

grgo gamulin

ivo dulčić

o umjetniku
u povodu izložbe

18. 12. 1970/17. 1. 1971.

moderna galerija
zagreb

Ivo Dulčić je slikar našeg kolorističkog strukturalizma. To odviše jednostavno određenje ne označuje cjelovito njegovu umjetničku situaciju, a još manje zračenje »specifične ljepote« koja isijava iz njegova djela. Ono samo po sebi isključuje razdoblje formacije stila, i psihološku portretistiku veoma slobodne ekspresivnosti kakve inače nema u našem slikarstvu; pa i njegove posljednje priklone, u kojima se oblici (i slikani predmeti) ponovo izvlače iz malih kromatskih znakova i prekrivaju površinu slike svojom cjelovitošću.

Premda ga takvo određenje ograničuje, a njegovo djelo možda i cijepa u odvojene dijelove, ono ga (s adjektivom »koloristički«) odvaja od nekih drugih »strukturalnih« izraza hrvatskog slikarstva: od ograda Frana Šimunovića i od gromača Otona Glihe, i od onih apstraktnih koje je Ferdinand Kulmer možda najizrazitije eksplicirao u nizu svojih razvojnih razdoblja. Ono ga uz to smješta na istaknuto mjesto i u međunarodnim okvirima, upravo polovinom 50-ih godina, kad je Ivo Dulčić svojim razrješenjem »ljudskog krajolika« (trgova sa šetačima, nogometnih igrališta, orkestara ili žala ispunjenih kupacima) ušao sa svojom nervoznom i dinamičnom »težom« obojenih znakova u apogej evropskog tašizma; i nadrastao ga u isti mah svojom izvornom morfologijom. Ona je, naime, organski izvirala iz neposredne vizije stvari, i ostajala je na platnu organska do kraja. Potez, vijuga, izlomljena višekutna mrlja — ti znakovi što su u ovom razdoblju napučili Dulčićeva platna, bili su u prvom redu nosioci ritmičkih i kromatskih vrijednosti, ali nisu nikada izgubili svoja značenja. Ona su ih vezala za određene momente života, za vizuelne kulise našeg doživljavanja svijeta. Bile su to senzorne membrane što su učinile još čarobnijim naša sjećanja, produljile ih svojim prozirnim dubinama preko granica svakidašnjice, u prostore duhovnog postojanja, jer u umjetnosti tek, i preko umjetnosti, sve senzacije bivaju uzdignute iz svoje fizičke realnosti. Ivo Dulčić ih je uveo u naš umjetnički svijet, ove doživljaje pune boja i svjetla na koje je naišao u toku svojih dana: počevši od svog dubrovačkog Straduna i plaže ispod Ploča do nedavnog *Požara na otoku*, koji je već u izravnom likovnom simbolu, izvan unutrašnjeg strukturiranja cjeline.

*

Više od svakog određenja u smislu stilskih kategorija (na što nas je i ovdje zavela osebjnost Dulčićeva načina od oko 1954/55. do 1960), za kritičko sagledanje modernog hrvatskog slikarstva vrednija je sigurno cjelokupna slika njegove prisutnosti. Sastojala se ova prisutnost od dugog i polaganog toka,

polaganog osobito u počecima, u kome je njegovo unutrašnje iskustvo sazrijevalo preko stilskih impulsa koji su ponekad zacijelo dolazili izvana, iz suvremene slikarske kulture. Ako ta prisutnost i počinje za studijskih godina, nekako oko 1943/45. imala je i svoju prehistoriju, koju vjerojatno nikad nećemo moći rekonstruirati: od završetka gimnazije (1934) do upisa na Akademiju (1941), kad je ovaj umjetnik (formalno) studirao pravo, a u stvari boravio u Dubrovniku, crtajući i slikajući amaterski, bez materijalnih mogućnosti, a možda i bez odlučnosti, što nam danas nije lako shvatiti. To je šest godina mlade i svježije imaginacije (do prvog natjecanja za upis na Akademiju, 1940) izgubljeno izvan stvaralačkog kruga, ili na periferiji stvaranja, za koje je, čini se, ipak bio potreban prolazak kroz tehniku i kulturu školovanja. Pa ipak, i ono je proteklo neredovito, kroz teške ratne godine, i prekinuto na kraju 1946. Na *Portretu gluhošnjem* (1943) i vidi se to školovanje, ali odmah i njegova težnja prema psihološkom rovanju »iza lica«, prema cjelini ljudskog lika.¹

Sve je tu još u tradiciji škole. Nema ni Sredozemlja, ni središnjih gravitacionih točaka s obale (Ignjata Joba u dubrovačkom, Emanuela Vidovića u splitskom vidokrugu); kao da se Dulčićeva samostalna priroda već tada opirala izravnim priklonima ili su mu takve likovne mogućnosti zaista još bile nedostižne. I zaista, kad su na kraju školovanja te mogućnosti bile dostignute, Dulčić ulazi u stvaralački krug bez izravnog oslona na bilo koju već formiranu »zagrebačku školu«. Sigurno, analitički je portret u to vrijeme već prije rata u nas bio razvio na svoj način Slavko Šohaj, ali sa registrom palete koja se nije dala nasljedovati; pa ipak, tu se je očitovala možda najbliža srodnost. Neka sordinirana kontemplacija stvari i živih bića smisao je umjetnosti Ive Dulčića u tom prvom poratnom vremenu: *Akt*, 1945; *Akt* 1946; *Djevojka u crvenoj bluzi*, 1946; pri čemu crvena bluzica ove posljednje već daje naslutiti buduće smjelosti.² A oštrina fizionomijskog zapažanja već je u punoj mjeri razvijena u *Portretu Koste Strajnića* (1948),³ i još k tome ambijentiranje portreta u vizuelnu i ugođajnu sredinu južnog zavičaja: ikone u pozadini grade taj ugođaj svojim toplim bojama, one daju patinu ovim zatvorenim prostorima (*Djevojka u enterijeru*, 1947) i prate neke mrtve prirode ranog razdoblja (*Mrtva priroda*,

1948).⁴ Na lijepoj *Mrtvoj prirodi s Holbeinom* iz 1949. nema više ikone, ali je voće i cvijeće naše obale u punoj mjeri prisutno, a pijane crvene i ljubičaste boje izdvajaju je iz svakog dotadašnjeg kromatskog ugođaja u mrtvim prirodama hrvatskog slikarstva. Sve je gusto i zasićeno na Dulčićevim slikama tog vremena (*Šipci*, 1950), a jedva se rasvjetljuju eksterijeri gdje debeli potezi grade oblike u brzjoj igri četkice, ili simuliraju tu brzinu. Prostor je još stvaran i trodimenzionalan, a nigdje se to ne vidi tako dobro kao na *Stradunu u Dubrovniku* iz 1951. (Galerija umjetnina u Splitu), gdje pogled na rasuto mnoštvo već sluti kasnije strukturiranje plohe.⁵ Pa ipak ono još nije postalo, možda čak niti podsvjesna težnja našeg slikara. Naprotiv, on kao da u ovom trenutku teži rješavanju u plošnom. Ako se do sada moglo pomišljati na intimizam i na gustu koloristiku Pierrea Bonnarda, sada se čini kao da fauvistička plošnost preuzima maha: *Portret djevojke* iz 1952, u plavoj haljini, s onim karakterističnim motivom na draperiji straga, kao da se najviše približava Matisseu.⁶ U tom smjeru kreće se i *Cirkuška streljana* (1950), s horizontalnom i vertikalnom raščlambom, koja će se i kasnije javljati sve do obaju *Buffeta*.⁷ A popratni fenomen je zaista rasvjetljavanje boja, ono koje će nas već na *Enterijeru dubrovačke kuće* (1953) iznenaditi čak stanovitom anemičnošću blijedih tonaliteta.⁸ Osjećamo ipak kako je to rasvjetljavanje nametnuto svjesnim htijenjem. Neka težnja prema izlasku iz intimnosti kao da djeluje u slikarevoj svijesti, i on se programatski prašta od intimizma dalmatinskog kruga (Vidović — Tartaglia) kao i onog zagrebačkog iz četvrtog i petog desetljeća, koji svoj izvor također ima u slikarstvu Marina Tartaglie. Bilo je to očito razdoblje umjetnikovih kriza i obrata, od oko 1950. do 1955. otprilike, u kojemu su se brzo trošile napetosti kromatski »opisane« osjećajnosti i naše stare mediteranske nostalgije. — Utjecaji koji su pri tome djelovali sigurno su toliko općeniti da ih nije moguće, a ni potrebno posebno otkrivati. Radilo se o općoj (preko dobrih reprodukcija također) prisutnosti moderne umjetnosti, a i umjetnikove vlastite izložbe su od 1948. počele pokazivati svoje povratno djelovanje. Putovanje u Italiju 1952. samo je potvrdilo svijest o nužnosti ulaska u tokove suvremenih smjerova. Ako se moglo u vezi s nekim tehničkim pa i vizuelnim oznakama spominjati Soutinea (*Je-*

4

Na ist. mj., sl. 4, 5, 6.

5

Fotomonografija »Dulčić«, Zagreb, 1970, sl. 2.

6

R. Putar, sp. dj., sl. III.

7

R. Putar, sp. dj., sl. 11.

8

Fotomonografija, sl. 6.

1

R. Putar, Ivo Dulčić. Naprijed, Zagreb, 1958, sl. I; V. Novak—Oštrić, Katalog izložbe u Modernoj galeriji, 18. XII 1970 — 17. I 1971 br. 2, 4, 5.

2

R. Putar, sp. dj., sl. 1, 2.

3

Na ist. mj., sl. 3.



zuit, 1954), ne treba smetnuti s uma da američki Action-painting slikari izlažu na Bijenalu u Veneciji već 1950. Ali dinamiziranje površine udarcima iz zgloba ili lakta moglo je imati samo najopćenitije djelovanje, više u smislu vitaliziranja kromatske pozadine, negoli njenog prekrivanja razlomljenim mrljama. Za sada, moment prijelaza očituje se ipak u labilnosti vizije, pa i samog htijenja: kvazi-nadrealistička *Mrtva priroda* iz 1953. čini mi se da je najbolji dokaz te labilnosti. Bila je ponekad navođena kao Dulčićeva vrhunsko dostignuće, ali ne samo što ona odviše vidljivo iznosi svoju dvostrukost (inkohherentni spoj kolorizma sa tobože nadrealističkim postupkom!) nego je i ostala izolirana u slikarevu opusu kao slučajnost koja se nije ponovila. A može se njen slučajni nastanak i dokazati jer je motiv uzet sa ornamenta na *Portretu djevojke* iz 1952.⁹ Ostali figuralni motivi tog prelaznog razdoblja prve polovine 50-ih godina priklonjeni su nekom plošnom ekspresionizmu, otvorenih boja koje se aktiviraju sve ofenzivnije: *Zelenci*, 1954; *Djevojčica*, 1954; *Portret djevojke*, 1955.¹⁰ I s tim je djelima Ivo Dulčić u našem slikarstvu stvorio jednu zanimljivu epizodu, ali čini se da je i njemu samom ubrzo postalo jasno da se ni s time ne može ući u sinhronični odnos s umjetnošću našeg vremena. Nije se, naravno, ni tu radilo o oponašanju, jer je i to slikarstvo bilo živo i izvorno stvaranje, a *Portret djevojke* i morfološki i psihološki pokazuje oštrinu ove opservacije, te smjelost i sigurnost u organizaciji, koje odaju već suverenog stvaraoca. Sada nam gledajući unatrag izgleda jasno da je u najskorije vrijeme Ivo Dulčić morao doći do nekog novog epohalnog otkrića. Jer ni izvanredna *Mrtva priroda s mornarskom škrinjom* iz 1953. to još nije. Ona je na sretan način vezala dva raznorodna elementa: klasičnu mrtvu prirodu (smion je svakako i nov trozvuk crvenih i žutih mrlja na modrilu saga) i naivnu »sliku u slici« na škrinji u pozadini, odnosno u gornjem dijelu, jer svaka prostorna iluzija nestala je iz slikareve namjere; time je bljesak ove površine postao snažan gotovo kao na *Ljubičastom buffetu* iz 1958.¹¹

Na poseban je način otkriće već naslućeno u *Dubrovačkim krovovima* iz 1954. god., koji jesu »pokrenuti« u različitim smjerovima, te su u tome njihov realan prikaz, ali ipak prekrivaju ravnomjerno čitavu površinu. Slikareva je pažnja, dakle, obraćena strukturiranoj cjelini, čak više negoli na *Trgu Republike u Zagrebu* (1955), koji još ima prostornu

dubinu, a i težište slike nije još isključivo na »macchiettama« koje je oživljuju svojim nervoznim pokretima.¹²

U tom smislu radikalnije nam izlaže slikarevo novo htijenje slika *Maestral i kupači* (1954), prvo kompletno rješenje u novom načinu, ostvareno s još više unutrašnje koherencije i ravnoteže u *Plaži* iz 1955.¹³ S tim je djelima dovršen razvoj započet čak sa *Gundulićevom poljanom* iz 1949, a pogotovo sa *Dubrovačkim trgov* iz 1951, ali intuiran u pravom značenju tek sa slikom *Pred kavanom* (1953), na kojoj još nema proučenog i fiksiranog odnosa pojedinosti i cjeline, ali se oblici već »prilagođavaju bojama i njihovim odnosima«.¹⁴ Vjerojatno je to slučaj i na slici *U kavani* (1955), tema koja će dobiti svoje savršeno rješenje u *Pijanim stolovima* (1956) iz Moderne galerije u Zadru, gdje je pet bijeloplavičastih stolova formalno projicirano na horizontalnu ravninu tamnomodrog poda. I upravo to organski dozrijevanje novog načina, koje možemo pratiti na dvije teme, s naglim ubrzanjem oko polovine šestog desetljeća, svjedoči nam o izvornosti ovog Dulčićeva stila.

Od ovog trenutka dalje on nekoliko godina slika ovaj »ljudski pejzaž«, mnoštvo raspoređeno u ritmu gotovo preko cijele površine: *Ples*, 1955; *Koncert*, 1955; *Povorka na obali*, 1955, koja se još dosljednije ostvarila u *Seoskoj procesiji* iz 1956,¹⁵ i u nizu ostalih tempera i ulja, dok sam umjetnik nije, negdje oko 1960, osjetio opasnost i obustavio traženje motiva koji su se ovom načinu strukturiranja površine nametali sami od sebe. Ali čak i u tom razdoblju nastale su dvije horizontalno-vertikalne »raščlambe«: *Žuti buffet* i *Ljubičasti buffet*, oba iz 1958, a i djelo koje nadmašuje idejom, bojom, pa i »strukturom« sve što je Dulčić do tada stvorio: *Hvarske vale* iz 1956. (Galerija u Hvaru). Sigurno je geografska karta bila neposredno nadahnuće ove živo razvijene »planimetrije«, ali sve su se stare nostalgije srele u ovom remek-djelu. To su boje mora, zemlje i raslinja, grebeni i gomile na uskom traku otoka gledanog iz neke hipotetične visine. Djetinjstvo i slike viđene poslije njega, zavičaj odnjihan u mladosti, skupljen i rasprsnut u zjenici oka izoštrjenog osjetljivošću nekoliko pokoljenja slikara na ovoj obali (i ne samo na njoj) — to su ove *Hvarske vale* Ive Dulčića, doživljene vjerojatno negdje ispod Brusa iz kojega je i potekao.¹⁶

¹²

V. Novak—Oštrić, sp. dj., sl. 17 i 21.

¹³

R. Putar, sp. dj., sl. IV.

¹⁴

V. Novak—Oštrić, str. 3.

¹⁵

R. Putar, sp. dj., sl. V, 26, 28, 27, VI.

¹⁶

Na ist. mj. 31.

⁹

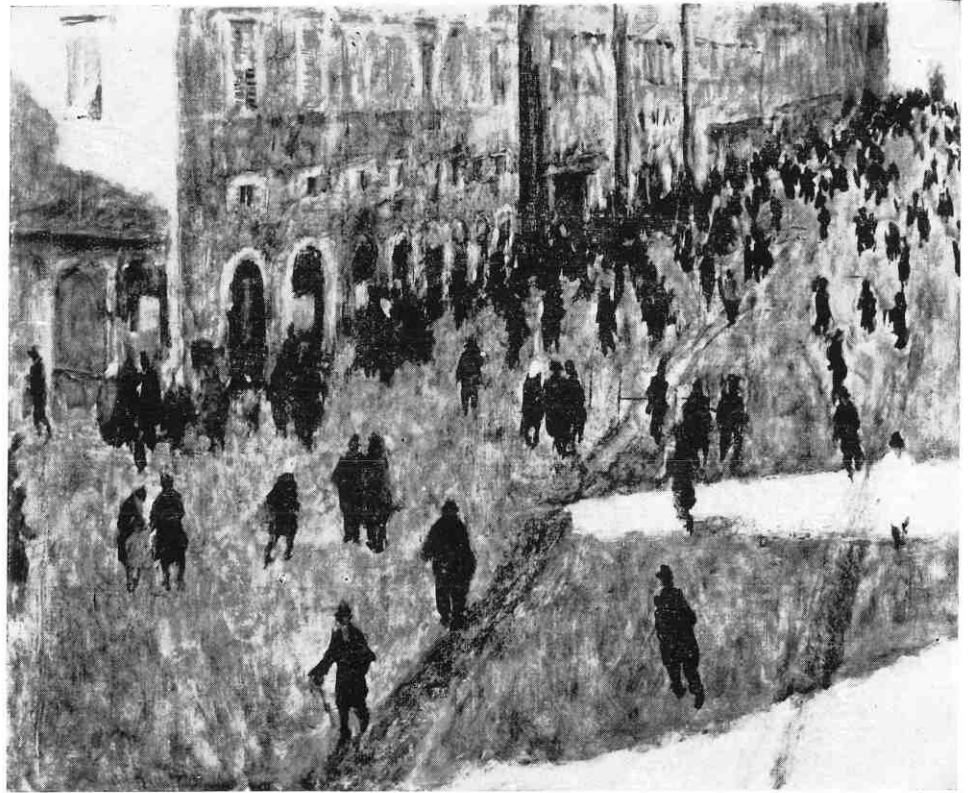
Na ist. mj., sl. 8 i 6.

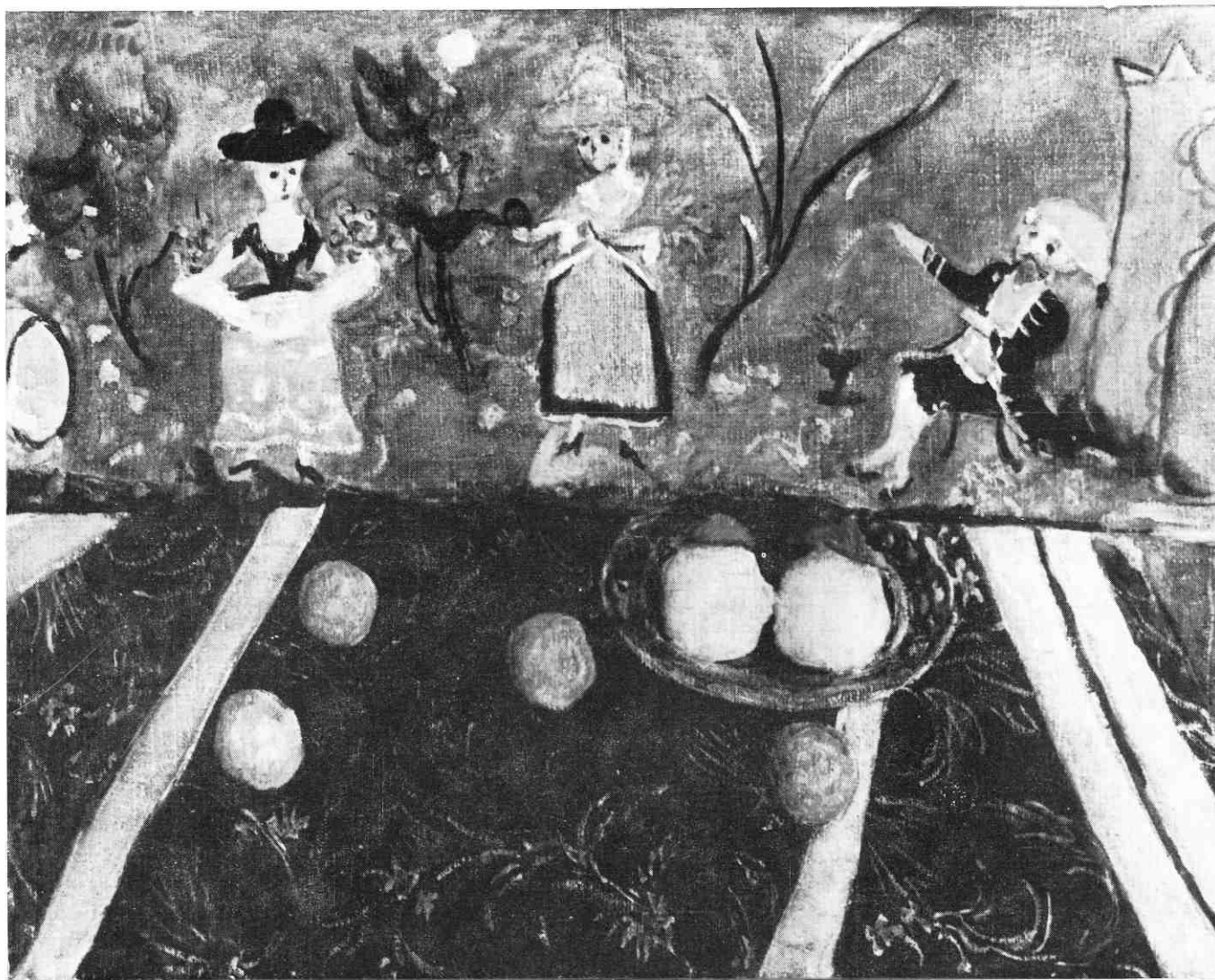
¹⁰

R. Putar, sp. dj., sl. 18, 19, 20, 23.

¹¹

V. Novak—Oštrić, sp. dj., sl. 20 i 21.

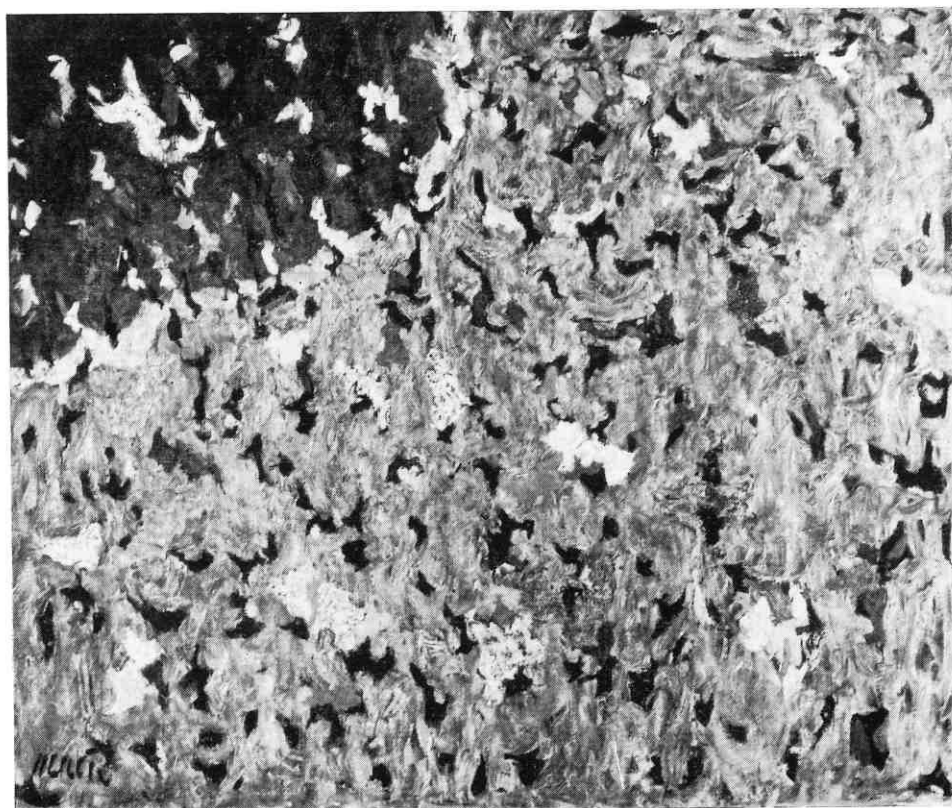
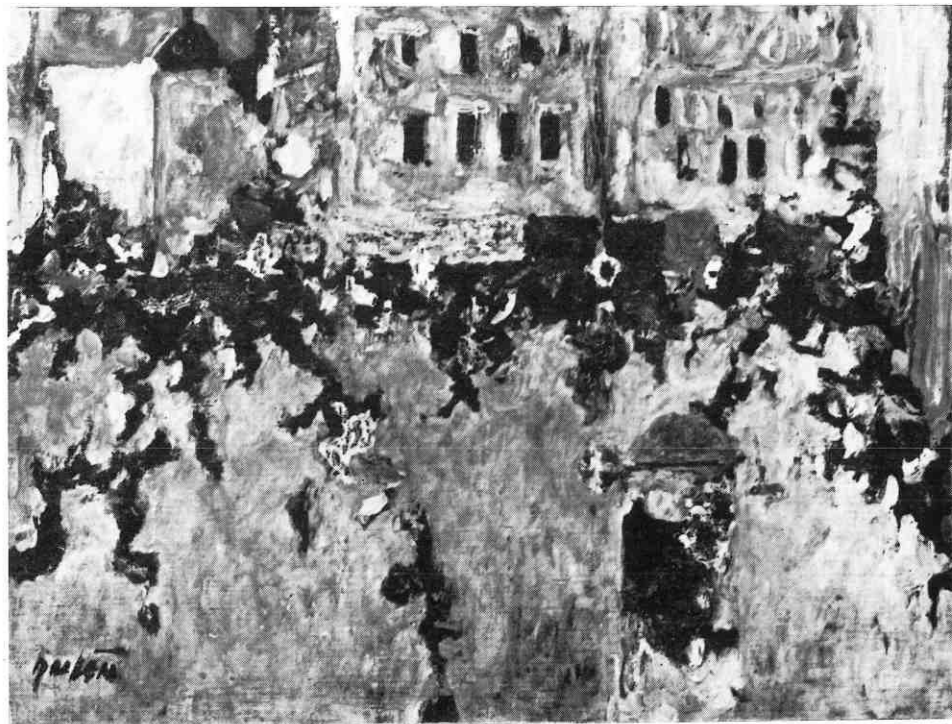






ivo dulčić
trg republike u zagrebu, 1955
plaža, 1955

104





U to vrijeme kritika nije pratila opasnosti koje su se nametale. Opazio ih je slikar sam; otuda naglo usporenje u traženju ideja koje bi omogućile novo strukturirane površine (tempere: *Dubrovačko ljeto* iz 1956, *Rodoslovno stablo* iz 1958, *Žalo i mreža* iz 1959, i još poneke). Ali to usporenje koincidira ipak s početkom jedne drugačije djelatnosti koja će Dulčića zaokupiti u toku 60-ih godina i apsorbirati velik dio njegovih snaga: to je sakralna umjetnost u raznim tehnikama.

Problem je postao aktualan i u svijetu s izvjesnim »ažuriranjem« religioznog i crkvenog života, a kad je Ivo Dulčić 1959. dovršio golemu fresku *Krista kralja* u Gospi od zdravlja u Splitu, bilo je to neobično za našu sredinu. Povezati modernu umjetnost sa vjerom starom kao naš civilizacijski krug — je li to moguće? — bilo je pitanje koje nas je zbuñivalo. Uči za nekog ljetnog dana, na prolazu, iz blještećeg splitskog dana u sjenu ove crkve, bilo je iskušenje za našu osjetljivost, ali i za stvaralačku imaginaciju umjetnika samog.¹⁷

Slijedile su i dalje takve narudžbe koje su našeg slikara odvodile na putove eksperimenta i u posve nova doživljajna područja: oltarna slika kod »Crnijeh fratara« u Dubrovniku (1963), ukras hrvatske kapele u Essenu (1966),¹⁸ mozaik *Dubrovačke varijacije* u hotelu Argentina u Dubrovniku (1967), mozaik *Posljednja večera* u Sv. Mihajlu u istom gradu (1970), ali ono što je možda iznad svega ovom slikaru svjetlosti i boje omogućilo aplikaciju slikarskog iskustva, bili su vitraži u Sv. Franji u Zagrebu: *Pjesme brata sunca*. Četiri godine rada, izložba u Zagrebu (Salon ULUH 15—31. XII 1965), posao neobičan i nov, i na kraju blještav ciklus ovih šarenih prozora na Kaptolu, koji nas, na vrhu Opatovine, dočekuju u intimnom dijelu starog grada neočekivanom snagom prozornih obojenih membrana.¹⁹ Opet jednom slikarstvo kroz koje prolazi sunce! Bilo je ono uvijek u Dulčićevim slikama, ali ovdje se realnost medija (stakla) uistinu sreća sa sunčevim zrakama, i od prozora do prozora naše se čuđenje postepeno pretvara u tihi sreću, a ovaj jednostavan i neznačajan prostor postao je zaista svetište, koje grad još ni otkrio nije.

Neočekivano i bez buke Dulčić je, dakle, proveo »sintezu« o kojoj su mnogi naši umjetnici i arhitekti toliko teoretizirali. Još je nekoliko puta on ušao u arhitektonske prostore, stare i ponekad nove,

¹⁷

Josip Soldo, *Krist kralj*, Monumentalna freska Ive Dulčića u crkvi Gospe od zdravlja. Izd. o. Stanko Romac, Split, 1960. Fotomono-grafija, sl. 15.

¹⁸

M. M., *Kroatisches Kloster mit modernen Fresken*, Essener Tageblatt, Essen, 17. XII 1966.

¹⁹

D. Horvatić, *Vitraži Ive Dulčića*, »Telegram«, Zagreb, 4. IX 1964.

i cijela ova njegova djelatnost traži, zacijelo, posebno ispitivanje. Od 1962. godine, naime, ovaj naš slikar pretežno je zaokupljen svojim »sintezama«, i pitanje prisutnosti nove vrste je sada pred nama: njegovo je djelo tu, stalno pristupačno, ali na nekim odvojenim punktovima, i u posebnoj funkciji. Bez obzira na ekskluzivno turističku ili na religioznu funkciju, te su »integracije« ušle u našu povijest umjetnosti, i ušle su kao koherentni dio Dulčićeve umjetnosti, a nove (ili bolje stare) tehnike dale su joj poseban sjaj. Ne znam tek, je li još taj dio umjetnikova djela toliko opsežan i »čest« na našem svakodnevnom putu, da bi mogao odigrati ulogu stvarnog konstituensa naše svakidašnjice?

Pa ipak, u toku ovih 60-ih godina, nije, osim portreta, bilo u našem likovnom životu »slika sa stalka« Ive Dulčića, pa je posljednji dio retrospektive za to za nas posebno značajan i zanimljiv. Temeljna ocjena tog dijela mogla bi se rezimirati s utvrđenjem: *prvo*, da je portret (pored već spomenute djelatnosti) neko vrijeme bio glavna »štafelajna« kompenzacija (od oko 1965. do 1969); *drugo*, da strukturirane površine, koje se i sada sporadično javljaju ili poprimaju heteromorfne oznake, kao tempera *Novi Zagreb* (1964) i ulje *Sidro na žalu* (1970) — ne dosižu inventivnost i unutrašnju ravnotežu ranijih takvih djela iz polovine minulog desetljeća; ili pak da »prebacuju metu« kao u *Moru* iz 1969, gdje se čini da je došlo do uskog dodira s »akcionim slikarstvom«, a tragovi se možda naziru već u *Mliječnoj stazi* iz 1960, ili u temperi *Stradun ljeti* iz 1964, kod koje nužno asociramo Tobeya kao, uostalom, i na kolažu *Malo vijeće* iz 1964.²⁰ Nije lako ocijeniti radi li se tu o krizi jednog već ostvarenog postupka ili su umjetnika privukle nove teme i postupci. Već u *Ranjenom mjesecu* (1966) javlja se *nov odnos cjeline i detalja*, realne slike mjeseca i fine, končaste strukture pigmenta samog. Nije li simptomatično, da se baš 1965. ponovo javlja realan i dubok prostor na *Stradunu* (vl. J. Dujmić), a *Molitva Kristu za gladne*, 1966, ima čak klasični element mrtve prirode.²¹

Ali tek poslije niza portreta koji se nižu do 1969. (a *Portret Antuna Masle* i *Portret Koste Strajnića* možda su vrhunci u tom nizu²²) godina 1970. kao da pokazuje naglo oslobađanje u takvom smislu: cjelovita vizija predmeta dominira na površini platna. *Levut* i *Portret masline* primjeri su u kojima u kompoziciji i u invenciji rezultati još očituju nesi-

gurnost traženja i stanovitu zabunu pred predmetom što se odjednom ponovo našao na slikarevu platnu.²³ *Sv. Vlaho* je klasičniji, ali i sretniji u jednostavnom prikazu lika i u kromatskom iskorištavanju mogućnosti. *Grana smokve* i oba *Portreta bora* čini se da su nesigurni pokušaji povratka. Predmet se tu nije dao svesti niti na cjelinu lika niti na ritam elemenata. Ali dvije su slike našle siguran put i čini nam se da su već postigle posve novu ravnotežu, onu koja se već dulje vremena nazirala. Ne bi se, naime, trebalo zavaravati, u ovom trenutku, u kojemu se ponovno postavlja pitanje: zastati i zaostati, ili prijeći u nov stupanj svog vlastitog razvoja, i učvrstiti svoju viziju, kao sintezu koje još nije bilo. Zato ni »povratak« očigledan na *Stradunu* iz 1965. nije put kojim se može dalje nekamo doći. A *Levut* i *Sv. Vlaho* izgledaju također problemi odviše laki za slikara koji nas je svojom maštovitošću toliko puta iznenadio, i koji je upravo s novim idejama znao u hrvatskom slikarstvu otvoriti poglavlja, u univerzalnom smislu nova i neviđena. Od umjetnika ovakve mašte, koja polako dozrijeva da bi u nekim čvornim točkama podigla stvaralačku vrućicu do obrata, u kojima se ujedno rađaju paradigme stila, očekujemo djela poput *Plaže*, *Pijanih stolova*, *Hvarskih vala* i vitraža kod franjevacca na Kaptolu. I na ovoj smo ih izložbi dočekali.

To su djela apsolutno koherentna i ujedno nova u umjetnikovu vlastitom opusu: *Požar na otoku* i *Dubrovačke ljetne igre*.²⁴ Ne bi trebalo propustiti da u njima sagledamo ono što je bitno (a možda i veoma odsudno) za Dulčićev daljnji put: to su *cjelovite cjeline*, koje možda imaju unutrašnju vibraciju, i neku nervoznu kaligrafiju koja nas i kao takva privlači, ali kojih je smisao u uzdizanju jednog motiva *do slike*, ili točnije *u izgradnji slike od tog motiva*, od ove narančaste vatre što se razgranala po zelenoj površini malog otoka. Zapravo, oba elementa kao da su uzdignuta do simbola, *ali i kao takva djeluju samo svojom slikarskom vrijednošću*. Nije li to tako i na velikoj, inače bogato razlučenoj slici *Dubrovačke ljetne igre*, koja sva pršti od boja, ali je vidljivo sazdana na elementima: gledaoci, glumci, pozornica?

To su, dakle, ne samo morfološke indikacije na novom putu, nego ujedno i velika ostvarenja. U *istraženim prostorima stila* (univerzalnim i svojim vlastitim) *nije moguće aktivno prebivati* — to je pouka toliko puta gorko iskušana. Bilo je veliko svojstvo Ive Dulčića što je znao na vrijeme osjetiti istrošenost postupaka (invencija, kaligrafije...) koje je sam bio pronašao, i što nije preuzimao one koje su

20

V. Novak—Oštrić, sp. dj., br. 76, 52, 51, 37, 77, 63. Fotomonografija, sl. 18, 19.

21

Fotomonografija, sl. 21, 23.

22

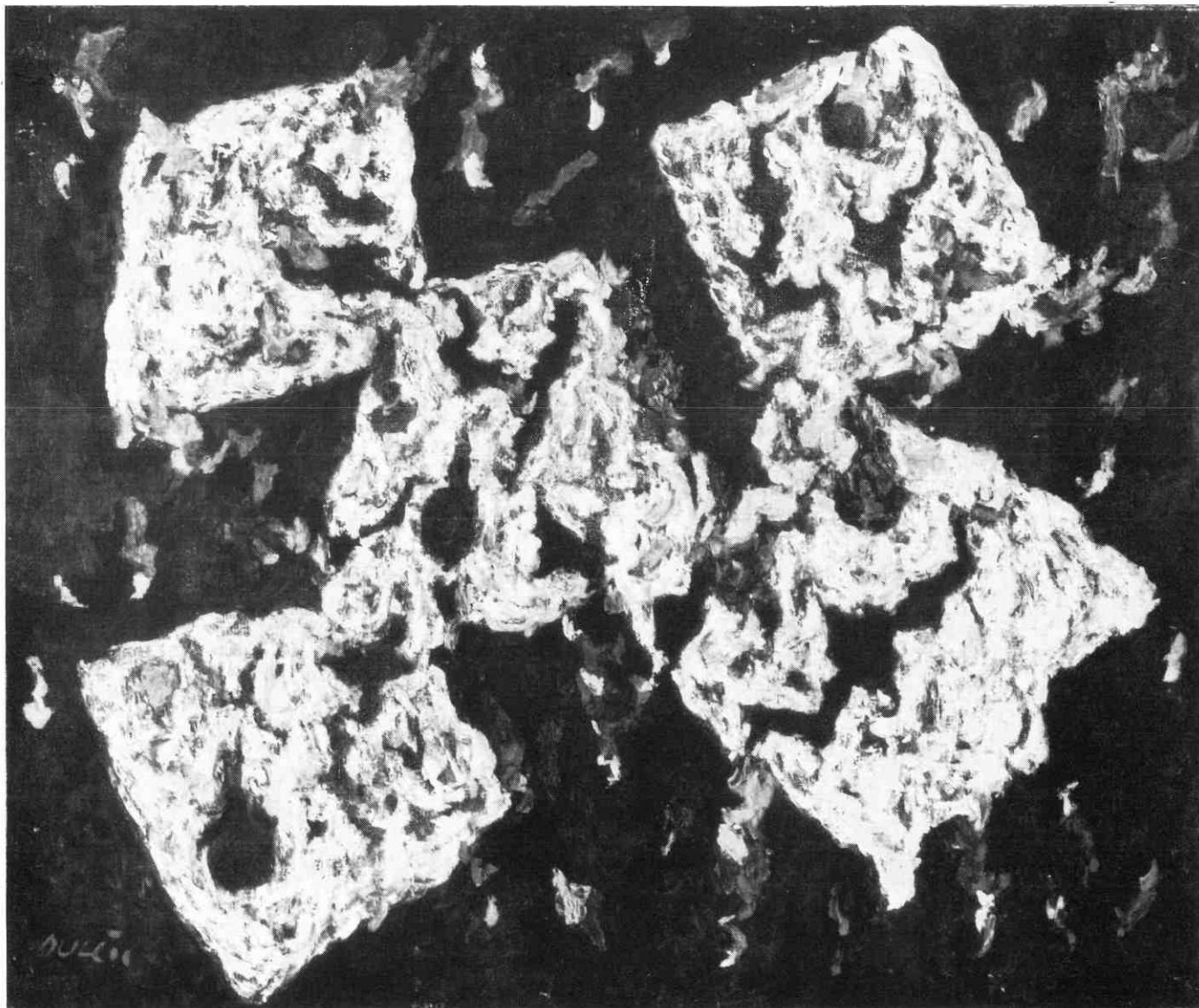
V. Novak—Oštrić, sp. dj., br. 79, 46, 47. Fotomonografija sl. 24.

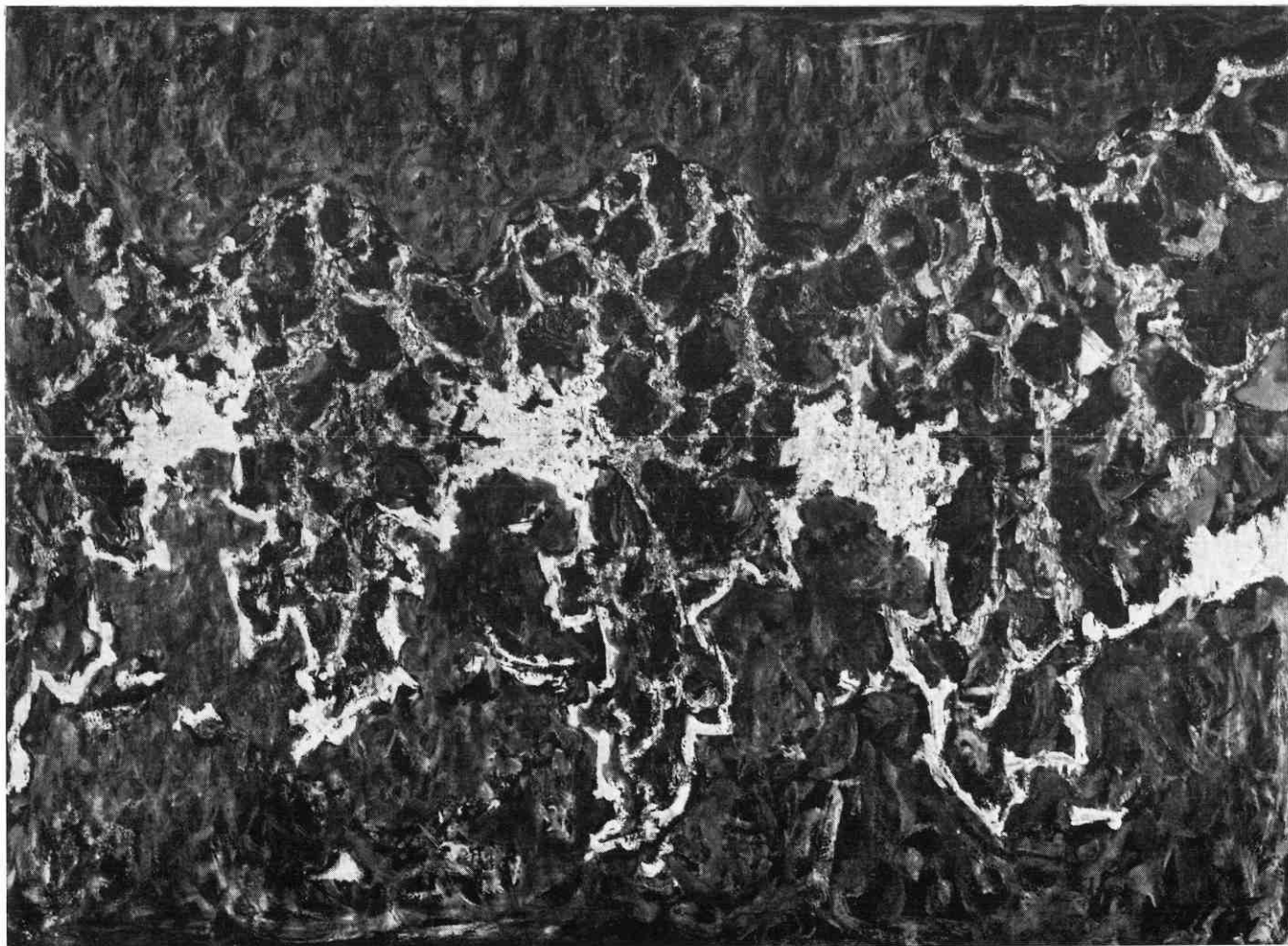
23

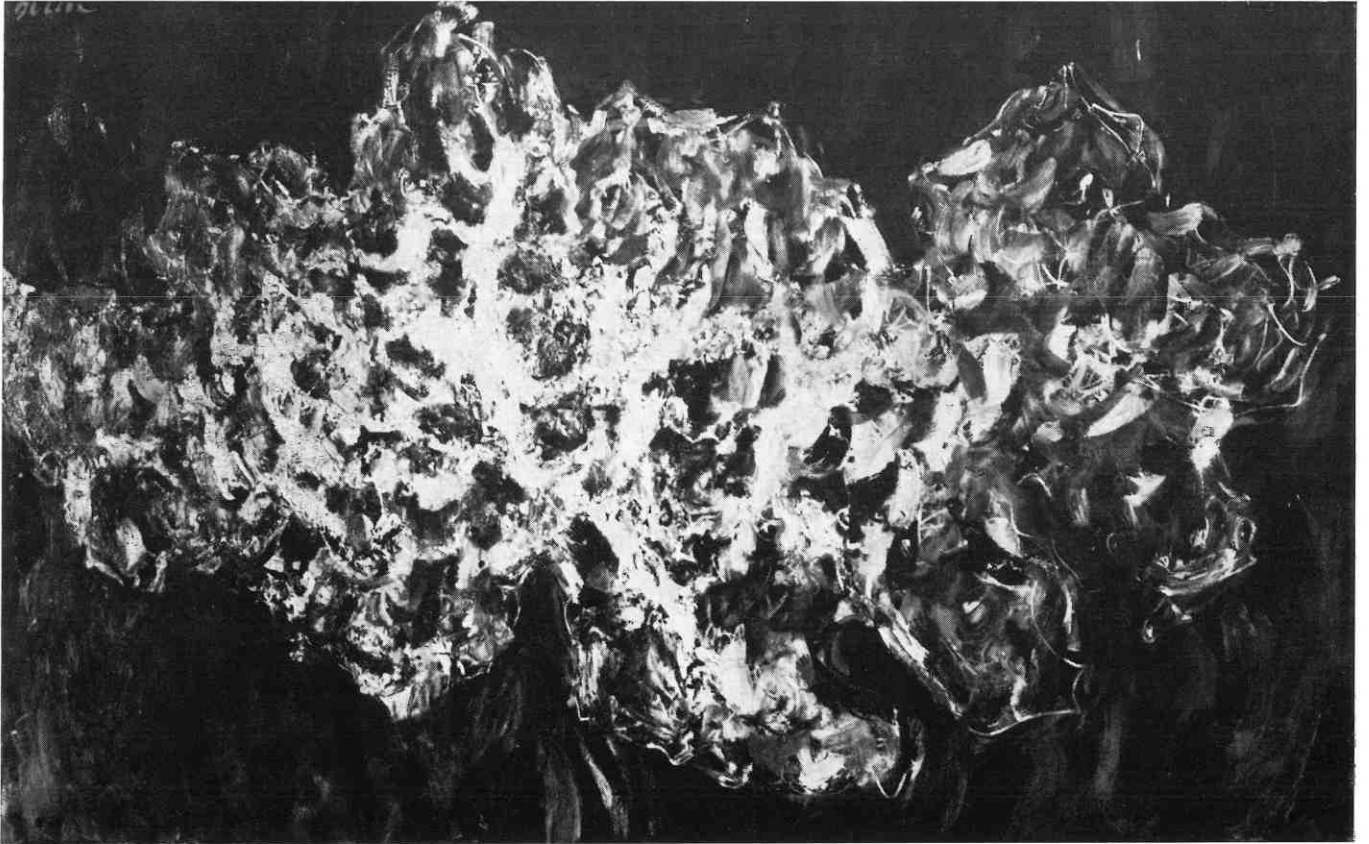
V. Novak—Oštrić, sp. dj., sl. 28 i 27.

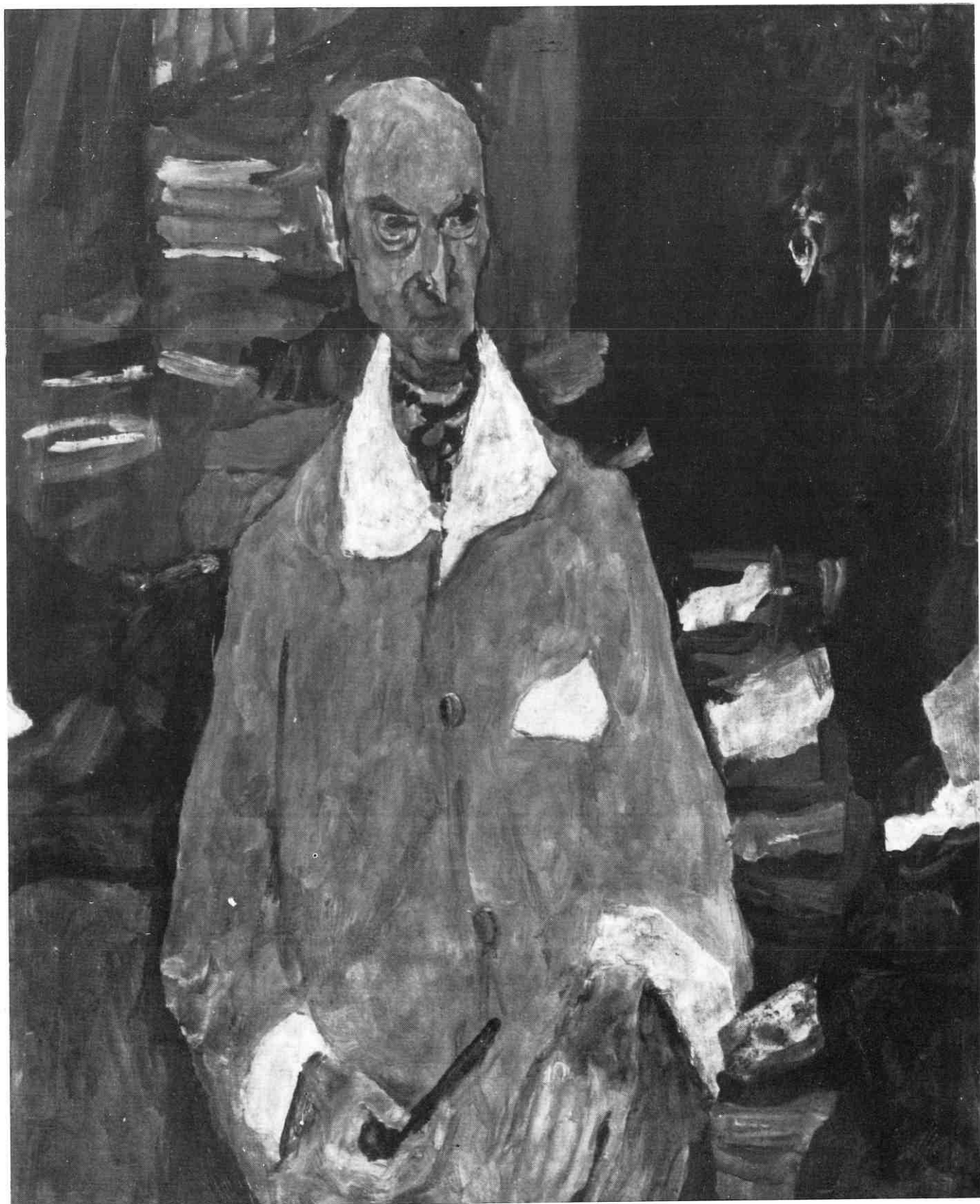
24

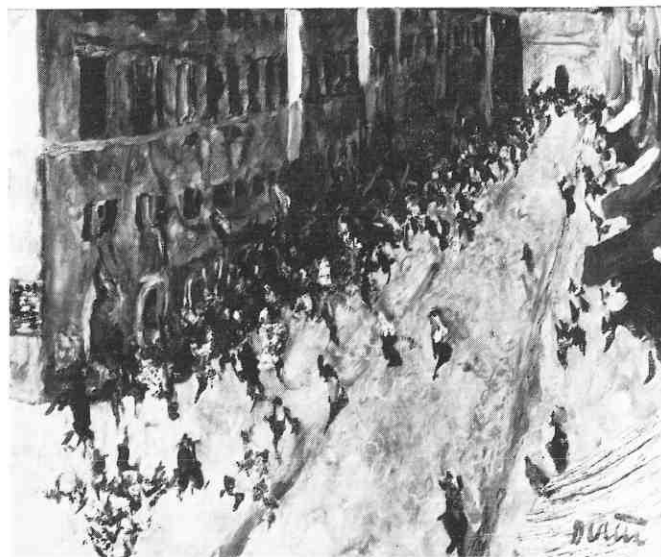
Na ist. mj., sl. 29 i 31.











se već drugdje ostvarile. Tako je on ostao slikar koji nije »prevodio«. Izbjegao je nadrealizam i enformel, akciono slikarstvo i sve varijante konstruktivizma, odnosno, kad je i reagirao na njih, njegove su reakcije bile u tolikoj mjeri globalne, da su odmah vrijedile i kao njihove transcendencije.

Zato je Ivo Dulčić i bio (od početka već) među onima koji su, između zavičaja i svijeta, dizali ove visoke mostove, stvarali svoje varijante općih kretanja.²⁵

Ako se ne udaljimo od primorskih krajeva, nije teško zaokružiti te »univerzalne regionaliste«: Franu Šimunovića, Otona Postružnika, Otona Glihu, Ljubu Ivančića (i još mnoštvo njih, koje će kritika zacijelo iznijeti u punije svjetlo: Antu Kaštelančića, Branka Kovačevića, Antu Masle...). Samo materijalnoj i organizacionoj slabosti naše zemlje, a Republike Hrvatske posebno, treba zahvaliti što svoj zavičaj nisu uspjeli unijeti u slikarski univerzum našeg doba. Tek, nije li taj problem još uvijek stvar budućnosti i, u prvom redu, naše kritike? Zato je i mogao ostati u svom podneblju kao »bašćinac« neki, rekli bi naši književnici, koji je staru bašćinu pokazao u njenom sunčanom sjaju. Ima u tom sjaju (kao uvijek) ironije i sjete. Pored »večernjeg zlata blagih Zdravomarija« na Dulčićevim se slikama raspadaju dubrovačka vlastela. Smijeh i nostalgija.

Već u figurinama što napučuju prve pejzaže osjeća se dobrodušna ironija ovog umjetnika. U gotovo svim portretima ona i daje onu oštrinu koja Dulčića čini najizrazitijim portretistom ovog vremena u hrvatskom slikarstvu. Tako on otkriva i fizionomije stabala i neživih stvari, i čitava jedna pokrajina počinje na njegovim slikama živjeti životom umjetnosti, a iz dubokog modrila Hvarskih vala (koje će nas u povijesti našeg slikarstva pratiti kao žuta boja Jurja Plančića ili crvenilo Ignjata Joba) izbija njegov zanos za tom pokrajinom djetinjstva i zatravljene prošlosti. Bila je to za nju sretna okolnost, i za našu umjetnost u njoj, što je vizuelna mašta Ive Dulčića našla mogućnost da joj se, poslije školovanja i putovanja, vrati neotuđena i svježa.

Sada su se iskustva još jednom dovinula do nekih slojeva koje nismo očekivali. Kad bi se samo moglo sabrati pažnju na ovakva djela, u kojima se, bez rasipanja i mrvljenja vizije, kao u nekom fokusu, doživljaji zgušnjavaju i talože u dragocjene taloge, guste i prozirne u isti mah.