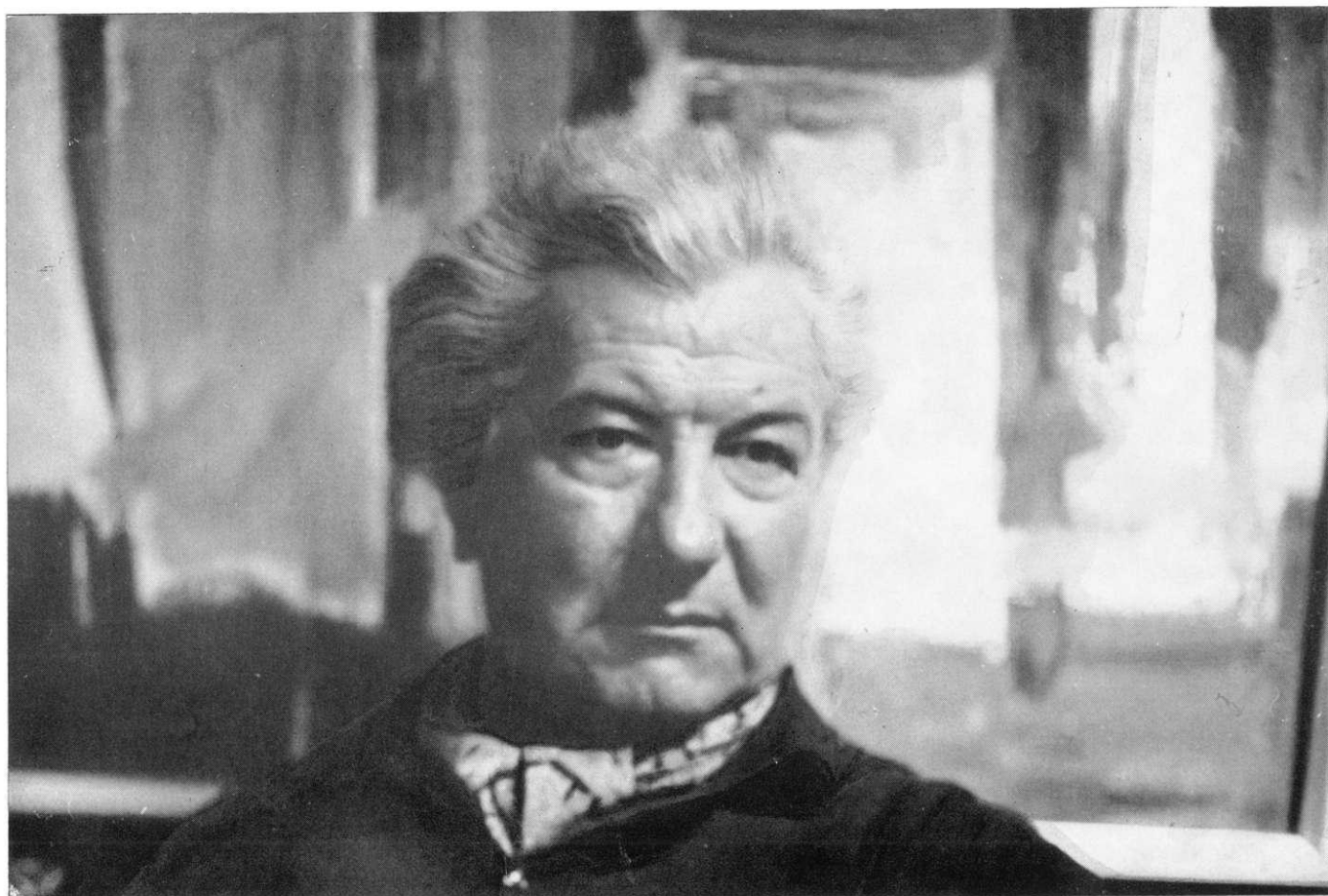


slikar ante kaštelančić



ante kaštelančić
lubenica, 1941.

78



Još i pola stoljeća nakon patetična Račićeva prosvjeda («So hat ein Manet nicht gemalt!») slikati kao Manet ili ne slikati kao Manet pitanje je koje poput hamletovskog biti ili ne biti natkriljuje početke pretežnog dijela hrvatskih slikara. Do mladenačkih ulja Stančića i Vanište manetovski je ideal živ, a zahvaljujući unaždenju umjetničke teorije i prakse u razdoblju socrealizma, čini se, štoviše, i prevratnički moderan. Do Stančića i Vanište pamti se Račićeva rečenica kao simbolična i demonstrativna naša provala u modernost, u novo slikarsko stoljeće. Po tome biti za Maneta znači u Hrvatskoj prve polovine ovoga vijeka biti za Račića. Maneta je već zlobno oko Degasovo sagledalo kroz punu čašu haarlemskog piva; dodajmo k tomu španjolske izlete pa ćemo uz Halsu vidjeti i Velázquez. Odlična škola, doista, i ne bojim se da ćemo pretjerati kažemo li da je Račić postao i desetljećima bio školski ideal generacijama mladih akademaca. U kovanju je toga uzora znatna udjela imao i profesor Ljubo Babić: kroza nj relativna modernost Račićeva — u smislu hipotetične račićevske manetovštine — postaje manetovski relativna klasičnost, hipotetična španjolština. Između kraljskog slikarstva Velázquezova i jedre gospoštije Manetove bordižaju tako u snima naši najdarovitiji školarci tičući se Halsu i Goye, sidreći se u Račiću: s njima na čas i Ante Kaštelančić (1911) prema narav i prethodna slikarska priprava (Kunstgewerbeschule, München 1926—1930) ne obećavaju cvome oltaru.

Vanredna Studija glave (1935) sabire mnoge od tih silnica što znači da apsorbira rezultate: »hrvatske škole«¹, rastvaranja škole reifikacijom ideala (u Parizu: Račićeva alternativa, Kraljevićeva alternativa) i, naposljetku, pozitivnu, post-račićevsku elaboraciju Račićeva stajališta (Steiner).

Na tu se osnovicu i onako punu posrednih i prikrivenih španjolskih odjeka prolazno talože i Babićeve iberske uspomene. Slijed je tih »interpunkcija« nesumnjivo logičan: iz statičnog² modela prve »hrvatske škole« (Becić, Herman, Kraljević, Račić) izvire dinamički³ model druge »hrvatske škole« (Račić → Steiner → Babić).

Kaštelančićeva se priroda nikad nije udomila u visokim našim školama tona, ni u jednom od ova dva razreda hrvatske akademije sivila: logika tog valnog luka od Münchena do Pariza i Zagreba njega dotiče ali ne nosi. U svemu tome Kaštelančićev hrvatski (1931/1936) i pariški (1937/1938) studij ne predstavljaju toliko razdoblja neostvarivanja sebe koliko

1

koji bismo pojam najpribližnije označili kao slikarsku posljedicu intenzivnog proživljavanja Manetova Pariza u Habermannovu Münchenu.

2

u značenju morfološkom (istovjetnost) i vremenskom (istodobnost).

3

u značenju morfološkom (jedan pravac — razni odvjetci) i vremenskom (jedan za drugim, postepeno).

znače ostvarivanje ne-sebe. To već jasno upućuje na svrhovitost ovoga napora: postizanje ne-sebe jest postizanje određenih sredstava (tehničke, instrumenta) za nešto, odnosno: za nešto drugo. I samo zato što se radi o drugome i za drugo (tj: zbog drugog) protuteža škole postaje važna. Možemo li uopće ili: možemo li još i sada u drugome očitati tragove prvoga? I koliko je ta sol prvoga — ima li je i dade li se ikako vidjeti — koristila drugome i postojanju drugoga odvajajući ga od onoga drugog i svih onih drugih koji srodstvom napadaju slikarevu posebnost ondje gdje je stranost školskog modela prestaje ugrožavati?

Primjećujemo da u Kaštelančićevu slikarstvu ima samo gestualne (fizičke) egzaltiranosti: građenja udarcima, uspoređivanja s vjetrom i vatrom — nikad psiholoških i psihoanalitičkih rastvaranja korpuskularne ovojnice, nikad traumatske ili halucinatorne nadražnosti, morbidnog ili izvještačenog, nikad pričuva simboličkog govora: njegovo poštivanje oblika predmetnog otkriva realističku podlogu njegova ekspresionizma, možda zasadu hrvatskog školovanja. U njemu je odgonetka brižnih kompozicija prvoga desetljeća (1938—1948): Ribari mog kraja (1942) figuralnom kompozicionom piramidom ističu španjolsku komponentu slikareva akademskog odgoja, a pokret se i raspored masa lako opet vraća nekom od baroknih Skidanja s križa (samo što jربول bude mjesto križa, skupljeno jedro mjesto prostrirke, ribari budu blagopolagači, a val od riba (!) tijelo Kristovo). Treći Kaštelančićev slikarski decenij (1958—1968) obilježen je odlučnim isključenjem dijagonale i kontrakcijom prostornog tijela u prostor plohe. (Ovu bismo shematizaciju kompozicionog ustrojstva možda mogli dovesti u vezu s drugim dijelom njegova pariškog školovanja)⁴.

U isto vrijeme — ne potcjenjujući eventualnu aktualizaciju tih davnih iskustava, odnosno njihovo (moćne) tek zadobiveno značenje — zapažamo da je drugi poticaj njegova hrvatskog učitelja imao trajniji učinak: moramo ga shvatiti kao upućivanje na šire granice jednoga koljena kojemu je Kaštelančić bićem, a ne zahtjevom pripadao. Učitelj je i ovoga puta Babić: onaj iz tridesetih godina, vangoghovske gestikulacije; Babić Van Gogha očešljanog sivim češljem »hrvatske škole«. Ne zaboravljamo da nas naša razmatranja škole i školâ obavezuju na pripomenu o dvoznačnosti ove ocjene; bolje reći, na nužno razlikovanje značajki i značenja Babićeva pokušaja. Po svojim značajkama taj je pokušaj primjer eklektičkog povlačenja i u odnosu spram Van Gogha samo emanacija historizma. Po svome pedagoškom i relativnom značenju on je naprotiv, antihistoristički: za to je dostatno da akademsko-pedagoški kanon sredine bude podređeniji prošastim ili podređen prošastijim idealima.

4

tj. u ateljeu André Lhotea, 1938.

S Babićem ulazi Babićev Van Gogh u inauguralna djela Kaštelančićeva opusa. S Parizom — nadovezuje logicist kritičar — ulazi napokon Van Gogh Vincenta Van Gogha. Uistinu, međutim, stvarna su nastupna djela Kaštelančićeva bila ona koja je izložio vrativši se iz Pariza⁵. Ako nije bilo prilike (kao što je doista nije bilo) da se utjecaj Babićeva Van Gogha zamijeti i prije prvih izloženih radova — moramo zaključiti da je svoga učitelja ponio Kaštelančić u Pariz i da se s njime (iako ne samo s njime!) iz Pariza vratio. U najboljoj od tadašnjih slika to je i najjasnije (Ž r n o v n i c a u D a l m a c i j i, 1938)⁶. Izvrgavamo li se opasnosti precjenjivanja posredničke uloge učiteljeve? Na to odgovaramo: ne može se nikako trajnim učiniti nešto što je u sebi definirano kao prelazno, dakle i kao prolazno: što vodi od jednoga k drugomu ili: iz nečega u nešto (drugo). Najdalje od 1941. Kaštelančićevo slikarstvo ne određuje se ni prema Babiću, ni Babićevom pomoći.

Kaštelančićevu izjavu: »Ja sam Van Gogha gledao savim drugim očima: ne kao tonskog slikara, nego luministu...«⁷ uvažavamo kao iskrenu i istinitu, ali zapažamo da raspravlja odnos prema učitelju samo u jednoj od dviju odrednih sastavnica. U Kaštelančića nema — tada ni poslije — kreča i krede Babićeva Vignja i Koločepa, nema sivog münchenskog lajtmotiva: on ničim ne pokazuje da je »tonski slikar«. Ali predloženo razlikovanje po tonskom i kolorističkom tumačenju ne isključuje podudarnosti u crtačkim sastojnicama njihovih slikarskih izraza. Crtičavi je duktus spomenutih Babićevih djela na priliku najsitnije čestice Van Goghova rukopisa, ali dok u pismo vezuje Van Goghova slova samo naizmjenično širenje i skupljanje svesvijeta, rad planetarnih pluća, dotle u Babića prevladavaju pravocrtnu skladbe; mozaička množina mrvica bez brzine i vrtloženja: u Van Gogha kozmomahija, u Babića kozmos tj. sve-mir otkrivenih dijelova. Sporija ruka faktografira, a u Ž r n o v n i c i... Kaštelančić ne krije zanos za stvari same: gustoća kratkih poteza određuje postojeće, ne određuje postojanje.

U Pariz je Kaštelančića vukla ponajviše »sklonost prema Van Goghu« njegova i Babićeva: »I ta moja sklonost prema Van Goghu još iz Münchena, utjecaj Van Gogha na Babića, možda su baš to bili razlozi da sam nakon završene Akademije pošao u Pariz.«⁸ München-

⁵ tri ulja na izložbi Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Zagreb 18. XII 1938 — 31. I 1939.

⁶ obično citirana kao Ž r n o v n i c a; tako i u monografiji B. Vižintina (Ante Kaštelančić, »Naprijed«, Zagreb 1961) u kojoj je, vjerojatno štamparskom omaškom (jer je signatura na slici razgovjetna), datirana u 1939.

⁷ v. Duško Kečkemet: Razgovori s Kaštelančićem, »Moćnost« 7, 1962, str. 658.

⁸ ibid.

ante kaštelančić
mrtva priroda, 1943.



ante kaštelančić
trpanj, 1951.

ante kaštelančić
mirca na braču, 1953.



ske uspomene jedva da su još nešto značile; u Zagrebu je Van Gogh sličio Babiću, u Parizu samome sebi: Kaštelančiću se ukazala prilika da temeljito upozna njegovo djelo.⁹ Blisko poznanstvo urodi slikama u kojima koloristička dinamika Babićeva učitelja nije potrla rukopis Babićeva đaka.

Saberimo zapažanja: Babićev se utjecaj na Kaštelančića očituje kao posrednički utjecaj Van Gogha: prvi put u vrijeme kada su iz Babićeva slikarstva nestale i zadnje reminiscencije na Van Gogha i u djelima koja su nastala u Parizu ili odmah po povratku iz Pariza. U svakom slučaju — nakon što je već bio upoznao izvor na izvoru. Eto privida jedne inkongruentne situacije: on odlazi u Pariz Van Goghu, nalazi ga i upoznaje. Čini mu se da može definirati njegove težnje. Uspoređuje dobiveni rezultat s nalazom Babićevim. Utvrđuje da je »predmet« jedan, a opservacije o njemu inače: opservanti gledaju »sasvim drugim očima«. Kaštelančić se vraća u Zagreb, a slike koje donosi i prve koje slika — unatoč tome — natrunjene su »revizionizmom« Babićevim. Postavlja se pitanje: jesu li njegove oči zaista bile »sasvim druge«? Ako nisu — odakle otpor predodžbi o »tonskom slikaru«? Ako jesu — nije li možda bio nesposoban da slikarski iskaže svoje drugačije viđenje? Čim »sasvim drugim očima« podamo značenje apsolutne drugosti i k tome: apsolutno značenje — ne možemo više izbjeći uzročnu slogu ovih pitanja. Nismo li, međutim, već ukazali na to da je različitost nazora potpuna samo u odnosu na jednu komponentu djela? Potpuno neslaganje u tumačenju dijelova samo je djelomično neslaganje u tumačenju cjeline. Sve su apsolutizacije u sferi relativnog¹⁰ i same relativne: baš kao i one »sasvim druge oči« koje bi i bile sasvim druge da nisu sasvim oči: da osim boja i njihovih tonova ne razabiru i ne-boje (crno i bijelo), da osim kolorističke mase ne vide i crtačku supstanciju. Zbiljska protega oka daje ključ za razrješavanje obaju postavljenih pitanja: djelomična podudarnost nije negacija samosvojnosti, a djelomična različitost jest potvrdom posebnosti (dio je u cjelini: on je — dijelom — čini; to što jest ona je i po njemu; bez njega ona je bez dijela sebe pa više nije ono što je bila, izmijenila se. Razlika je u dijelu — djelomična razlika — dostatna za stvaranje kvalitetne diferencijacije između dvije cjeline).

Razumijevanje nemogućnosti objektivne značenjske jednakovrijednosti apsolutnog i relativnog, odnosno: totalnog i parcijalnog nalaže da početnu ovisnost Kaštelančićevu o Van Goghu i Babiću razmatramo samo

9

ne samo u muzejima: te »Kaštelančićeve« godine, 1937, u Parizu je (Palais de Tokio) bila priređena velika retrospektivna izložba Van Goghovih djela.

10

ovdje u značenju parcijalnog.

kao usporednicu njegove neovisnosti o njima. Budući da totalno nije množina nego raspored to će i u ovome (posebnom) slučaju vrijediti opći zakon: promjena ma kojeg dijela cjeline izaziva promjenu cjeline.

Opširnost uvodnog razlaganja neće biti uzaludna po-kaže li se da je stvaralačko a ne potrošačko biće Kaštelančićevo upravljalo ovim priklonima i otklonima Babiću, Van Goghu i drugima.

Prvi je učitelj u početku i jedini učitelj. U kratkotrajnu Babićevu utjecaju na mladog Kaštelančića ne vidi psiholog ništa drugo do li potvrdu uzrasta učenikova; neizbježnu fazu identifikacije s »ocem«, samopotvrđivanje prebivanjem u roditelju, jedno — da tako kažemo — naknadno prethođenje samom sebi. Iskusno oko lako u tome otkriva nesvjesnu manifestaciju nagona samoočinstva, stvaranja sebe; neskrivenu želju samosvojnosti. (A vidjeli smo da učitelj i sam uči i da ne bi bilo lako odgovoriti na pitanje: u kome se ogleda učenik? U Van Goghu svoga Babića ili u Babiću svoga Van Gogha?)

Nekoliko godina potom slika Kaštelančić L u b e n i c u (1941) i daje povoda da se u razmatranje poticajnih vrednota uključi djelo Chaima Soutinea.¹¹ Opet primjećujemo kako se stanovitom sporošću, dugoročnim asimilacionim postupkom priječi sirov zalogaj. Nije posve isto ali se prisjećamo kako je Van Gogh ustrajao u radu s nesavršenim sredstvima i onda kada se bez pô muke mogao pomoći savršenijim: »... Ali mislim, da je bolje da to uradim za godinu dana, nego sada. Ja to sebi kažem zato, jer ne ću da ljepota ovisi o mome materijalu, nego o meni...«. ¹²

Četiri godine nakon susreta sa Soutinom na Kaštelančićevu stolu zacrvenio se raspadnut plod.¹³ Da li je ta cezura zamela sve tragove Soutineove? I mi bismo, poslije drugih, rekli da nije: ali pritom uvijek mislimo na L u b e n i c u. Samo će još nekoliko pejzaža stepeničasto podignutih ili zavrtloženih¹⁴ pobuditi slične asocijacije; ali i oni, međutim, samo izdaleka prate mahnite grčeve Soutineovih C r v e n i h s t u b a (oko 1920) ili S e l a (oko 1922). Zar se Kaštelančićev brzopis stinuo? Jesu li boje izbljedlye, a žitki namaz presahnuo? Ne, nipošto i utoliko nas više L u b e

11

Ljubitelj kurioziteta ne bi propustio priliku da razmotri zanimljiv slučaj: Soutine je, kao što se zna, uporno izbjegavao izložbe. Nismo sigurni da je u četvrtom deceniju više od dva puta prekršio svoju navadu: drugi put, 1937, baš u vrijeme Kaštelančićeva boravka, dade slike za parišku »Izložbu nezavisne umjetnosti«.

12

v. P i s m a V i n c e n t a V a n G o g h a, Kultura, Zagreb 1953, str. 95: pismo bratu Theu, 2. V 1882.

13

Kad je već riječ o četirigodišnjem »zastojku« recimo usput i to da od slikara nikako nismo mogli dobiti — za reproduciranje u ovome tekstu — fotografije djela slikanih poslije 1964. Kaštelančiću se ne žuri: »neka sazriju«, »nisu još odležale«.

14

npr. Kuće u Trpnju, 1956; Luka Trpanj, 1957.

ante kaštelančić
barke, 1954.

ante kaštelančić
dvorište, 1948.

83



nica »nečim drugim« približava određenju Soutinea u Kaštelančiću i, neizravno, preostatom nepodudarnog, određenju nesoutineskog, kaštelančićevskog.

Zabilježen je i dostupan Kaštelančićev opis nastanka *Lubenice* pa ga nećemo navoditi.¹⁵ Znamo što vidimo: raspadnut, ne cio niti razrezan plod (kako smo ga na desetine puta gledali u »mrtvim prirodama« od Abrahama Hendricksza Beijerena do Konstantina Danila ili Otona Postružnika): ni prirodan oblik, ni djelca volje. Nego treće: razvaljenu čeljust slučaja, nesvjesno razobličenje predmeta, koji — osim što je predmet — jest i priroda: koji je, drugim riječima, organizam, oblik organizirana života. Taj oblik se raspao i pred gledaoca je, na bijeli stolnjak, položen mrtvac: mesno krvavocrven u raspukloj zelenoj »zdjeli«.

Naknadni slikarov opis raspoloženja koje ga je zahvatilo pred tim prizorom u ateljeu i slijeda primisli koje su se rojile (crveno = krv, plodina = ljudska glava, raspuklo = ubijeno, prosuta nutrina = smrt; sve to u vrijeme kad se rat baš bio razbuktao) nije u suprotnosti sa znacima koje smo sami očitali. Bio nam jezik ovih slikarevih supstitucija razumljiv ili nerazumljiv u naslikanom smo ipak vidjeli smrt: izložen rasap prirodna obličja. Nije riječ o metafori, o sažimanju izvornih ili uzornih oblika, o sustavu stvarnosti (doslovna natura morte ili život lešine) središte Soutineova motrilišta: gnjecava materija raspadnutog.

Koliko se još puta Kaštelančić našao nogom u strvini, drugom u pitaru? Nijednom, pa s time završi prava povijest Soutinea u njemu. Kolorizam i gesta ne izreknu cijelo biće kao što posve ne odrede ni rod: jer i među koloristima jedni su Grci, drugi barbari. (Jedni i drugi djeljivi do kosti).

Poneka pelješka krošnja uskomešana je vjetrom Auxerrea ili Cagnesa,¹⁶ poneka kuća zanjihana ali nikad »mekana« kao one u Soutineovu Selu. Napokon, sve je to bio samo trenutak između dva ljeta u istom kraju. Od godine 1958. »tvrde kuće« Ante Kaštelančića označavaju, zapravo, skup tvorbenih atributa u slijedu i ustrojenju koji dokazuju njegovu temeljnu tvrdoću, njegov pozitivizam. Simbolički rečeno, veliku kuću bića nastavaju stvarne kuće od kamena: zato ćemo im uzalud turati u prozore freudovske lakmušice. U Kaštelančićevim slikama nema skrivenih sadržaja i to je ono što »tvrdu kuću« drži čvrsto zatvorenom. Crtež, boja i materija jednakim udjelima grade to slijepo ali neranjivo zide. Takav, on se doista nije mogao suglasiti s Van Goghom koji je predmete podredio pokretu, koji je pristao da bude najsitnije da

¹⁵

v. Duško Kečkemet, o. c., str. 662.

¹⁶

usp. Ch. Soutine: *Vjetrovit dan u Auxerreu*, 1939; *Savijeno stablo*, 1921/1922.

bi bio u najširem. Mnogo manje projekcija heraklitske dijalektike (*panta rhei*) ili čak anticipacija prirodnačkih hipoteza o elastičnom svemiru — nego se obično misli — Van Goghovo je djelo u nečemu stremljenje prema bogu: bratimljenje sa svime što jest i što mu je, koji jest, ravno u jestvu: utapljanje u zajedničkoj krvi jestva, u bitku, a ne biću, u pokretu, a ne proporcijama: u tome snu, napokon — biti u svemu i sa svime kao sve — izjednačiti se s apsolutnim.

Nije se, isto tako, Kaštelančić mogao suglasiti ni sa Soutineom čiji je mračni genij strvinama mazohistički hranio patnju od tijela potvrđujući neprestance neuspjeh transcencije, osuđen, neusporedivom snagom tih potvrda, na besmrtnost u neuspjehu. U Kaštelančića nismo nikako mogli otkriti ovaj nagon, nužnost ili želju transcendiranja predmetnog. Dakako, da pritom mislimo na predmete njegovih slikarskih očiju, a ne na predmete uopće ili možda na proizvedeni predmet njegovih slikarskih ruku. Svaka je slika kao predmet o predmetu (ili predmetima) rudimentaran oblik transcencije, kontradiktornim izrijekom: naturalna transcencija. Jer kao predmet po svojim fizičkim odrednicama (tj. ono što se rukom pred-očimeće) figurativna slika sadrži i predstave drugih predmeta. Ona je predmet koji druge predmete predstavlja bez predmetanja. Tok zamjene ne samo je jednoga drugima, nego takve zamjene jednoga drugima, odnosno zamjene jednoga takvim drugima koje će upućivati na to zamijenjeno jednoga koje će to jednoga ne sebe, ne ono drugo, koje sâm jest, imati kao svoj stvarni sadržaj; sve to što u dvije riječi možemo opisati kao simboličko prikazivanje — sav taj tok i svo to prikazivanje izloženo je u slici neobično zorno kao plošno (lik-ovno) prebivanje prostornog (tjelesnog). Doslovno predmetno postaje uvjetno nepredmetno: ono zaista gubi tijelo svoje stvarnosti iako ne gubi simbole svojega tijela, simbole sebe-stvari. Ovakvo relativno, uvjetno transcendiranje (prevođenjem predmeta u sliku predmeta) nismo uzimali u obzir govoreći o Kaštelančiću jednostavno zato što je ono opće mjesto svekolikog figurativnog slikarstva.

Kad kažemo da su njegove oči zaposlene stvarnim želimo zapravo reći da on gleda. Da li je to isto što i vidjeti? Ne sasvim: viđenog je svijeta manje, ali je jasniji od gledanog. Znači li to da se svijet viđenog može širiti smanjujući istovremeno svijet gledanog? Upravo tako: može. Gledani je svijet — svijet koji staje u naše oči; viđeni je onaj u koji mi stajemo. Pokušavamo učiniti očitim pokret kojim se u drugo, u gledano, među predmete i pojave ulazi samo stanovitim izlaženjem iz sebe: oko nas iznosi u vanjski svijet, približava stvarnom. Moglo bi se možda zaključiti da ni stvarno nije u ruci, nego na dohvat ruke; tada je za nas slikarevo približavanje stvarnom, u neku ruku, približavanje same stvarnosti. Jedna stvarnost

ante kaštelančić
buđenje, 1956.

85



ante kaštelančić
akvarij, 1958.

ante kaštelančić
mrtve školjke, 1958.

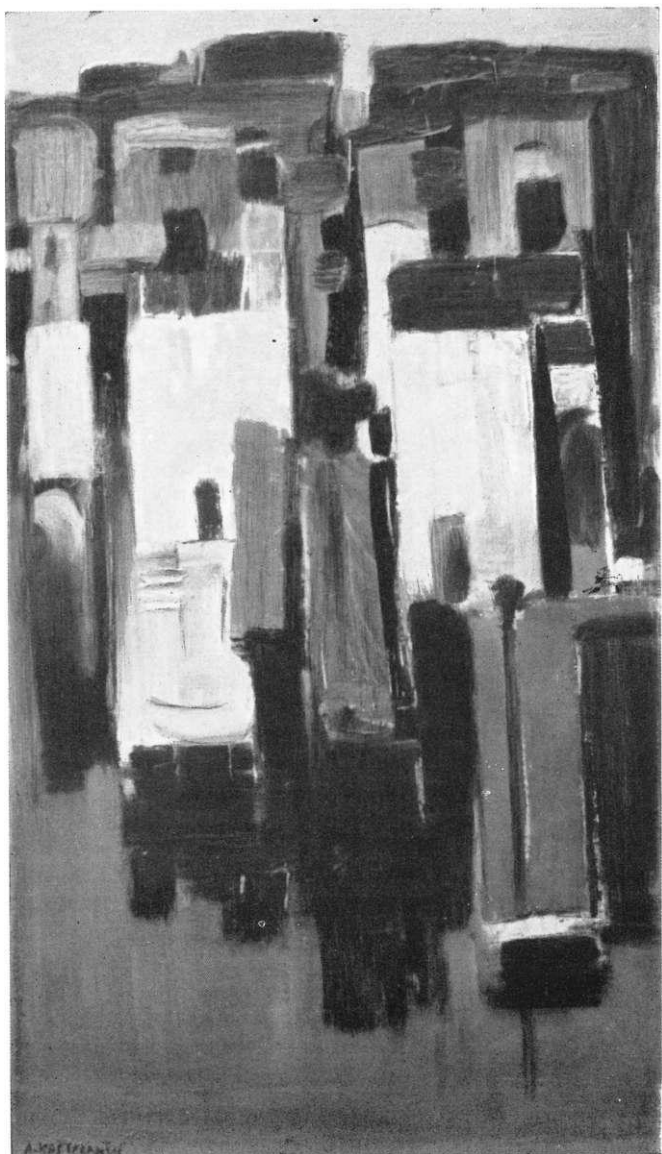
86



ante kaštelančić
mreže, 1963.

ante kaštelančić
gradić na moru, 1963.

87



stvarnija od one koju smo stekli, stvarnija od one koju smo ostvarili svojim pogledom u mutnu sveukupnost, jedna stvarnost stvarnija, kadikad, i od stvarne stvarnosti — oslobođena svega što je u njoj samoj guši i zatamnjuje — ne izmiče moći one metode koja obuhvaća i Kaštelančićevo slikarstvo. Neka nas ne zbunjuje raznolikost puteva kojima se ova mogućnost ispunja ne samo u različitim slikarstvima nego i u svakom posebno: pokret približavanja uključuje u svako razmatranje pojmove daljine i blizine kao granično pojmove svoga djelatnog prostora.

Slikarstvo Ante Kaštelančića u sveukupnosti svojih pomaka — po jednoj će klasifikaciji njihovih značenja biti divergentno, u sebi dvostruko ili višestruko; po drugoj konvergentno, svodeći sve svoje pute u jedan tok. Najgrublja je podjela ona koja kriterijem gestičke strukture dijeli Kaštelančićev opus u dva osnovna sloja: prvi ili dinamički (1941 — 1958, s kraćim prekidima) i drugi ili statički (od 1958. do danas).

Grafički je nosilac prvog atributa krivulja: bilo u podužnim, superponiranim valnim nizovima,¹⁷ bilo u jukstaponiranim, polukružnim i kružnim valovima.¹⁸ Krivulja je sinonim pokreta: »instrument« otvaranja, izlaska iz sebe, »izlaska u približavanje«; u stvarnu izlasku slikarevu zameće se kao grafija eksterijera. To je objašnjava i kao termin komunikacije s prirodom. Gestičku dinamiku podupire otvoreni kolorizam; nesuspregnuto slijevanje »čistih« i »nečistih« sirovih boja bez valerskih gradacija.¹⁹

Grafički je nosilac drugog atributa ravna crta. Kao što spirala idealno izražava konstantna vrtložna gibanja tako koordinatni sustav obzornice i okomice idealno izriče statički slog. Crta više ne usmjerava kolorističke struje; sve je crnji, širi i tvrdi obrub. Na kraju te pretvorbe vitičaste kriješove prijašnjeg razdoblja (koji nam se sada pričinjaju gotovo barokno ekstatičnim²⁰) potisnut će uzdužna ravnina, široki potez noža ili četke srodan onome koji znamo iz armatura Soulagosovih ili grupa Nicolasa de Staëla.²¹

Ne možemo ne vidjeti da je time konačno i završen onaj izlazak u stvari i da je zaposjednuta

¹⁷

v. Zagora, 1946.

¹⁸

v. Maestral I i Maestral II, 1952.

¹⁹

Ima, naravno, i iznimki — u godini 1948, na primjer. Teško je reći jesu li — i ako jesu: koliko — opće nepovoljne prilike utjecale na ovo susprezanje. Ako je to vjerojatno, onda je, na isti način, sigurno da je uzorna i jedva više dostignuta kompoziciona sabranost Dvorišta bila ne samo kompenzacija, nego i rezultat primjene različitog (tonskog), modulativno izražajnijeg postupka.

²⁰

v. npr. »crtež« stabala u slici Murve, 1954 (prva verzija!).

²¹

v. Kaštelančićeve Mreže, 1963; Gradić na moru, 1963; Jedra, 1963. i druga djela iz te i slijedećih godina.

stvarnost progovorila iz zatvorenog: bila su to djela ateljerska, djela nutrine, potpunog enterijera. Prestalo je pomamno premiještanje pod suncem, strijeljanje motiva, »trošenje« krajolika (Split, Brač, Korčula, Pelješac, Neretva...). S tim je, vjerojatno, u vezi, kao prvi i vanjski dokaz osvojene ljuske, razbuđeni interes za »mrtvu prirodu«: pokrenut oblicima školjki i voća naslikat će on neka od svojih »najgušćih« djela — ona baš koja dokumentiraju početke metamorfoze.²²

Koloristička dinamika stabilizirana je komplementarnom kromatikom tako da je nesmanjena zvučnost svake pojedine ploštine regulirana bezvučnim rubom i apsorpcionim ekvivalentom svog zvučnog para. Poslije će (od 1962) tu ravnotežu svjetla zamijenjivati mukla, crvenomodra tonalna ljestvica i široki potezi bijelog i sivog: u zatvorenost sunce ne provaljuje.

Tvar dijeli sudbinu crteža i kolorita: i ona mora ponijeti tvrdoću koja je postajala temeljnim zahtjevom bića. Uspoređena međusobno ulja i tempere Kaštelančićeve ne samo što tehnološki pripadaju dvjema specifičnim granama, nego pripadaju i dvjema vrijednosnim grupama. Uvjerljiviji oblik utiskuje ruka u tvar koja se opire, koja je tvrđa. Dok uljastu pulpu šaka gnjete kao glinu, zamah u temperi — udarac je vodi. Gust »prostor« izdržava teške »stvari«; kroz razrijeđen »prostor« zgrušano tone.

Nećemo se, označivši stožere divergencije u djelu upuštati i u opisivanje njegovih osišta. To je, ionako, sada još samo stvar deduktivne tehnike. Treba možda reći samo to da osište ne treba tražiti na trećoj strani: polovi ga jasno određuju. Od početka, naime, ne pridamo li važnost razumljivim povremenim skretanjima, Kaštelančićev potez (linija) teži plohi. On se stalno širi: od demonstrativnog dijaloga s Van Goghom²³ potez buja, izbacuje odjednom, u naletu oblike predmeta da bi na kraju sâm postao predmet, cijela slika.²⁴ Izbijaju li to na površinu, nakon trideset godina, neka zaostala, pritajena iskustva iz ateljea André Lhotea, tražeći svoj dio, teško odrediti, ali ne i nemoguć? Nije lako odgovoriti. Priznajmo, međutim, bez oklijevanja, da je nama André Lhote samo ponuđen simbol. Čemu tražiti druge ništa bolje a nestvarnije? U naše vrijeme nije više potrebno učiti na jednom mjestu, od jednog čovjeka, da bi to mjesto i taj čovjek odjeknuli u nama. Civilizacija reprodukcija i globalne komunikacije razbacuje na sve strane svoje otiske. Vjerojatnost da se na ovoj hladnoj struji stoljeća Kaštelančić osvježio (ne utopivši se) mogla bi se ispitati i bez znanja podatka o njegovu pohađanju Lhoteova ateljea;

²²

Kompozicija, 1958; Kameni stol, 1959.

²³

usp. Van Gogh: Ribarice u Saintes-Maries-de-la-Mer, 1888. i Kaštelančić: Barke, 1954.

²⁴

npr. Odrazi jedara, 1963.

ovako se nismo morali ni domišljati. Zadržavamo u pamćenju da se Kaštelančić čitavog života bavio i dekorativnim slikarstvom: pojedina su od tih rješenja bila upravo kubistički antikoloristička, a sva izrazito plošno zasnovana. Na zidovima počela je ta redukcija oko 1950. u ime dekorativnosti; u slikarstvu je, oko 1963, preuzela na se teret bića.

Poslije Ignjata Joba, na koga se Kaštelančić (u svemu pomalo²⁵ i ni u čem potpuno) nadovezuje, Hrvatska nije imala mnogo ekspresionista kolorističke vokacije. Koliko ih je uopće imala? Nije li, umjesto odgovora, bilo dovoljno reći da je većina suvremenika bila odviše neljubazna prema ovome djelu koje — ne umiješavši se u povijesne polemike i ne odlučivši o putovima razvoja hrvatske moderne umjetnosti — ipak ostaje ne samo sabrano u svoju nepodržanu posebnost nego i usađeno u podržani pokret oslobođenja od akademskog tradicionalizma i političkog pragmatizma kojima je naše moderno slikarstvo u romantizmu svoje zbiljske mladosti uvijek prvo suprotstavljalo krv i kloofil.

Kada se u zimu, mjeseca prosinca, sjeti da je prošlo već trideset godina otkako je prvi put izložio svoja djela, sjetit će se Ante Kaštelančić da je prošlo i dvadeset godina otkako su ga ondašnji opsjenari i novočovjeci, glancmajstori i razmazivači pekmeza udaljili s izložbe hrvatskih umjetnika: bio je, za razliku od mnogih budućih modernista, premoderan za staljinski senzibilne duše. Lak je otpao, pekmez se usmrديو, nevažna ta smotra zaboravljena. Kraj bi mogao biti kao u burleski: »kog zasvrbi nek se počese« da nije primjerâ koji opominju kako ni deset ruku kojiput ne podigne što je jedan papak oborio.

(1968)

²⁵

Početak u Van Gogh, česta tematska, gestička i koloristička srodnost s jedne strane. S druge opreke: Job voli grotesku, sklon je egzaltacijama, mračniji; boja mu je muklija, zemna, vinska. Kaštelančić je svjetliji, s manje lokalnog u koloritu, nesklon konfesionalnom i psihologiziranju uopće.

ante kaštelančić
poslije kiše, 1963.

ante kaštelančić
na moru, 1964.

89

