, mogli nazvati građanskom. Građanstvo očekuje od pejzaža izvjesnu relaksacionu funkciju, ili — drukčije rečeno — da bude dopadljiv. Ali pejzaž nije koketa — iako se vrata mnogih naših građanskih domova otvaraju gotovo isključivo pejzažu koji koketira s porodično-zavičajnim sentimentom. Naravno, Golov pejzaž nije ušao u tu građansku postelju. On je pošao k sebi.

Teško je sa sigurnošću reći gdje je začet onaj preobražaj pejzaža Predraga Gola koji danas pratimo na putu kroz nova samoispitivanja.

U jednom opusu slika u ulju, nastalom u toku posljednjih nekoliko godina, u kojem su motivi (pretežno arhitektura) dani u bojama iz plave zone spektra, uočujemo kako zgrade — čvrsti objekti — počinju djelovati kao regulatori prostora oko sebe. Plohe zgrade, koja se geometrijski raščlanjuje, prizmatično kristaliziraju okolni prostor, te se zgrada javlja kao jezgra formirana u presjecištu tih tamnih svjetlosnih ploha. Time je ukinuta granica između objekta i prostora u koji je objekt smješten, odnosno granica između materije i atmosfere, supstance i svjetla. Budući da se svjetlosne plohe supstancijaliziraju svojim presijecanjem, razvija se na slici čitava skala međudnosa između materije i svjetla; to više nisu dva dihotomna entiteta, nego dva pojavna oblika istog zbivanja.

Tim činom, tim viđenjem, dana je nova interpretacija prostora, novo shvaćanje prostora — odnosno onoga što tvori prostor. Prostor je odnos. Ovdje je taj odnos shvaćen na nov način: to više nije odnos između objekata različito raspoređenih unutar koordinata koje postoje nezavisno od njih, nego su to same koordinate koje mijenjaju uglove svojih presijecanja i time formiraju objekte: prostorna tijela koja su istodobno i zatvorena plohamama, i neprekidno otvarana jer su plohe koordinate prostora, i time potencijalno neograničene.

Tako je probijena jedna presudna barijera: ona barijera koju dotičemo svaki put kad nam se pogled sudari s tvrdom površinom promatranog objekta kao s definiranim i neuklonjivim zidom. Kao s definitivnim.

Prostor na novim Golovim akvarelima nije dovršen. Statiku je smijenila dinamika, kretanje i pro-

žimanje oblika. Mogućnosti transformacije neprekidno su otvorene, jer nam ove slike dolaze s druge strane barijere.

Pasteli su tom viđenju ponudili nove mogućnosti. Njegovi bečki listići — minijature u pastelu nastale prije tri godine kao putne impresije, u jednoj neobaveznoj situaciji — unijeli su u tu interpretaciju novu mekoću i doveli ga akvarelu.

Zapravo, to novo viđenje prostora slikaru je upravo nametnulo akvarel, jer je jedino on mogao presijecanju ploha dati novu dubinu ostvarenu prožimanjem transparentnih prostornih blokova. Tako je Golova stereometrija prostora obogaćena poliprizmatičnošću. Svjetlo je ušlo u blokove materije i prigušeno struji unutar njih, zatamnjeno, smireno, i donekle — ali ne posve — umrtvljeno materijom. Naravno, zakonitosti perspektive time su također izmijenjene. Ona više nije jednosmjerna. Prostor — to je niz kristala, donekle dematerijaliziranih, koji se stoga prožimaju prolazeći jedan kroz drugi. Kristalizacija prostora izaziva vizuelne efekte koje bismo mogli označiti kao paradokse perspektive: svjetlo, koje je opisuje, lomi se, presijeca, vraća . . . Na pejzažu »Iz Bebrine« polja se svojom pozadinom izdižu iz dubine k oku. U akvarelu »Voda, kamen, obala . . .« stijene uz Savu lome se u taman mozaik površinskih ploha.

Plava dominantna iz nešto ranijih radova slila se u tamne, zagasite, zadimljene boje: u sivu i maslinastu (»Iz Ribnika«), u maslinastu, crnu i sivu (»Granje pod mostom«), smeđu i žutu u prigušenim tonovima (»Kuća sa škopom u trgu«) . . . Međutim, prožimanje polukonzistentnih blokova prostora otvara unutar toga suženog isječka spektra bogat registar valera.

Sužavajući dosljedno — i surovo — spektralnu zonu unutar koje se kreće, i odabirući pri tom upravo onu najneakvareličniju, Gol je podvrgao akvarel kušnji iz koje je akvarel izišao izmijenivši svoju bit. Akvarel je svjetlo, a Gol ga je prisilio da progovori kao tama. Tako je na Golovim pejzažima akvarel progovorio kao svjetlo tame. Fluid se materijalizirao, mekoća je postala opora, strujanje se slilo u mirovanje, toplina je ohlađena, lakoća svjetla otežala je u mrkoj masi tame, kao da se svjetlo slilo u svoje sedimente . . . No rezultat je ipak ambivalentan: zidovi, lukovi, blokovi materije, objekti postadoše fluidniji, hladnoća tamnih boja sačuvala je u sebi nijansu ohlađene topline, masa je s prozirnošću dobila i prizvuk lakoće . . . Tako je akvarel istodobno i svoja bit i suprotnost svojoj biti. On se neprekidno iskušava. I odabire sve teže teme, pred kojima bi prije ostao nijem. Nepravilni oblici gra-

nja u vodi kristaliziraju se, kao da granje mijenja svoje agregatno stanje... Voda postaje kristalni blok prostora koji se hladi, ukrućuje, tamni...

Svaka nova situacija nov je izazov. Svijet je prostor u kojemu se zbivaju procesi u prvi mah nevidljivi oku. Slika ih čini vidljivima. Ona više nije sredstvo da se priča, preludira, pjeva, sanjari o onom

što oko vidi. Ona je govor novog čula, vid iza vida. Poniranje.

Takvi su novi Golovi akvareli. Podpovršinski. Viđenje i vizija u isti mah. U racionalnom prostoru skriven je iracionalan. Međusobno su uvjetovani i u neprestanoj prizmatičnoj interakciji. Slike dolaze pred nas iz toga svijeta koji se nalazi između.

