



# IVO DULČIĆ

ZBORNİK RADOVA S KOLOKVIJA U POŽEGI  
PRIGODOM 100. OBLJETNICE UMJETNIKOVA ROĐENJA

IVO DULČIĆ

ZBORNIK RADOVA S KOLOKVIJA U POŽEGI  
PRIGODOM 100. OBLJETNICE UMJETNIKOVA ROĐENJA

BIBLIOTHECA ARS SACRA DIOECESIS POSEGANAE

**IVO DULČIĆ**

ZBORNIK RADOVA S KOLOKVIJA U POŽEGI  
PRIGODOM 100. OBLJETNICE UMJETNIKOVA ROĐENJA

Izdavač:  
Požeška biskupija

Uredio:  
Ivica Žuljević

Korektura:  
Autori tekstova

Recenzenti:  
Željka Čorak  
Tonko Maroević  
Igor Zidić

Grafičko uređenje i priprema:  
Tomislav Koščak

Tisak:  
DENONA, Zagreb

Naklada:  
500 primjeraka

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu  
pod brojem 000970255.

ISBN 978-953-7647-27-8

# IVO DULČIĆ

ZBORNİK RADOVA S KOLOKVIJA U POŽEGI  
PRIGODOM 100. OBLJETNICE UMJETNIKOVA ROĐENJA



Požega, 2017.





11/11/11





## Uvod

U Dvorani Dijecezanskog muzeja u Požegi, 18. lipnja 2016. održan je znanstveni Kolokvij o hrvatskom slikaru Ivi Dulčiću, koji je organizirala Požeška biskupija u pripravi za otvorenje Dijecezanskog muzeja. Sudjelovalo je deset vrsnih stručnjaka i poznavatelja Dulčićeva života i umjetničkog djelovanja.

Požeški biskup Antun Škvorčević otvorio je Kolokvij. Uputio je pozdrave sudionicima, obrazloživši zašto ga je Požeška biskupija organizirala te im je zahvalio za spremnost kojom su prihvatili na njemu sudjelovati. Kolokvij je moderirao Igor Zidić, koji je u uvodu, među ostalim, rekao kako je uvjeren da će svi »izlagači u svojim izlaganjima nastojati doprinijeti istini o Ivi Dulčiću, koja je dugo vremena bila ili skrivana, ili poluprikrivana«, zbog čega taj iznimni hrvatski slikar »nikad za života nije dobio priznanje koje je zaslužio«. Ustvrdio je da se onaj tko je imao priliku vidjeti raspone Dulčićeva djela i tragove koje je za sobom ostavio po cijeloj Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, u Italiji, u Njemačkoj i drugdje, mogao osvjedočiti da je riječ o velikom slikaru, vjerniku i Hrvat. Posvjedočio je kako mu je drago što Ivo gleda nazočne sa svog portreta, koji je djelo također velikog slikara Ljube Ivančića, koji za života nije s Ivom dijelio mnoge stvari, ali mu se na kraju kroz umjetnost približio. Rekao je da je Ivančićev portret izvanredan jer na njemu Dulčić izgleda kao vrapčić, koji otvoren svijetu gleda oko sebe, i premda izložen mnogim pogibeljima ne mijenja svoj zavičaj kad dođe zima. Nije ptica selica; njegov korijen je tu, u cijeloj Hrvatskoj, i ako razumijemo tu metaforu, naglasio je Zidić, shvatit ćemo misiju koju je Dulčić izvršio. Uvođeći u način odvijanja Kolokvija, napomenuo je da će tijekom izlaganja ići od širih i općih prema užim i specijalističkim temama.

Prvo izlaganje pod naslovom »O suvremenom likovnom izrazu Ive Dulčića u domeni sakralnoga« održala je Ivanka Reberski, povjesničarka umjetnosti iz Zagreba. Potom je uslijedilo izlaganje povjesničara umjetnosti iz Dubrovnika Antuna Karamana na temu »Monumentalnost Dulčićevih vitraja u crkvi sv. Bonaventure u Banja Luci«. Izlaganje naslovljeno »Dulčić i Mediteran« iznio je akademik Tonko Maroević, književnik i likovni kritičar iz Zagreba. Znanstvena savjetnica u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu Sandra Križić Roban svoje je izlaganje o apstrakciji u Dulčićevom opusu nasloвила »Dulčiću ponovno u pohode«, a izlaganje pod naslovom »Antropologija, teologija i kozmologija Dulčićeve freske Krista Kralja u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu« održao je Marito Mihovil Letica, književni i likovni kritičar iz Zagreba.

Nakon stanke, u drugom dijelu Kolokvija najprije je o Dulčićevoj slici »Numizmatička zbirka« progovorila Željka Čorak, povjesničarka umjetnosti i likovna kritičarka iz Zagreba, a potom je povjesničar umjetnosti iz Dubrovnika Marin Ivanović imao izlaganje na temu »Utjecaj Dulčića na slikarstvo Dubrovačkog kruga druge polovine 20. stoljeća na primjeru feste Svetog Vlaha«. Na temu apstrakcije u Dulčićevim djelima progovorio je Igor Loinjak, asistent na Umjetničkoj akademiji u Osijeku i likovni kritičar. Izlaganje o postavljanju brončanog spomenika Ivi Dulčiću u Čapljini imala je ravnateljica Moderne galerije u Zagrebu i povjesničarka umjetnosti Biserka Rauter Plančić. Zatim je Igor Zidić održao izlaganje o detaljima ruku na brojnim Dulčićevim slikama i o simbolici koja se krije u njima. Na kraju je zahvalio svima sudionicima, na poseban način biskupu Antunu za inicijativu i organiziranje Kolokvija, kao i za njegovu zauzetost oko izdavanja monografije o Dulčiću.

U okviru Kolokvija predavači i svi nazočni posjetitelji razgledali su trajni postav djela suvremene umjetnosti u Dijecezanskom muzeju, među kojima imaju posebno mjesto slike Ive Dulčića. Poetsko ozračje svojim je pjevanjem ostvario katedralni zbor, koji je pod ravnanjem Alena Kopunovića Legetina izveo motet *Sei getreu* Johanna Christopha Bacha i *Aleluja* iz kantate *Der Herr ist mit mir* Dietricha Buxtehudea.

Zahvaljujemo sudionicima Kolokvija za tekstove priređene za tisak i svi-ma drugima, u prvom redu požeškom biskupu Antunu Škvorčeviću, koji su omogućili da oni ugledaju svjetlo dana.

*Urednik*

ANTUN ŠKVORČEVIĆ

## Pozdrav na otvorenju Kolokvija

Poštovani i dragi sudionici Kolokvija o Ivi Dulčiću, cijenjeni uzvanici!

Od srca vas pozdravljam! Stogodišnjica rođenja Ive Dulčića, umjetnika jedinstvenog likovnog izraza, s brojnim djelima sakralnog slikarstva, uglavnom se obilježava u Dubrovniku gdje se rodio i u Zagrebu gdje je živio. No, on je svojim djelima posvjedočio svu širinu i snagu hrvatskoga duhovnog identiteta, ima sveopću vrijednost, te on pripada svim prostorima gdje žive Hrvati, kao i europskoj i svjetskoj duhovnoj baštini. Održavanjem Kolokvija u Požegi želimo to očitovati.

Ovaj skup na svoj način omogućila je prof. Miroslava Dulčić darivanjem određenog broja Ivinih slika Požeškoj biskupiji, većinom nacрта za vitraje. Oni su postavljeni u Dijecezanskom muzeju zajedno s drugim djelima suvremene umjetnosti po konceptu prof. Marija Beusana i pod stručnim vodstvom dr. Ivanke Reberski. Otvorenje Muzeja odgođeno je zbog radova na trgu ispred zgrade, ali je ovo prilika u kojoj ćemo pogledati Dulčićeve slike. Želio bih i ovom prigodom zahvaliti velikodušnoj darovateljici za djela po kojima će Ivo Dulčić i u „Zlatnoj dolini“, u gradu Požegi, nazvanoj „slavonskom Atenom“, u sjedištu mlade Biskupije, trajno zboriti ljepotom svoga umjetničkog izraza te duhovno obogaćivati ljude ovog dijela Hrvatske.

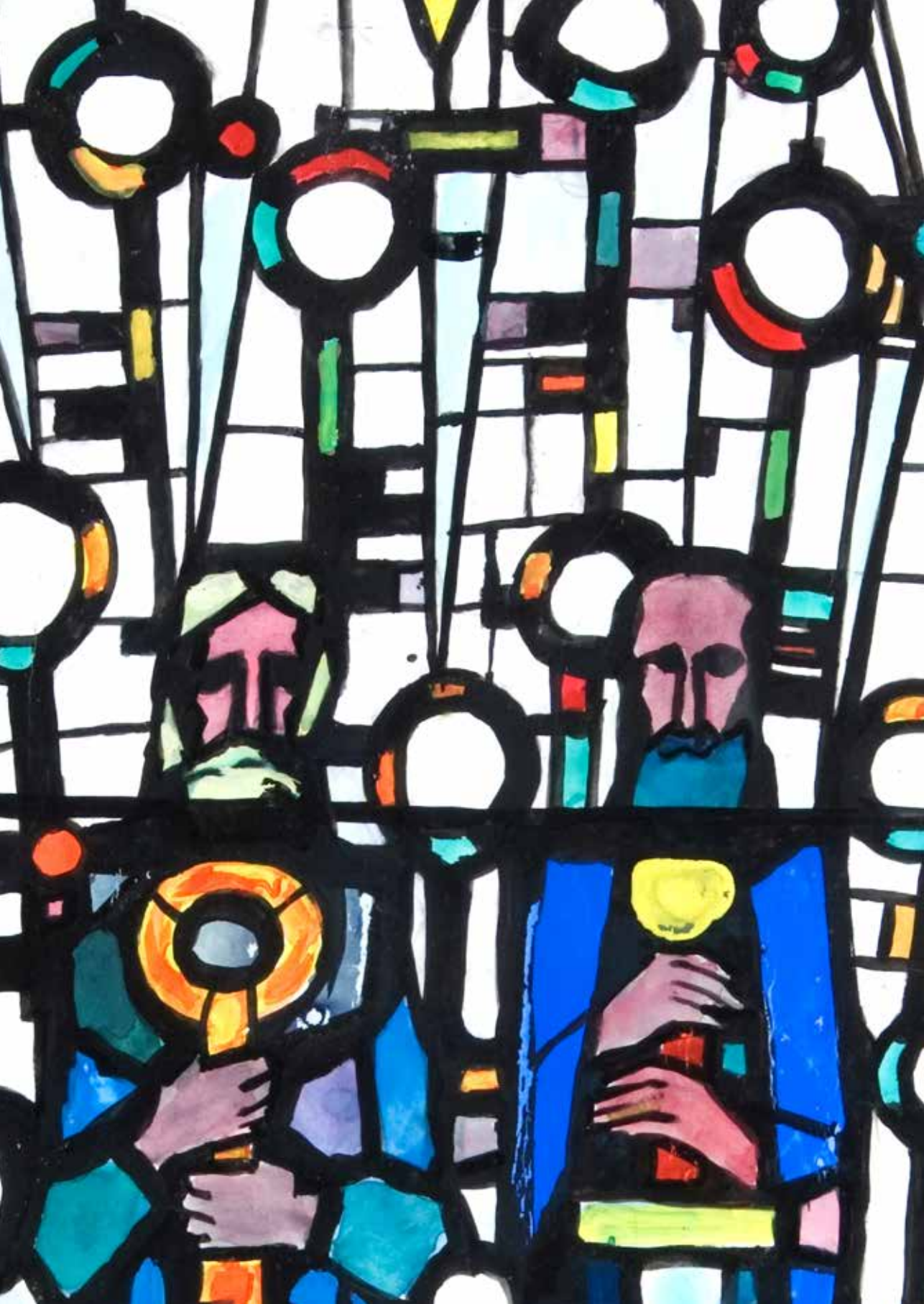
Ostvarenje Kolokvija zahvaljujemo raspoloživosti gospodina Igora Zidica, koji je rado prihvatio zamolbu Požeške biskupije da se skup održi u Požegi, i spremnosti desetero uglednih i vrsnih stručnjake da na njem sudjeluju.



Imenica kolokvij dolazi od latinskog glagola *co-loquere*, su-be-sjediti, zajedno zboriti. Ona, stavljena u odnos s grčkim glagolom *syn-fonein*, su-zvučati, skupa zasvirati, naznačuje ono što ovaj skup po svojoj zamisli želi biti: zajednički govor deset cijenjenih izlagača o Ivi Dulčiću, velika simfonija, suzvučje koje otkriva jedinstvenu snagu, izvornost i ljepotu njegova umjetničkog stvaranja, prikladan način da mu i ovdje u Požezi iskažemo poštovanje i zahvalnost prigodom stote obljetnice rođenja. Tome će pridonijeti i Monografija »Ivo Dulčić« autora Igora Zidića, tiskana u nakladi Požeške biskupije, Matice Hrvatske Zagreb i Moderne Galerije Zagreb, koja će uskoro biti predstavljena u Požezi.

Od srca zahvaljujem svim cijenjenim i dragim sudionicima Kolokvija za pažnju koju su nam iskazali svojim dolaskom u Požegu i izlaganjima koja će održati, katedralnom zboru pod ravnanjem Alena Kopunovića Legetina za poetsko ozračje što ga svojim pjevanjem nastoji ostvariti, zamjeniku generalnog tajnika HBK Fabijanu Svalini i župniku Župe sv. Blaža u Zagrebu Zvonku Sekelju, koji su pomogli predavačima da stignu do našega Grada, Ivici Žuljeviću sa suradnicima što su nam tehnički omogućili ovaj skup u prostorima Dijecezanskog muzeja, a svima nazočnima za posvjedočeno zanimanje. Želim vam ugodne i radosne trenutke zajedništva oko Iva Dulčića i njegove snažne umjetničke baštine.





IVANKA REBERSKI

## Suvremeni likovni izraz Iva Dulčića u domeni sakralnoga

Ulaskom u sferu sakralnoga, potkraj pedesetih godina, započeo je nepredvidivi hod Iva Dulčića kroz tematiku vjere staru kao naš civilizacijski krug. Imanentnom snagom slikarske vizije, kakvu naša novija umjetnost do njega još nije vidjela, Dulčić je u sakralnu sferu unio suvremenu likovnu formu. Smjelo uporabivši svoj punokrvni slikarski jezik čudesne polifonije u kontekstu ikonografske zadanosti religioznih sadržaja, radikalno je iskoraknuo iz konvencionalnih okvira u vrijeme dok su još mnogi njegovi suvremenici robovali ustaljenim predodžbama podilazeći željama naručitelja.

U teškim vremenima poslijeratnih previranja nakon Drugog svjetskog rata, u sakralnoj umjetnosti nastupila je kriza obilježena očevitim srozavanjem vrijednosti. Od posljedica zastoja koji je tada nastupio u gradnji sakralnih objekata, ali još više u opremanju crkvenih prostora, bilo je daleko teže prebroditi nedostatak kriterija, visokih standarda i pad kvalitete. Duh inovacije kao da je uzmaknuo pred ugrozom postojanja. Prevladala je osrednjost. Pod tim okolnostima doista je dugo još bilo teško 'visoku' umjetnost, a gotovo nezamislivo suvremenu likovnu formu inkorporirati u sakralni prostor.

U prvi mah, kad se poduhvatio sakralnih zadataka, ni Dulčića nije mimišao sukob s »kreativnom bijedom« duhovno poremećenog trenutka. Danas, kad je sve to iza nas, teško je i zamisliti što je u onim olovnim, crkvi i vjeri nenaklonjenim vremenima značilo – osmjeliti se, te stvarajući za crkvu javno



deklarirati svoju religioznost. No, Dulčić je ionako već iz studijskih dana za sobom nosio uteg disidentskog dosjea. Zbog neslaganja s ideološkom i režimskom represivnošću, morao je prekinuti studij slikarstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Bez diplome, bez formalne kvalifikacije, k tomu neposustali oporbenjak još od studentskih dana, uputio se takoreći goloruk u svoju slikarsku avanturu, ali beskompromisno na strani umjetničkih sloboda. Temperamentni Mediteranac, dostojan svojih predšasnika: Medovića, Vidovića, Plančića, Joba i Tartaglie, s kojima je dijelio isto južnjačko podneblje, ukorijenjene civilizacijske odrednice i kolorističke strasti, nije se ničim dao upokoriti, napose kad je u pitanju bio njegov umjetnički integritet. Pa kad se potkraj pedesetih i početkom šezdesetih godina maestralno iskazao na prvim sakralnim zadacima bio je u punoj formativnoj zrelosti dosegnutog slikarskog idioma – kolorističkog strukturalizma, zgusnutog kromatskog zračenja samonikle ljepote. S tim načinom i toplo zasićenom paletom uspio je stvarnost uzdignuti visoko u sferu likovne poetike iznad njezine fizičke realnosti.



SL. 1 • *Krist – Kralj neba i zemlje*, 1959., zidna slika u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu



Pokazalo se zapravo da mu je taj likovni govor bio imanentan. S njime je u rukama već imao ključ za dijalog s kontemplativnim religijskim sadržajima. Stoga uopće nije sporno – je li slikar Dulčićevih likovnih performasi, suočen s duhovnim sadržajima, imao drugog izbora negoli ostati u svome načinu?

Na to pitanje najizravnije je odgovorio umjetnik sâm, naslikavši 1959. godine u tom svom načinu monumentalnu zidnu sliku *Krista – Kralja neba i zemlje*, u franjevačkoj crkvi *Gospe od Zdravlja u Splitu* (sl. 1). Ta prva crkvena narudžba, u trenutku još dosta skromne Dulčićeve javne afirmacije, bila je izazov njegovim suvremenim aspiracijama, ali i velika kušnja kreativnih dosega. Pored toga valjalo je imati hrabrosti u tim bremenitim vremenima poduhvatiti se crkvenog zadatka, ali još veća smjelost bila je transponirati svoju viziju sakralnog motiva suvremenim likovnim izriječkom u jednoj duboko tradicionalnoj sredini. Povrh ikonografske složenosti, ta je zidna slika trebala napokon riješiti prostornu cjelovitost crkve arhitekta Lavoslava Horvata. Golema zidna ploha svetišta (9,5 x 19,5 m) čekala je svoga »Michelange-



la« od 1937. godine, kad je crkva sagrađena. Tek s Dulčićevim oslikom cjelovito se zaokružila njena arhitektonska prostorna zamisao. Prostor hladnog funkcionalizma arhitekture tridesetih, Dulčić je imaginativnom snagom figurativne ekspresije ispunio istinskim doživljajem transcendentnoga. Duhovnim poniranjem i svojstvenim likovnim prevođenjem religiozne ikonografije u sliku, dohvatio je samu bit ove autentično osobne transliteracije kristološke teme, zadržavši se još uvijek na razumljivu jeziku figuracije. Izduženi likovi Krista i svetaca izdignuti iznad zemaljske sfere i mnoštva naroda, Krist koji lebdeći nad zemljom pridržava nebesa i spaja ovozemaljeski svijet (zapravo Dulčićev dalmatinski zavičaj) s beskrajem onog drugog, vječnog, nadnaravna je pojavnost u svojoj transformiranoj figuralici. Suvremenost njegova uvjerljivog likovnog iskaza, kojom se usudio progovoriti u sakralnom prostoru, izazvala je u prvi mah među nenaviklim klerom i vjernicima pravu buru odbojnosti i negodovanja. Samo ju je meritorno mišljenje Ivana Meštrovića, kipara svjetskog glasa i još nekolicine uglednih povjesničara umjetnosti (Cvite Fiskovića i Krune Prijatelja, primjerice) spasilo od zahtjeva da se freska otuče.

S tim monumentalnim poduhvatom za crkveni prostor Dulčić je učinio prvi smjeli iskorak moderne likovnosti u domenu sakralnoga. Sakralno slikarstvo poslijeratne epohe dvadesetog stoljeća dobilo je s njime vremenu primjereno stilsko očitovanje. Ne može se kazati da u tom poslijeratnom intervalu, nije uopće bilo sakralnog stvaralaštva, no redom su to bili, kako je već zaključio i Tonko Maroević, »ili stariji umjetnici ili nedovoljno afirmirani autori, katkad čak na rubu amaterizma i diletantizma«. Donekle ravnopravno prethodio mu je samo Zlatko Šulentić s monumentalnom freskom *Uznesenja Marijina*, iz 1953/54. godine u Mariji Bistrici, no, koliko god se suvremeni izričaj Šulentićeva likovnog vokabulara na njoj vidno očitovao, on ipak nije dosegnuo inovativnost Dulčićeve likovne transkripcije.

Još radikalniji iskorak ostvario je Ivo Dulčić s vitrajima **franjevačke crkve na zagrebačkom Kaptolu**. Četiri godine iscrpljujućeg rada (od 1961. do 1964.) uložio je u golemi zahvat oslikavanja vitraja za četrnaest gotičkih prozora. Rezultat je bio još revolucionarniji i jedva da ga je itko do danas nadmašio. Teološko tematski i ikonografski, zasigurno je to bio zahtjevniji zadatak od splitskog *Krista Kralja*. Riječ je o likovnom parafraziranju motiva iz *Pjesme stvorova*, nadahnutog spjeva sv. Franje. Čuvene strofe hvalospjeva – *Svevišnjem Gospodinu po svim stvorenjima, Suncu i Mjesecu, Zvijezdama, Vjetru, Zraku, Oblaku, svakom Vremenu, Vodi, Ognju, Majci Zemlji s plodovima, cvijećem i biljem, i tjelesnoj Smrti* (sl. 2-12) bile su pravi izazov posve već oslobođenoj Dulčićevoj imaginaciji. Metaforikom slikarskog izričaja prenio je na staklenu podlogu vitraja simboliku *stvaranja svijeta*, koju je sv. Franjo poetski izrekao u zahvalu Gospodinu Stvoritelju. Iznimnost tog poduhvata zatekla je Dulčića kad je bio najspremniji, u punoj formi, rekli bismo. Ionako se on već svojim evoluiranim likovnim idiomom probio iznad fizičkog realiteta do sublimne znakovitosti koja sugerira i identificira, ali ne imitira i ne prepisuje. Njegov egzaltirani govor gusto zasićene palete boja: plavog kobalta, žarkog cinobera, žutog okera, svježeg zelenog, sivila i bjelina, povezanih međusobno metalnim okvirima, progovorio je izrazitom vitalnošću. Sve se to znakovito zakovitlalo, mozaikalno isprepletено simbolima elemenata i fenomena života na Zemlji i s tom metaforikom Dulčić se odjednom našao u sferi apstraktne ekspresije. Zapravo, bila je to i jedino moguća opcija relevantnog komuniciranja s kontemplativnom simbolikom teme. A tema je doista velika, božanska i zemaljska istodobno. Morao joj se odazvati najmoćnijim svojim slikarskim instrumentarijem – kolorističkom



SL. 2 • Hvaljen budi moj Gospodine radi sestre naše majke zemlje, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu



SL. 3 • Hvaljen budi Gospodine sa svim svojim stvorenjima osobito sa Gospodinom bratom suncem, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu

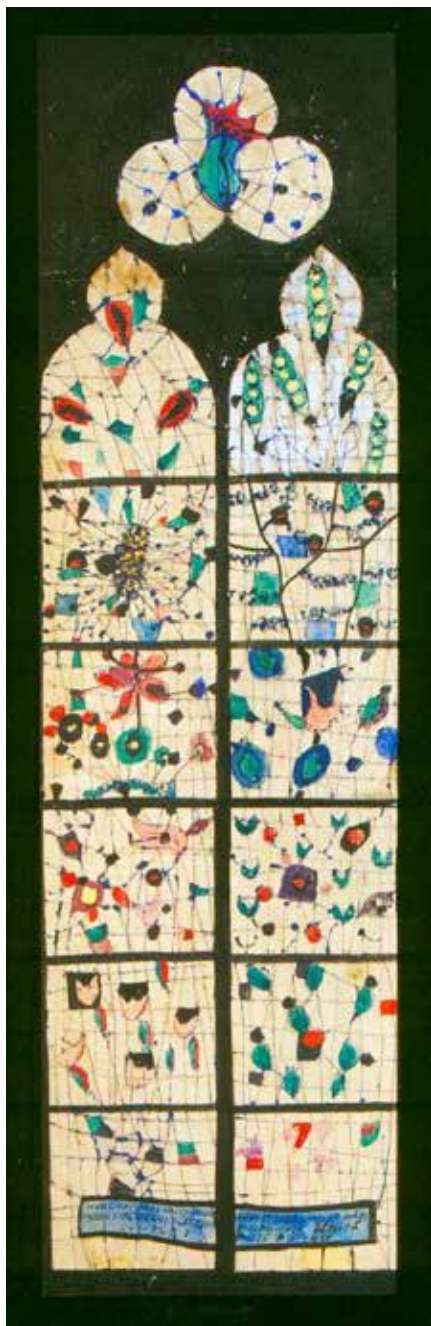


SL. 4 • Hvaljen budi Gospodine sa svim svojim stvorenjima, I. (Zračna stvorenja), 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu



SL. 5 • Hvaljen budi Gospodine moj sa svim svojim stvorenjima, II (Morska stvorenja), 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu





SL. 6 • Hvaljen budi Gospodine po sestri i majci nam Zemlji..., 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu

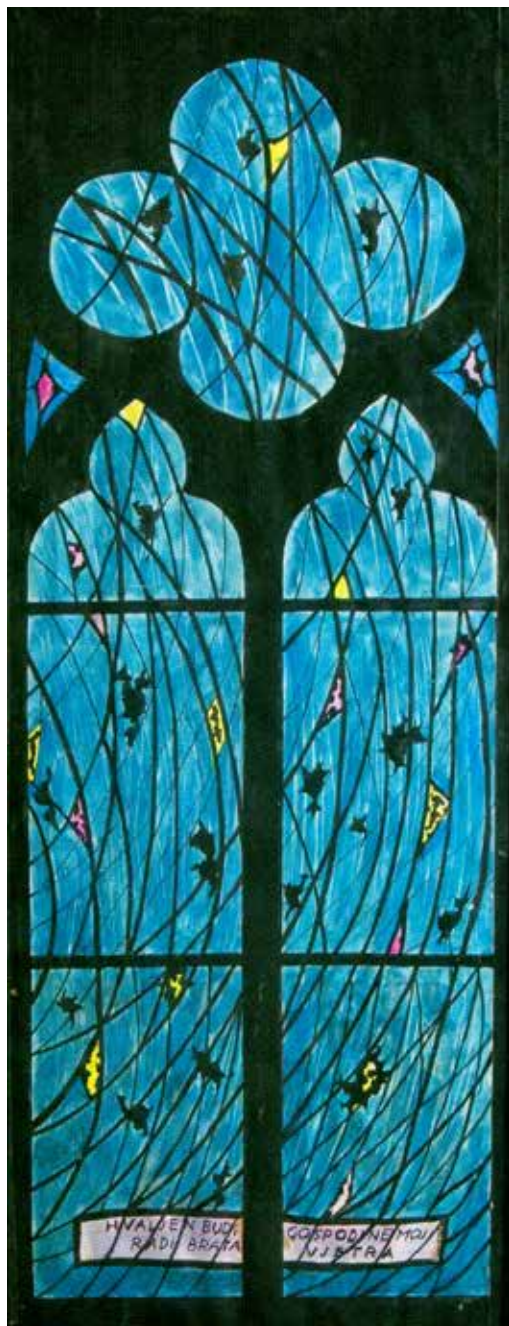


SL. 7 • Hvaljen budi Gospodine moj radi zraka i radi oblaka, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu





SL. 8 • Hvaljen budi Gospodine moj po sestrici vodi, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu



SL. 9 • Hvaljen budi Gospodine moj radi brata vjetra, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu



SL. 10 • Hvalite i blagoslivajte / Gospodina moga, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu



SL. 11 Plodovi – po majci Zemlji, 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu

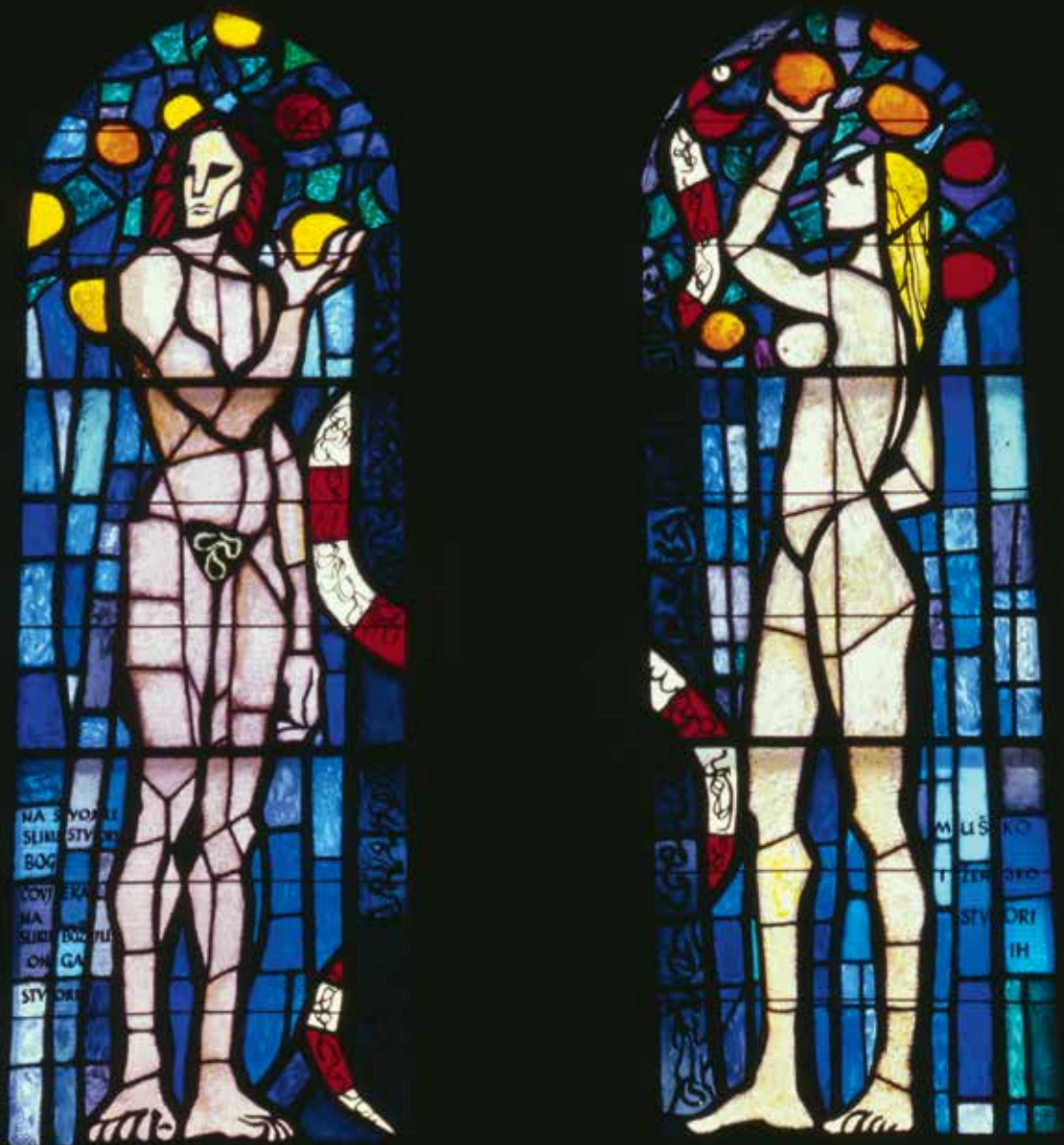




SL. 12 • Hvaljen budi Gospodine moj sa svim svojim stvorovima, III (Ptice), 1961/1964, nacrt za vitraj u crkvi sv. Franje u Zagrebu

polifonijom, inventivnim govorom raskošne kromatske materije davši svijetlu da na staklenoj membrani, probijajući se kroza nj, rasplamsa vatru snažeći tako svetost mjesta i oduhovljenu sadržajnost.

Nakon splitske zidne slike i zagrebačkih vitraja, pored ostalih sakralnih ostvarenja, Dulčić se 1969. godine poduhvatio još jednog zamašnog opremanja prostora prozorskim vitrajima u crkvi sv. Ante u Sarajevu (SL. 13). Riječ je o sedamnaest prozorskih vitraja postavljenih na zidovima apside i postranih lađa. Možda više negoli igdje drugdje očitovala se njegova sposobnost da nepogrešivom intuicijom nađe kontemplativnom sadržaju adekvatnu likovnu formu. Pa su se pod istim crkvenim krovom jedno pored drugoga našli figurativni prikazi Kristološkog ciklusa: *Navještenje*, *Rođenje*, *Raspeće*, *Uskrsnuće* i *Uzašašće* s apstraktnom simbolikom *Stvaranja svijeta*. Ne treba trošiti riječi da bismo shvatili složenu zahtjevnost tako oprečnih ikonografskih temata i njihove simbolike. U prizorima života Isusa Krista Dulčić je slijedio tradicionalnu shemu, ali ju je modificirao prema osobnom osjećanju stila. Bilo je nužno zbog čitkosti zadržati se u jasnim gabaritima figuralnog prikaza, a modernost je nadošla rukopisnom grafijom i preko inventivno smišljenog kompozicijskog obrasca. Vertikalnu zadanost uske izdužene plohe sretno je razriješio tako da je u komponiranju



sl. 13 • Adam i Eva, 1969, vitraji u crkvi sv. Ante u Sarajevu



SL. 14 • *Rođenje Isusovo*, 1969, nacrt za vitraj u crkvi sv. Ante u Sarajevu

prizora primijenio princip superponiranih planova. Najočevidnije je to iskazano u prikazu *Isusova rođenja* (sl. 14), koji je usput rečeno među najsuptilnijim poetskim ostvarenjima tog čudesnog događaja biblijske povijesti naše suvremene likovnosti. Kako je samo suvereno, a opet smireno kako to i priliči svetošti trenutka, dubokim registrima svete noći opjevao čudo dolaska Spasitelja odvojivši kompozicijski smjelo nebo od zemlje! I dok se na zemlji, u krilu beskrajne ljubavi i smjernosti Svete obitelji događa rođenje,



SL. 15 • *U početku stvori Bog Nebo i zemlju...*, 1969, nacrt za vitraj u crkvi sv. Ante u Sarajevu



SL. 16 • *I reče Bog i bi svjetlo*, 1969, nacrt za vitraj u crkvi sv. Ante u Sarajevu



uzvitlanim vatrometom zvjezdanih galaktika i blistavog suzvežđa nebo proslavlja objavu svetog događaja. Posve drukčiji morao je biti Dulčićev pristup onoj drugoj sferi motiva, koji asociraju tajanstvo *stvaranja svijeta*. Drugi je to misaoni sklop, ali ideju je potakla ista senzibilnost, a oblikovala ista ruka u naletu kolorističke imaginativnosti. Trebala je uistinu duboka kontemplacija i istinsko vjerovanje kako bi se zamisao čistim slikarskim govorom transferirala u viziju: *rađanja zemlje, odvajanja neba od zemlje, i stvaranja svjetlosti i vode*. Na ovom potonjem, *Duh Božji*, koji jest sama žareća svjetlost vjere, iz kojega je sve poteklo i sve će se u njem završiti, *lebdi nad vodama* (SL. 15) što se velikim mlazovima slijevaju na zemlju radi održanja plodnosti i uopće – života. Još je fascinantnija metafizika prikaza stvaranja svijeta – *U početku stvori Bog nebo i zemlju* (SL. 16). Zemaljska kugla utonula je u duboko kobaltno plavetnilo neba, koje su silinom munja preparale još tamnije crne vertikale ostavljajući za sobom duboke tragove. Doista, kao da je prizor velikog praska začet negdje u elektrani duha proključao najdubljim registrima Dulčićeve likovne semantike. Ekspresivna snaga dramske uvjerljivosti nedvojbeno je dosegla one vizionarne sfere i ljepotu sublimne sugestivnosti kojom je ovaj slikar svjetlosti kod franjevaca na Kaptolu već jednom prije opjevao *Pjesmu stvorova*.

Nekoliko godina ranije, točnije 1966, na vitrajima s prikazima hrvatskih blaženika u **kapeli sv. Marije** (kapela hrvatskih iseljenika) u **Essenu**, ostvarila se izražajna ekspresivnost Dulčićeve figurativne izražajnosti s kojom je tako suvereno gradio scenarije biblijske ikonografije na svojim vitrajima. Uokvirujući likove hrvatskih blaženika u šesterokutne okvire vitraja: *bl. Marka Križevčanina*, *bl. Augustina Kažotića*, *bl. Ozanu Kotorsku* i *bl. o. Leopolda Mandića* (SL. 17-20), pošlo mu je za rukom da u ovoj specifičnoj tehnici razlomljenih i mozaikalno sastavljenih ploha oslikanoga stakla, izražajnom formom ostvari sudržanu ali uvjerljivu emanaciju onih vrlina i čudotvorstava po kojima su ti blaženici zaslužili svoje blaženstvo.

Na vitrajima iz sedamdesetih godina Dulčićeva je figurativna oblikovnost općenito poprimala sve pročišćeniju izražajnost. Forma se čvrsto strukturirala i nekom, gotovo bismo mogli reći, njegovu stilskom vokabularu na prvi pogled nepriličnom stilizacijom geometrizirala. Takva sofisticirana stilizacija utisnula je likovima posebnu uznositost. U tom specifičnom sakralnom segmentu, u složenoj tehnici vitraja, ispoljio se Dulčićev stilski idiom znakovitog kolorističkog strukturiranja forme koji je posve različit od onoga tašizmu

blizog rukopisa koji susrećemo u njegovu slikarstvu na temu pejzaža i žanr prizora iz dubrovačke svakodnevice. A kako se ta strukturirana figuralika aplicirala na vitraju ponajbolje ilustriraju primjeri s likovima *sv. Petra i Pavla* (sl. 21), Četiri evanđelista i ostalim prikazima za lunete u dubrovačkoj crkvi *sv. Vlaha* (1972), ali ne samo oni. Još izrazitije formirala se ekspresivna geometrijska rukopisna kaligrafija na vitrajima u crkvi *sv. Bonaventure u Banja Luci* (1973). Stilizirana forma *Sv. Bonaventure* (sl. 22) ili simbolička evokacija *Svadbe u Kani* sa simboličkom parafrazom – *Ribe i kruh* (sl. 23), koja je na tim vitrajima popraćena dulčićevski svojstvenom trozvučnom polifonijom ugođenom na kontrastnoj ljestvici plavih, crvenih i oker-žutih tonaliteta. Time je Dulčić u vitrajnoj tehnici na raskoš svoga pikturalnog jezika inovativno nadgradio specifičnu strukturiranost i stilizaciju forme, kojom je njegov figurativni prikaz postao neponovljivo prepoznatljiv.



sl. 17 • Bl. Augustin Kažotić, 1966,  
vitraj u crkvi sv. Marije u Essenu



sl. 18 • Bl. Marko Križevčanin, 1966,  
vitraj u crkvi sv. Marije u Essenu

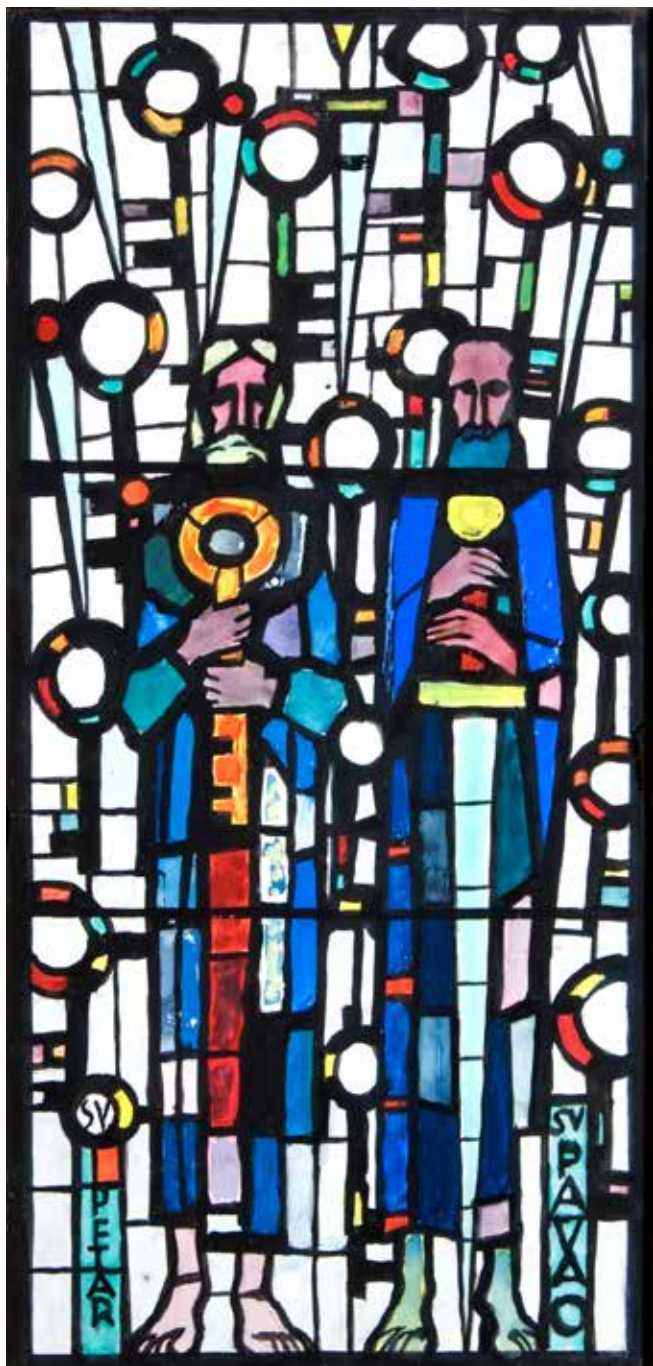


sl. 19 • Bl. Ozana Kotorska, 1966,  
vitraj u crkvi sv. Marije u Essenu



sl. 20 • Bl. Leopold Mandić, 1966,  
vitraj u crkvi sv. Marije u Essenu

Ali kad je trebalo opisati patnju, žrtvovanje i muku Kristovu, kao da mu je ponestalo riječi, sve se u slici zgusnulo u čistu ogoljelu formu, u znakovitu evokacije duboko proživljene drame. Ekspresivna snaga figurativnog minimalizma kojim je tada progovorio može se sagledati na skicama postaja *Križnoga puta* za crkvu sv. Jurja u Brusju (sl. 24-27) na otoku Hvaru, odakle Dulčić vuče porodične korijene. Slikar egzaltirane kromatike, koji je znao paliti buktinje prštavih vatrometa, kao da se skamenio pred dubinom patnje i veličinom Kristova iskupiteljskog žrtvovanja – za sve ljude ovoga svijeta. Toliko puta slikom ispričanu *Muku Kristovu* Dulčić je iskazao rijetko viđenom dramatskom snagom: suspregnute, ukočene, otežale, zgusnute, ogoljele i deformirane forme. Tako prikazano ispaćeno tijelo trpećega Krista pod križem, ili konačno smireno u grobu, utopljeno u sivilo beskraj, progovorilo je ekspresijom moćnijom od svake patetike. Ostajemo zatečeni ne očekujući od slikara njegova kova da će snagom volje zatomiti svoju egzaltiranu pikturalnost,



sl. 21 • Sv. Petar i Pavao, 1972, nacrt za vitraj u crkvi sv. Vlaha u Dubrovniku



SL. 22 • Sv. Bonaventura, 1973, nacrt za vitraj u stolnoj crkvi sv. Bonaventure u Banja Luci



SL. 23 • Simboli - Ribe i kruh, 1973, nacrt za vitraj u stolnoj crkvi sv. Bonaventure u Banja Luci

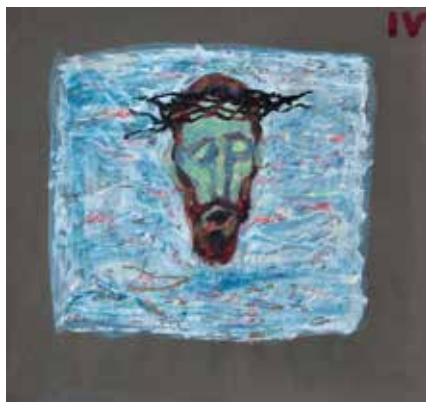
što je on učinio, silno emotivno izrazivši dramatski sadržaj minimumom forme i suzdržanog kolorita.

Vitraci franjevačke crkve u Zagrebu, koji su odmah zadobili značenje osobnoga apogeja, ali i jednog od vršnih dometa naše sakralne umjetnosti nisu bili Dulčićeva posljednja riječ u toj likovnoj tehnici ostvarenoj u Zagrebu. U zagrebačkoj crkvi Majke Božje Lurdske, 1970. godine, još jednom se njegov raskošni kolorit zapalio na vitracima u betonskom staklu na temu *Tri hrvatska oca* (SL. 28) i *Oca Leopolda Mandića*.

Nakon što su uslijedila priznanja, sada već afirmiranom umjetniku napokon su zaredale brojne narudžbe. Stizale su ponajviše iz redova franjevaca koji su, ako je suditi prema učinjenom, imali najviše standarde kad je trebalo razlučiti vrijedno od nevrijednoga u novo stvaranoj crkvenoj umjetnosti. U nanosima posve bezvrijednih djela, često na granici kiča, što ih je vrijeme naplavilo po našim crkvama, franjevci su među rijetkima znali pomno odabrati umjetnike da im ukrase crkvena zdanja

i samostane. Ivo Dulčić je u tom odabiru bio jedan od najpozvanijih, ne samo brojem narudžbi već prema umjetničkoj snazi kojom je svoje iskreno vjerovanje ugradio u svaki milimetar religioznog sadržaja na oltarnim slikama, freskama, vitracima i mozaicima. Poslije Splita i Zagreba, nizala su se njegova ne manje vrijedna djela: od Dubrovnika do dalekog Rima i njemačkog Essena, od Brusja na Hvaru i Kotora do Sarajeva, Banja Luke, Podmilačja i još mnogih gradova i mjesta na kojima je zauvijek udomio svoja remek-djela.





SL. 24 • *Isus susreće svoju majku*, oko 1966, skica za IV. postaju Križnog puta za crkvu sv. Jurja u Brusju na Hvaru



SL. 25 • *Veronikin rubac*, oko 1966, skica za VI. postaju Križnog puta za crkvu sv. Jurja u Brusju na Hvaru

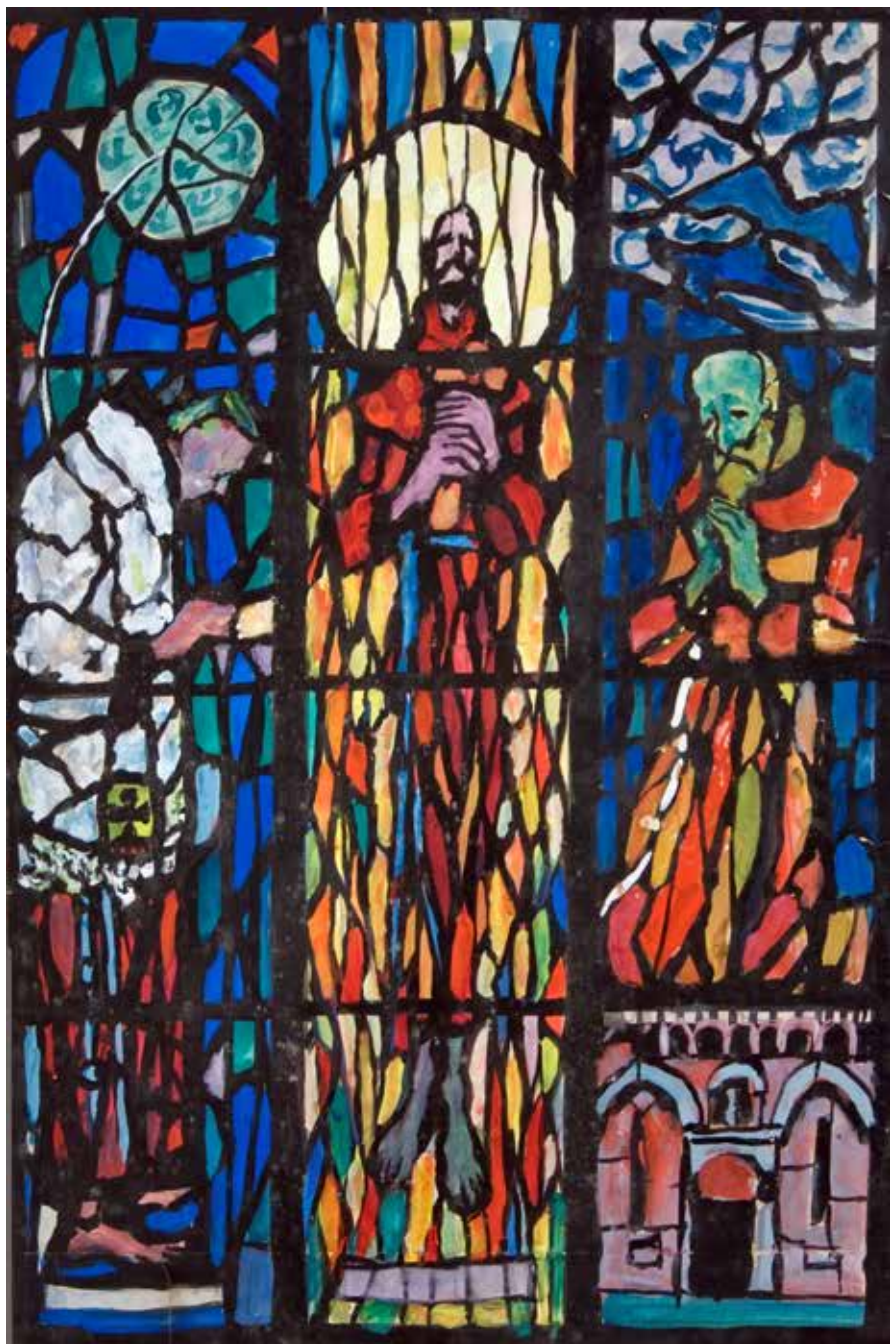


SL. 26 • *Isus pada drugi put pod križem*, oko 1966, skica za VII. postaju Križnog puta za crkvu sv. Jurja u Brusju na Hvaru



SL. 27 • *Isus tješi jeruzalemske žene*, oko 1966, skica za VIII. postaju Križnog puta za crkvu sv. Jurja u Brusju na Hvaru

Tako su se širili rasponi Dulčićevih izražajnih registara, te se činilo da sugestivnoj izražajnosti njegova slikarstva ni na polju sakralnoga nema kraja. Je li taj velikan obnove našega novijega sakralnog slikarstva uopće slutio da će ga monumentalni zahvati u tematske sfere svetosti namijenjene crkvenim prostorima tako snažno i bez povratka lansirati u orbitu duhovnoga? Umjetničko oblikovanje sakralnog prostora zaokupilo ga je do te mjere da je zbog toga donekle možda i usporen evolutivni rast njegova stilskog izričaja



SL. 31 • *Tri hrvatska oca* – o. Ante Antić, bl. Nikola Tavelić i o. Leopold Mandić, nacrt za vitraj u crkvi Gospe Lurdske u Zagrebu

profanog sadržaja. Stoga nam se na kraju nameće pitanje: koliko je i je li uopće hrvatsko slikarstvo išta izgubilo time što je Dulčić posljednje desetljeće života svoju imaginaciju i stvaralačku strast tako intenzivno trošio i posvećivao religioznim temama?

Vizionaran, inventivan i inovativan kao što je bio, Dulčić bi zasigurno nadišao svoje rane apogejske godine, da ga prerana smrt iznenadno nije prekinula u punom stvaralačkom zamahu sakralnih poduhvata, a da neke od njih nije stigao ni dovršiti. Ako Dulčićevim angažmanom u sferi opremanja crkvenih prostora i jest bilo nešto zakinuto na široj tematskoj platformi, dobitak što ga na drugoj strani bilježi slikarstvo u domeni sakralnog vrijedan je tog uloga.





ANTUN KARAMAN

## Monumentalnost Dulčićevih vitraja u crkvi sv. Bonaventure u Banja Luci

Likovna umjetnost (i umjetnost općenito) nije ni metafizička niti metahistorijska pojava (Argan). Naprotiv, ona je kao i svi drugi oblici i vrste umjetničkog govora posve konkretan oblik ljudskog djelovanja. To izravno implicira dvije njezine bitne dimenzije: dimenziju njezine **povijesnosti** i dimenziju njezine **društvenosti**. Oblici u likovnoj umjetnosti (*umjetnička djela* i njihova interna struktura) nisu slučajni iskazi pojedinaca/umjetnika ili društva u nekom vremenskom razdoblju, a nisu ni unaprijed determinirane činjenice, iako mogu biti uvjetovani pa i podređeni određenim društvenim zahtjevima. Oblici likovno-umjetničkog kazivanja korespondiraju s koordinatama povijesne realnosti vremena u kojemu nastaju pri čemu se konstituiraju kao znakovi koji iz te realnosti crpe najrazličitije i međusobno često sasvim suprotne spoznaje. To je i razumljivo, jer kada je riječ o likovnoj umjetnosti, uvijek je riječ o bitno individualnoj, subjektivnoj, duhovnoj aktivnosti. Srećom, povijest umjetnosti, kao i povijest, ima dugu društvenu memoriju – ne samo zbog toga što likovna umjetnost ima svoju vlastitu (izvanjsku) povijest (nastajanje različitih likovnih oblika u dijakronijskom slijedu) već, umjetnost je i povijest sama i to u onom bitnom smislu: ona *povijest utemeljuje i na njezinu složenu fenomenologiju ukazuje*. U protoku vremena mnogo se toga *događa, mijenja, prolazi i neprestano stvara*: to povijesti daje bezbrojna njezina lica i slojevitu promjenljivost prizora.

Iz tog ugla gledano svako umjetničko djelo tek je jedno sićušno zrnce pijeska skriveno u beskrajnim (plodnim) dinama umjetnosti, sićušna kapljica vode u beskrajnim vrtlozima oceana, no, iako je toliko sitno da na prvi pogled izgleda posve beznačajno, njegova je uloga razvidna: bez njega i bez velikog broja njemu sličnih sitnih zrnaca prašine (odnosno kapljica vode) impresivne dine (ili svjetski oceani) ne bi postojale (*Teče i teče, teče jedan slap; Što u njem znači moja mala kap? Gle, jedna duga u vodi se stvara, I sja i dršće u hiljadu šara. Taj san u slapu da bi mogo sjati, I moja kaplja pomaže ga tkati.*, Dobriša Cesarić, *Slap*). *Eo ipso*, svako umjetničko djelo koje povijest umjetnosti zabilježi postaje njezinim trajnim dijelom i korisnim čimbenikom sve dok povijest umjetnosti bude postojala.

U razvojnoj krivulji umjetnosti, pak, sva su umjetnička djela podjednako važna – i ona umjetnički vrijedna i značajna, i ona koje se ne mogu baš previše podičiti svojom umjetničkom vrsnošću ili punoćom. Naime, tek sagledavanjem velikog broja umjetničkih djela nastalih bilo u nekom kratkom vremenskom isječku (u sinkroniji s drugim djelima) bilo u dijakronijskom slijedu – u vremenski dužem nizu – trajanju – sličnih i(li) stilski drukčijih likovno-umjetničkih događanja, te njihovim uspoređivanjem, možemo doći do određenih zaključaka o umjetnosti i životnoj realnosti vremena u kojemu je djelo nastalo, ma kakvi ti zaključci u konačnici bili. Isto to vrijedi i onda kada se radi o prosudbi umjetničkih vrijednosti i domašaja u nekim određenim povijesnim razdobljima, stilski zaokruženim cjelinama, lokalnim školama, i sl., i onda kada je riječ o sagledavanju opusa svakog pojedinog umjetnika ili, na kraju, o valoriziranju svakog pojedinačnog djela (bilo u procjeni uspješnosti njegove interne strukture bilo u prosudbi uspješnosti njegova funkcioniranja u širem kulturnom i društvenom kontekstu).

Zato je vrlo važno da što veći broj ostvarenih umjetničkih djela bude registriran i trajno dostupan što širem broju promatrača – slučajnih konzumenata ili gledatelja namjernika (zato se uostalom i objavljuju brojne knjige, priređuju izložbe, uspostavljaju muzejske zbirke i njihovi stalni ili promjenjivi postavi...), koji umjetnošću nastoje oplemeniti svoje življenje. Zbog svoje društvene uloge i značenja umjetnost bi uvijek morala biti dostupna svima, a ne samo pojedincima. Svatko tko poželi uživati u umjetnosti ima pravo to i ostvariti.

Umjetničko djelo svoju pravu funkciju (estetsku, odgojnu, religijsku, informacijsku...) ostvaruje samo u dodiru sa širokom publikom, i taj je dodir

uvijek koristan: i publici koja djelo vidi/gleda, i umjetniku, koji osluškuje reakcije publike. Ono umjetničko djelo, pak, koje ostane skriveno u atelijeru, zatrpano drugim, nerijetko i manje vrijednim ostvarenjima istog autora, ili ono koje neki bogati pojedinac kupi i u svom sebičnom egoizmu zaključa u svojem dobro osiguranom životnom prostoru čuvajući ga samo za svoje uživanje, ili, pak, djelo (ili čitav opus) koje, zbog nepostojanja obitelji ili bližnjih koji bi nakon umjetnikove smrti njegove radove mogli čuvati i o njima brinuti, biva izgubljeno – kao da i nije stvoreno; slično brojnim vrijednim umjetničkim djelima koje su ljudsko, neznanje, nemar ili bezumlje (zbog religijskih, ratnih i tko zna kojih drugih razloga) zauvijek uništili, bez obzira na svoju (možda i izuzetnu) umjetničku vrijednost, ono s vremenom nestaje iz našeg pamćenja: njegovom postojanju briše se svaki trag, ponekad čak i u svijesti njegova autora, a o društvenoj svijesti i memoriji da i ne govorimo. Kroz povijest su se često ponavljale takve sudbine.

Korištenje umjetničkog djela (i umjetnosti općenito) pak u svrhu *vrijednosno racionalnog društvenog djelovanja* (diskursa između pojedinca i pojedinca ili djelovanja pojedine društvene strukture prema drugim sličnim ili drukčije konstituiranim društvenim skupinama, koje je određeno, nezavisno od mjerila uspjeha, svjesnom mjerom u bezuvjetnu vrijednost vlastitih etičkih, ideoloških, religioznih, političkih i drugih uvjerenja<sup>1</sup>) ukazuje na izuzetne sposobnosti ljudskoga genija u promidžbi sebi važnih pojedinačnih ili zajedničkih – društvenih – interesa ili ideja. Velike povijesne civilizacije upravo su umjetnošću naglašavale svoju državnu i političku moć i duhovnu snagu i punoću svoje kulture.

No, iako je umjetnost, kao drugo (aktivno) lice života, značajno utjecala na razne oblike međuljudske komunikacije, sve do renesansnih vremena o umjetnosti se nije u javnosti odveć razglabalo: umjetnost je bila određena ili uvjetovana društvenim okvirima – željama i potrebama onih koji su je u svojoj promidžbi koristili, pa je pojedina umjetnička djela, ali i samu strukturu umjetnosti kao takve (tek su se u 15. st. počela postavljati pitanja njezine povijesnosti i razvoja), bilo gotovo izlišno ozbiljnije komentirati.

---

<sup>1</sup> Tomić, Zoran, *Teorije i modeli odnosa s javnošću, Synopsis, Zagreb/Sarajevo, 2013., str. 122)*

Od renesansnog vremena<sup>2</sup> pa do kraja 18. st., usporedno s razvojem znanosti, te gospodarskim i društvenim mijenama (sekularizacija društva, vjerski raskol i ratovi, prosvjetiteljstvo, enciklopedizam, industrijska revolucija...) mijenjao se i odnos prema umjetnosti, a umjetnička su djela iz skrivenih studiola i aristokratskih palača, namijenjenih samo pojedincima i njihovim koterijima, na kraju prenesena u muzeje i širokoj publici – narodu – dostupne zbirke.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> U renesansi se odnos prema umjetnosti počeo mijenjati – počelo se stvarati mišljenje o umjetnosti kao povijesnoj kategoriji te o umjetnicima kao presudnim nositeljima njezina razvoja (Vasari, Aretino, van Mander, Sandart i dr.).

<sup>3</sup> U prosvjetiteljstvu, u 17. st., i na početku 18. st., u poimanju umjetnosti razvidni su dihotomni stavovi: uz analizu umjetničkih oblika na temelju skupa pravila (racionalistički uspostavljenih radi lakšeg snalaženja u valoriziranju umjetničkih djela) pri čemu se odbacuje svako osjetilno opažanje i iskustvo, a uvažavaju stavovi da je objektivnu stvarnost moguće spoznati samo mišljenjem, to jest da je spoznaja jedino dana u našem umu, razumu i intelektu (postoje istine i spoznaje, koje su nezavisne od osjetilnog opažanja i iskustva i ne potječu od njega, već su produkt takozvanog “čistog mišljenja”, apriorni su ili urođeni oblici uma), javila se i težnja za povezivanjem ideala i zbilje, odnosno inteligibilnosti i osjetilnosti, te stvaranje sudova na temelju empirijske analize umjetničkih djela, i, što je za demokracizaciju i bolje razumijevanje umjetnosti bio vrlo bitan iskorak, počelo se uvažavati potrebu za uspostavljanjem uzajamnosti između umjetnika i umjetničkog djela i široke (obrazovane) publike.

Tako lord Shaftesbury i Winckelmann, a nakon njih i Richardson, Hogarth i drugi, izravnim promatranjem i opisivanjem iznimno velikog broja artefakata stvaraju pojmove unutarnje forme te novog poimanja estetike – pojmove „nekorisnog svidanja“ i umjetnosti kao organske cjeline. Winckelmann se obreo u šumi od gotovo 70.000 grčkih i rimskih antičkih kipova, reljefa, poprsja i portreta te je na temelju promatranja izveo svoje zaključke i stavove o “plemenitoj jednostavnosti“ i likovnim, estetskim i drugim vrijednostima grčke umjetnosti, i o njezinoj ulozi i značenju u razvoju europske umjetnosti.

Usporedno s time odbacuju se pretenzije umjetnika na isključivo prosuđivanje umjetnosti te se teži stvaranju što šireg kontakta između publike i umjetničkih djela. Jean Baptiste du Bos se sustavno zauzimao za uvažavanje suda obrazovane publike, jer ona umjetnost ne promatra na racionalistički način (kao skup pravila) već prema svom osjećaju. Time je stvorena platforma za afirmaciju subjektiviteta i individualnosti umjetnika, ali i za relativiziranje umjetničke prosudbe. Na temelju takvih stavova individualno poimanje umjetničke vrijednosti potiskuje historijski način promatranja umjetničkog razvoja i na njegovo mjesto načelno stavlja razmatranje o svrsi umjetnosti i mogućnostima djelovanja pojedinačnoga djela na promatrača (na razvoj umjetnosti utječe genij umjetnika); odbacivanjem hijerarhije čvrsto utvrđenih mišljenja otvorio se prostor slobode u kojemu se svatko može opredijeliti za bilo kojeg umjetnika i bilo koji umjetnički pravac ili način stvaranja, već prema svom afinitetu ili nahodanju. Također, u prosvjetiteljstvu započinje priznavanje umjetničke vrijednosti i stilovima starih naroda (grof A. Claude Cylus istražuje egipatsku, grčku, etruščansku i rimsku umjetnost i umjetnost naroda Male Azije), a veliki Diderot posebno razmatra odnos publike prema umjetničkom djelu i zalaže se za ljepotu djela, koja je, ako je



„Time je stvorena nova, prije toga nepoznata realnost. Umjetnička djela više nisu ukrašavala i uzvisivala kneževske odaje, nego su postala dostupna svekolikoj publici kao povijesna svjedočanstva minulih vjekova“<sup>4</sup> – postala su javnim dobrom, a umjetnik osobom čijem geniju moramo zahvaliti njihovu vrijednost.

Umjetničko djelo, postavljeno/izloženo u nekom javnom prostoru, isijavanjem svoje ljepote i sugestivnošću svoje oblikovne strukture i(li) tematske cjeline na određeni način utječe (htio to on ili ne) na svakog konzumenta koji dođe u dodir s njim: na nekoga svojom duhovnom komponentom, na druge, pak, svojim estetskim vrijednostima ili sadržajem.

Ivo Dulčić je itekako bio svjestan važnosti i značenja nazočnosti/postavljanja/realizacije umjetničkog djela u široko dostupnom javnom prostoru (i dugog povijesno-umjetničkog pamćenja koje iz toga proizlazi). Kao klasičar (završio je klasičnu gimnaziju u Dubrovniku) i široko obrazovan intelektualac (apsolvent prava i akademski školovan slikar) znao je koliko za umjetnika znači biti svojim djelom prisutan u javnom prostoru – na izložbama, u muzejsko-galerijskim zbirka, ali i izvan institucija koje se likovnom umjetnošću profesionalno bave.

Šezdesetih godina prošloga stoljeća on je bio već afirmiran slikar, jedan od onih na koje je likovna kritika ozbiljno računala i o kojemu je često i aplauzibilno pisala: do ranih pedesetih uspješno je zaokružio svoj intimistički (figurativni) ciklus i započeo potpuno otvaranje boji, a u pedesetima je, u posve-

---

djelo „pravo“, uvijek važnija od faktografije koja može, ali i ne mora biti potpuno točna ili realna – originalnost i dubina osjećaja u umjetnosti uvijek su iznad smišljenog i urednog posredovanja istine. Posebno važno je, pak, to da umjetničko djelo bude dostupno mnogima (to umjetničko djelo postavljeno u javnom prostoru stavlja u kontekst dugog trajanja). Svi ovi stavovi vodili su prema uspostavljanju svijesti o potrebi stvaranja javnih muzejskih zbirki koje bi, za razliku od povijesnih vremena, kada je samo dio umjetničkih dobara (onih u hramovima, crkvama ili na trgovima, u zgradama državnih institucija i sl...) bio dostupan cijelom narodu, bile, ponajprije iz odgojno-didaktičkih razloga, otvorene i širokoj publici. To će se u drugoj polovici 18. st. i dogoditi: Giovanni Batista Visconti i njegov sin Ennio Quirino Visconti, najznamenitiji arheolog svoga doba, znanstveno su uredili prvi *Muzej antike* u Rimu (od 1773. do 1821. muzej je dobio svoj arhitektonski oblik), a nedugo zatim osnovan je i *Musée Napoléon* u Parizu (1802., generalni direktor Jean-Dominique Vivant Denon), u kojemu su bile izložene umjetnine iz svih europskih država.

Vidi: Kultermann, Udo, *Povijest povijesti umjetnosti, Kontura i IPU, Zagreb, 2002., str. 39-42.*

<sup>4</sup> Kultermann, Udo, *Povijest povijesti umjetnosti, Kontura i IPU, Zagreb, 2002., str.74*

mašnjem suglasju s aktualnim svjetskim relevantnim likovno-umjetničkim nastojanjima, ostvario sjajnu etapu hrvatskog *kolorističkog strukturalizma*<sup>5</sup> u kojem se, promičući mimetički sustav oblika u znakovne ekvivalente – u dinamizirani preplet obojenih mrlja iskazanih nemirnom gestualnošću slikarskog rukopisa i ulančano dinamičkim grupiranjem vibrantnog crtovlja, zanjihanih ploha i drhtavih mrlja čiste uzdignute boje, posve približio apstraktnom slikarstvu, u tadašnjem vremenu dominantnoj struji (svojevrsnom *mainstreamu*) i u svjetskoj i u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i praksi, te na svoj način i zakoračio u njega. I na području portretističke umjetnosti već je bio ostvario nekoliko vrlo vrijednih likovnih rješenja. Međutim, koliko god je umjetnički zanimljiv i kreativno uspješan bio<sup>6</sup>, zbog njegovih etičkih, političkih i svjetonazorskih uvjerenja, inkompatibilnih tadašnjem komunističkom političkom sustavu, Dulčića su državne narudžbe (ili mogući angažman u pedagoškom radu ili nekom drugom državnom poslu) uglavnom mimoilazile<sup>7</sup>, a on je, koliko god za umjetnost živio, na koncu ipak samo od nje materijalno preživljavao, što je značilo da je od prodaje slika ili izrade nekog opsežnijeg slikarskog projekta povremeno morao ponešto i uprihoditi.

Zato, kad su ga iz Franjevačkog samostana *Gospe od Zdravlja* u Splitu pozvali da na oltarnom zidu samostanske crkve naslika fresku *Krist – Kralj neba i zemlje* (1959.), unatoč vrlo zahtjevnom zadatku, ni trenutka nije oklijevao – vrlo se rado odazvao ali odmah ponudio i umjetničko rješenje od kojega nije htio odstupiti. Slikanje ove monumentalne freske Dulčiću je bio višestruki izazov, ali jednako tako i, neprijeporno, iznimno zadovoljstvo.<sup>8</sup> U svom štafelajnom slikarstvu, na slikama koje je do početka šezdesetih naslikao, pokazao je što može i što želi – pokazao je da se može uspješno nositi sa svim izazovima koje je tadašnja umjetnička praksa postavljala pred umjetnike, ali i to da on – Mediteranac i hedonist kakav je bio, slikar kojemu su i forma, i

<sup>5</sup> Karaman, Antun, *Ivo Dulčić, UGD, 1988., str. 21*

<sup>6</sup> Likovna kritika s uvažavanjem i naklonošću prati njegov slikarski rad, a izdavačka kuća „Naprijed“ iz Zagreba 1958. je izdala malu monografiju o njegovom djelu s tekstem Radoslava Putara.

<sup>7</sup> U državnim javnim prostorima Dulčić je izradio samo dva mozaika, 1967. I 1973.; vidi bilješku br.9.

<sup>8</sup> Sliku na platnu lako je premjestiti pa i uništiti, ali freska na zidu ili vitraj na prozoru, sigurno imaju dugi vijek trajanja; samo prirodne katastrofe ili ljudsko bezumlje (nemar, rat) mogu biti uzrocima njihova uništenja – sjetimo se do temelja porušenih crkava u Podmilačju ili Kotor Varošu, 1992.-93. godine.

crtež, i boja, i svjetlo u stvaralačkom radu bili podjednako važni – apstrakciju ne vidi i ne doživljava svrhom ili ciljem svog slikarskog postojanja niti pravim sredstvom svog likovnog govora (bio je, u načelu, mnogo skloniji slikanju figurativnih sadržaja u kojima je zahvaćene oblike mogao pretočiti u sebi svojestvenu stiliziranu formu slikanu ostrašćenom bojom, nemirnim rukopisom i ekspresivno zanjihanom ili razuđenom strukturalnošću oblika). Realizacijom umjetničkog djela u javnom prostoru (iako je u splitskom slučaju riječ o crkvenom prostoru, dakle prostoru otvorenom svima, ali ipak, u ondašnjoj državi, prostoru prihvatljivom uglavnom tek vjernicima) Dulčić je zakoračio u posve novo komunikološko područje: uz to, to je djelo, posve razumljivo, bilo tvorba sakralnog predznaka, što je slikaru otvaralo, ali i uvjetovalo, i neka dodatna, posve nova i drukčija, stvaralačka pitanja. No, to je u isti mah bilo i ono, za čime je, čini se, Dulčić samozatajno težio – biti svojim radom nazočan u javnom prostoru, pritajeni je san svakoga umjetnika (pa tako i Dulčića), pa kad je već došao u prigodu to ostvariti, zašto ponuđenu mogućnost propustiti i ne provesti je u djelo. Istovremeno, u oblikovanju splitske freske Dulčić je naslutio i mogućnost ostvarenja svih svojih slikarskih postulata u cijelosti (trebao je tek ostati uporan u svojim umjetničkim stavovima, što je, uostalom, uvijek ionako nastojao, i imati snage suprotstaviti se populističkim zahtjevima nekih redovnika za većom/pučkom prostodušnošću i faktografskom prepoznatljivošću figuralike). Slikarstvo je bilo njegov osobni hram i posebno mjesto za molitvu, a kao vjerniku, slikanje slika sakralnog sadržaja nije mu bila nikakva tegoba niti prisila; dapače pružalo mu je mogućnost za dodatnu molitvu te posebnu ugodu i nadahnuće, možda čak i veće nego li slikanje portreta, krajolika ili pojedinih tema preuzetih iz svakodnevnog života ili sjećanja.

Nazočnost izvedenog djela u crkvenom prostoru – dakle u vrlo frekventnom javnom prostoru s potencijalno dugim trajanjem – pružilo je Dulčiću mogućnost da njegov stvaralački rad dobije svoj puni (i željeni) smisao: ostvarenim djelom on će svoju duhovnu i likovnu auru uputiti i podijeliti i s onima koji se u nekom drugom okruženju s njegovim umjetničkim i slikarskim nastojanjima (i radom) možda nikada ne bi susreli, a svojim mjestom u crkvenom prostoru njegovo će umjetničko djelo postati javnim dobrom koje traje u vremenu.

Splitskom freskom započeo je sjajni niz Dulčićevih vrsnih sakralnih ostvarenja – fresaka, mozaika, vitraja i štafelajnih slika – koja su, oplemenjujući

crkvene i samostanske (a i mnoge privatne) prostore u Splitu, Zagrebu, Dubrovniku, Rimu, Essenu, Sarajevu, Kreševu, Košljunu, Budvi, Gučoj Gori, Kotor Varošu, Podmilačju, Mostaru, Banja Luci i brojnim drugim mjestima u Hrvatskoj, BiH i u svijetu, postala istinskim tumačem (i simbolima) hrvatskog duhovnog, umjetničkog i uljudbenog ustroja.<sup>9</sup> K tome, veliki broj djela u navedenim gradovima i mjestima, poglavito freska *Krist Kralj* u Splitu, te vitraji u *crkvi sv. Franje Asiškog* na zagrebačkom Kaptolu, ili oni u *crkvi sv. Ante Padovanskog* u Bistriku u Sarajevu, u *crkvi sv. Vlaha* u Dubrovniku te u *crkvi sv. Bonaventure* u Banja Luci, vrhunska su i u svjetskim razmjerima vrlo značajna umjetnička djela. Njihova umjetnička i izvedbena vrijednost (modernost i sloboda likovnog govora, sugestivnost oblika, te blistava sočnost i punoća kolorita) daleko nadilazi njihovo lokalno, regionalno ili nacionalno značenje, a široko nadilazi i fenomenologiju sakralne umjetnosti same. Dulčićeva sakralna djela govore u prvom redu jezikom umjetnosti, pa tek onda komuniciraju ideje primjerene zahvaćenoj tematici, što samo po sebi govori o njihovoj duhovnoj punoći i umjetničkoj snazi, vrijednosti i značenju.

O mnogima od gore navedenih djela već je na drugim mjestima podosta rečeno i u raznim osvrtima napisano. Neka od njih, pak, iako u umjetničkom pogledu vrlo vrijedna, tek su usput bila spomenuta<sup>10</sup>, te je sada prilika o njima reći nešto više. Riječ je o vitrajima u *crkvi sv. Bonaventure*, banjalučkoj katedrali, koji po svojoj umjetničkoj snazi, (ob)likovnoj vrsnosti i iznimnoj monumentalnosti (poglavito kada se radi o vitraju s uprizorenjem *Krista Kralja*) spadaju u sam vrh Dulčićeve (pa i svjetske) sakralne produkcije.

To su vitraji s prizorima *Krista Kralja* (iznad oltara, SL. 1), *Simbola Evanđelista* (na pročelju crkve, iznad ulaznih vrata) te *Sv. Bonaventure* i *Znakova Euhristije* (smješteni u otvorima u bočnom, sjevernom zidu crkve). Svi oni izvedeni su 1973. i odlikuje ih isti likovni rukopis i ista snaga i sloboda umjetničkog izriječja. U njima Dulčić vrlo razvidno manifestira sukus svojih umjetničkih stavova i duhovnih nastojanja: za njega umjetnost nije tek ugoda, estetski izazov i stvaranje privida stvarnoga života, već je medij u kojemu je

<sup>9</sup> Jednako uspješno Dulčić je realizirao i nekoliko mozaika svjetovnog sadržaja: „*Dubrovačke varijacije*“ u *Hotelu Argentina* u Dubrovniku, 1967., „*Sunce znanja*“ u *Osnovnoj školi Lapad* u Dubrovniku, 1973. Vidi: Karaman, Antun, Ivo Dulčić, UGD, 1988., str. 30 i 151.

<sup>10</sup> Karaman, Antun, Ivo Dulčić, UGD, 1988., str.151; također: Lobaš Kukavičić, *Iris, disertacija Sakralno slikarstvo Iva Dulčića, Široki Brijeg 2016.*, str. 55-57.



moгуće ostvariti oslobođenje duha od tvarnosti i konačnosti te izmiriti apsolute osjetilnosti i pojavnosti, i doprijeti do istine. On na svakoj svojoj slici nastoji moralnu/duhovnu ljepotu uskladiti s fizičkom, i obratno, a svrhu umjetnosti vidi ponajprije u ispunjavanju njezine bitne prirode, koju određuju ideje slobode, imaginacije, individualnosti, otkrića, eksperimenta, pobune, ljepote... Sve to emanira svjetlo vitraja u banjalučkoj crkvi, pa i mnogo više od toga, ovi vitraji rezultat su umjetničkog nadahnuća, kreativnosti, misli, osjećaja i vjere koji su Dulčića i činili umjetnikom iznimna formata.

Unutrašnjim prostorom crkve (zahvaljujući i iznimnom arhitektonskom rješenju crkvenog objekta kojega je u obliku šatora, 1972.–1973., projektirao zagrebački arhitekt Ljubo Matasović<sup>11</sup>) dominira sjajni vitraj<sup>12</sup> s uprizorenjem *Krista Kralja (Pobjednika nad grijehom i smrću)* koji je svojom izduženom formom, gustim koloritom i velikim dimenzijama (8,50 x 2,80 m), ali i svojim



SL. 1 • Vitraj s prizorima *Krista Kralja*

<sup>11</sup> Zagrebački arhitekt Ljubo Matasović je banjalučku katedralu sv. Bonaventure izveo u obliku stiliziranog šatora koji svoju simboliku crpi iz starozavjetnih pripovijesti, ali i iz stradanja banjalučkih građana koji su nakon katastrofalnog potresa 1969., koji je ošteto brojne stambene objekte, više mjeseci bili prisiljeni živjeti u šatorima.

<sup>12</sup> Riječ je o vitraju figurativnog sadržaja kojemu u Dulčićevom sakralnom slikarstvu nema premlca; moguće ga je usporediti možda samo s vitrajem s prizorom Uskrsnuća postavljenim u svetištu crkve sv. Ante Padovanskog u Sarajevu; naime, ovisno o ikonografskom sadržaju i potaknut potrebom za induciranjem manje ili veće prepoznatljivosti motiva, Dulčić je scene na vitrajima oblikovao apstraktnim (prizori iz Geneze u crkvi sv. Ante u Sarajevu, Pjesme stvorenjima u crkvi sv. Franje na zagrebačkom Kaptolu i sl.) ili figurativnim (Kristološki ciklus u crkvi sv. Ante u Sarajevu, vitraji u crkvi sv. Vlahu u Dubrovniku, vitraji u Postranju – Župa Dubrovačka, vitraji u Banja Luci i sl.) izriječkom, pri čemu je, bez obzira na morfologiju oblika, uvijek bio jednako vjerodostojan i umjetnički uvjerljiv.

položajem u crkvenom prostoru – sjajnim uzletom u otvoru iznad glavnog oltara, uzdignut do simbolike i sugestivnosti koja plijeni. Kompozicija je, u načelu, jednostavna: u dnu vitraja krijesi modro-svjetloplavo-ljubičasta sfera zemljine kugle, a s nje se izduženo rahlo tijelo Krista u Uzašašću, odjevenog u palucavo-bijelu halju pomazanika, uzdiže prema svemirskim prostranstvima, svojim blistavim svjetlom navješćujući ljepotu i blaženstvo Kraljevstva nebeskog. Iza Kristove glave bliješti ovalni *nimbus* aureole i svojim se jarkim svjetlom sučeljuje s palucavom tamom svemirskog bezdana prošaranog žutim, modrim, plavim, rumenim i ugašeno bijelim plamenolikim jezičcima/proplamsajima svjetla nebrojenih galaksija koji cijelu kompoziciju dinamiziraju promičući je u koloristički dobro uravnoteženu cjelinu. Kristova aureola nije zlatna već je ljubičasto-bijele boje. Time Dulčić naglašava da Krist nije Kralj zemaljskog svijeta (zlatne su boje bile aureole rimskih i bizantskih careva) – njegovo pravo kraljevstvo je kraljevstvo duhovne naravi i u njemu ne vladaju ni moć, ni snaga, ni zlato, ni efemerne, prolazne vrijednosti, već ljubav, dobrota i milosrđe koji su beskrajni i, svakome tko ih želi prihvatiti, svakome tko Krista želi slijediti, trajno i u svakom trenutku bezuvjetno dostupni.

Vitraj sa prizorom *Simbola Evanđelista*, postavljen iznad ulaznih vrata u katedralu, nema tako dobru prostornu dispoziciju poput vitraja nad glavnim oltarom crkve: iz središta crkve nije ga moguće vidjeti u cijelosti jer vrh i dno prozora zaklanjaju dijelovi crkvene arhitektonske konstrukcije i postavljene opreme. Šteta, jer njegov nešto topliji pa i razigraniji kolorit naprosto priziva oko da se na njemu zaustavi.

Riječ je, neprijeporno, o vrsnom ostvarenju. Iz nemirno strukturirane pozadine vitraja iskri plemenito ljubičasto svjetlo, a nad natpisom *Radosna vijest* i stiliziranim znakovljem četvorice evanđelista, izvedenima u malom, u samom dnu kompozicije, nižu se, jedan iznad drugog, ponovljeni i još sustavnije formativno i koloristički razrađeni simboli *Marka* (krilati lav), *Mateja* (anđeo, sl. 2), *Luke* (krilati vol) i *Ivana* (orao). Njihova su imena velikim slovima istaknuta na bijelim pločama postavljenima uz njihova simbolična oblička, a oblici ispisanih ploča, osim što naglašavaju složenu strukturu kompozicije, svojom formom i natpisom upućuju na važnost pisane riječi u prenošenju nabožne misli; naravno, ne bez razloga: Marko, Matej, Luka i Ivan i jesu (pored ostalih starozavjetnih i novozavjetnih pisaca) pisci knjiga na kojima počiva vjera i koji su bili ti koji su među prvima prenosili *radosnu vijest* o dolasku nebeskog kraljevstva te

širili vjeru među ljudima koji su u kršćanstvu prepoznali religiju u kojoj će moći zadovoljiti sve svoje duhovne potrebe. Ni sam položaj ovog vitraja nije proizvoljno odabran: postavljen iznad ulaznih vrata u crkvu on ne upozorava vjernike na oprez i ne izaziva prijekor zbog možebitnog počinjenja grijeha, kao što se to negda simbolično činilo prizorom *Posljednjeg suda* iskiparenim na luneti ulaznog portala ili naslikanim iznad izlaza iz srednjovjekovnih crkava; upravo suprotno, svojom iskričavom, raspjevanom ljepotom četiri evanđelista ovdje nastavljaju svoje evanđeosko poslanje: pozivaju puk da uđe u crkvu i čuje „radosne riječi“ evanđelja i žive vjere na koju nas Krist poziva.

Vitraj sa *Znakovima Euharistije* (dvi je ribe i pet krušnih pogača, sl. 3) i vitraj s likom Sv. *Bonaventure*, oba također izdužene vertikalne forme, nešto su stiliziranih oblika od vitraja s prizorima *Krista Kralja* i *Četiri Evanđelista*, ali jednako su jezgroviti i snažni u boji. Stilizirane ribe (po jedna na vrhu i u dnu kompozicije) te pogače kruha prikazane na prizoru *Znakova Euharistije* upućuju na Kafarnaum i Kristovo djelovanje u Galileji (izravno na čudesno hranjenje mnoštva naroda s malo kruha i nekoliko ribica), ali i na simbolično lomljenje kruha/Kristova tijela i njegovu razdiobu apostolima za vrijeme *Posljednje večere*. Implicitno razlomljene forme krušnih pogača i riba međusobno su odvojene horizontalnim tamnim prugama (konstrukcija prozorskog okvira) i nižu se jedne iznad drugih, a njihova je simbolika naglašena bojom (u njihovim pojedinačnim strukturiranim formama prevladava ugašena bijela boja te akcenti tmocrvenih i smeđih partikula, uzdignutih pokojom mrljom svijetlo zelene i svijetlije crvene boje te bogatog okera) čija



SL. 2 • Vitraj evanđelista Mateja



SL. 3 • Vitraj sa Znakovima Euharistije

fina usklađenost plemenito treperi u dobro odmjerenim sazvučjima.

Vitraj s likom Sv. *Bonaventure* (sl. 4) manje je poetski intoniran. To je i razumljivo: značenje ovog istaknutog franjevca, kardinala i dugogodišnjeg (od 1257. do 1274.) generala reda, jednog od najvećih franjevačkih ideologa, učenjaka i mistika – teologa koji je svom redu dao intelektualnu komponentu i kojemu je posvećena katedrala u Banjoj Luci, bilo je logičnije uprizoriti opisom i označavanjem njegova redovničkog i simbolično-duhovnog habitusa nego li u poetički stiliziranoj slikarskoj formi. Zato se tu Dulčić nije dvoumio: sveca je uprizorio kao ozbiljnu i asketski mršavu izduženu figuru u franjevačkom habitu, kao lik koji svoju askezu – način života koji se sastoji u dragovoljnom i svjesnom odricanju od materijalnih, tjelesnih i drugih potreba, kako bi se postiglo duhovno pročišćenje – iskazuje javno, naglašavajući je i natpisom **SVETI BONAVENTURA SERAFSKI NAUČITELJ**. Licem okrenut gledatelju, lagano se uzdižući na prstima nogu, svetac na prsima, pridržavajući je lijevom rukom, drži knjigu s naslovom **ITINERARIUM** (*Itinerarium mentis in Deum – Put duše k Bogu*; to je filozofska, teološka i mistička rasprava o tome kako se čovjek preko šest stepenica uzdiže do Boga, odnosno do mira prave kontemplacije) čime Dulčić naglašava njegove nabožne stavove i stremljenje Bogu (lagano podizanje na prste, simbolični je početak duhovnog uzdignuća).

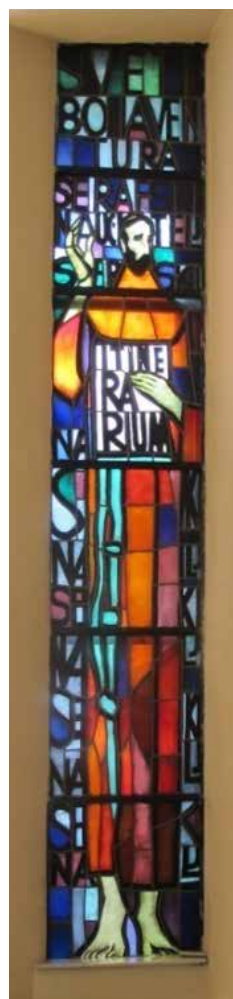
Longpré, sastavljač saborskih akata Lyonskoga sabora ovako je zaključio svoj izvještaj o sv. Bonaventuri: „Gospodin mu je dao tako čarobnu ljubaznost da je svatko tko ga je vidio odmah i samo u srcu bio zahvaćen od ljubavi.“ Zato mu je povijest s pravom dala časni naslov *doctor seraphicus* – serafski naučitelj, a to zapravo znači naučitelj koji poput *serafa* gori od ljubavi (prema Kristu). Koje onda čudo da su se njegova djela, a osobito njegov životopis sv. Franje, tako rado čitala?! Možemo čak reći da je taj životopis bio najomiljenije srednjovjekovno štivo. Iz njega je zračio ne samo život opisanog sveca



(sv. Franje), već i duhovna aura pisca djela, sv. Bonaventure, za koga su mnogi suvremenici govorili da od njega nema ljepšega, svetijega i učenijega čovjeka. Svakako, to je bio lijep kompliment, ali i mnogo više od komplimenta, jer se iza svih pohvala i superlativa, zaista krio izvanredan čovjek, redovnik, mislilac i mistik, čija su djela sposobna svakog namjernika zagrijati svetim žarom.<sup>13</sup>

Duhovnu auru i serafsku nabožnost sv. Bonaventure Dulčić je snažno istaknuto i blještavilom boje – različitim tonovima crvenog, smeđeg, plavog, ljubičastog i zelenog stakla, i pojednostavljenjem forme – izduženim obličjem svečeva lika bosih nogu, koji, blagoslivajući promatrače (čime Dulčić naglašava i svečevo pastoralno djelovanje), toplinom svog crveno smeđeg habita (na kojemu se vidno ističe tirkizno-zelena pasica s tri čvora – simbola franjevačkih zavjeta), krijesi ispred tirkizno-plavo-modre pozadine dinamično isprekidane slovima preostalim od tijelom sveca pokrivenih sintagmi – **SERAFSKI NAUČITELJ** – koje se nižu, neprekinuto, od vrha do dna kompozicije.

Sva četiri banjalučka vitraja, a posebno onaj s uprizorenjem *Krista Kralja*, vrhunska su umjetnička djela i spadaju u sam vrh ne samo Dulčićevih sakralnih ostvarenja već i hrvatske pa i svjetske sakralne umjetnosti uopće. Istovremeno oni imaju i dodatno civilizacijsko značenje: zajedno s crkvom u kojoj su postavljeni preživjeli su teška vremena ratnih zbivanja u 1990.-im godinama postavši istinski *res communis* ne samo hrvatskog naroda u tom dijelu *Bosne srebrene* već i cijele društvene zajednice koja ih je sačuvala.



SL. 4 • Vitraj sv. Bonaventure

<sup>13</sup> Sveti Bonaventura je bio zaljubljenik Srca Isusova. Iz njegove ljubavi crpio je snagu za svoju ljubaznost kojom je sve osvajao, a ona je bila tolika da je na Saboru u Lyonu barem za kratko vrijeme uklonila raskol između Grčke i Rimske crkve. Sveti Bonaventura je svojom ljubaznošću snažan dokaz odgojne vrijednosti pobožnosti Srcu Isusovu. Vidi: internetska stranica Banjalučka biskupija, sv. Bonaventura.







TONKO MAROEVIĆ

## Mediteranska podloga Iva Dulčića

Za razliku od Srednje Europe difuznih vanjskih obrisa, pojam Sredozemlja ipak raspolaže barem čvrstim okvirom priobalnoga područja velikoga interkontinentalnog mora, u davnini nazvanoga Mediteranom (po središnjem položaju u onda znanim koordinatama zemlje). Dakle, dok je Mitteleuropa za neke tek „meteorološki pojam“, određen ciklonama što se zaustavljaju i vrte oko alpskih vrhunaca, Mediteran makar opravdano računa na klimatski komfor toploga južnog mora, na blagodati pojačane insolacije i na povoljne geomorfološke kondicije (za rast masline, vinove loze, „gdjeno limun cvate“). Da ne govorimo o razlozima i logici „dugoga trajanja“, o snažnom kontinuitetu civilizacijskih i kulturnih tokova, o dinamičnoj razmjeni, pa i dramatičnoj polarizaciji, idejnih, svjetonazornih i društveno-političkih usmjerenja.

Uza sve rečeno, i tome slično, shvaćanje mediteranizma, sredozemništva, nipošto se ne daje jednoznačno odrediti, svesti na nedvojben zajednički nazivnik. Uostalom, širina konotacija nekog pojma može biti i te kako plodna, a više je nego shvatljivo da su nekome važnije materijalne odrednice, a drugomu psihološke i duhovne sastojnice, da netko preferira determinizam tla, dok je drugome prvenstveno na pameti baštinjen misaoni i tvorbeni supstrat, srodnost po ljepoti i poticajnosti nasljeđa. A našlo bi se i nemimoilaznih poveznica: jasnoća viđenja nije bez utjecaja na traženje počela i nalaženje mjere, blaga atmosfera neosporno je pogodovala učestalom druženju ljudstva i pripadnom mu dijalogiziranju, sukobljavanju mišljenja, bistenju pojmova.

Priređujući izložbu naslovljenu „Mediteran Iva Dulčića“ bio sam svjestan relativne neodređenosti ili višeznačnosti naslovnog pojma, s jedne strane, a s druge pak činjenice da se opus Iva Dulčića ne daje u potpunosti svesti na navedenu sintagmu ili, još manje, iscrpiti tom formativnom ili motivskom karakterizacijom. Ipak sam smatrao kako je „svjetlost podneblja“ dovoljno važna i distinktivna te da može pokriti značajnu parcelu slikareva djela, a na neki način ozračiti i cjelinu. Nema povjesničara umjetnosti koji je pisao o Dulčiću a da nije uočio kako se njegova imaginacija posebno rasplamsala u dodiru s motivima Grada u kojemu je rođen i zavičaja s kojim je srođen. Od Putara do Peića, od Gamulina do Karamana, od Depola do Malekovića, nižu se hvalospjevi slobodi zamišljanja i vještini izvođenja što su doživjeli apogeji u trenutku kad je slikar suvereno stupio u dijalog s dubrovačkim ulicama i plažama i s hvarskim uvalama i raslinjem.

Tražeci duhovni etimon tog pojavi samoprepoznavanja i identifikacije s krajolikom, potražio sam pomoć u pjesničkim svjedočenjima, u pisanju dvojice vrhunskih lirika koji su bili u neposrednoj vezi i u učestalom druženju sa slikarom. Danijel Dragojević svrstao je Dulčića među one „koji su modernu umjetnost hrvatske nacije obogatili nekim mediteranskim osjećanjem svijeta i života“. Tumačeći to određenje pozvao se isti pisac i na Camusovu „tragiku svjetlosti“, nalazeći u njoj „izvjestan spoj osjećaja ljepote i etičkog ideala... važan... od Grka do danas“. Tom dramatičnom spoju jamačno teži pretežan dio Dulčićeva opusa, no Dragojević je prepoznao i žarko naličje u vidu „radosti svjetlosti“.

Luko Paljetak smješta pak Dulčića među one umjetnike koji su pronicali „lice Juga“, no istodobno sluti i imanentni paradoks „žeđi za svjetlom koja u samoj sebi negdje otkriva tamna infernalna stanja“. Drugu jaku polarizaciju nalazi on u slikarevoj potrebi da se „izrazi posve novim jezikom zadržavši draž starine“, odnosno u intenciji „direktno graditi na tradiciji starih“. Euforiju Juga, svojstvenost Mediterana, Paljetak pripisuje solarnim nadahnućima, temperaturi koja kao da je kongenijalna temperamentu: „Sve se u Dulčića razvilo iz jednoga golemog ‘žutog sunca’, gotovo kataklizmičkog žutog sunca nad plažom punom ljudskih tjelesa.“

Produbljujući problematiku mediteranstva, želeći izlučiti sukus shvaćanja o sredozemnoj ekumeni, obraćam se još jednom pjesniku – istina, također i povjesničaru umjetnosti i iznimno značajnom tumaču upravo Dulčića – ali



ovaj put ekskluzivno kao liriku obilježenom mediteranskim ishodištima. Riječ je, dakako, o Igoru Zidiću, koji je u razgovoru o svojim pjesničkim polazištima bio potaknut formulirati sljedeći stav: „Kad bih tražio neke konvergencije koje povezuju mislioce i pjesnike (u najširem smislu riječi, graditelje i kipare Staroga svijeta i modernoga Sredozemlja našao bih barem tri elementa – tri simbolska elementa – u kojima se, na kojima se, od kojih se i s kojima se ostvaruje camusovska kob Mediterana. To su *more* (simbol plovidbe), *sunce* (simbol života i rodne topline) i *kamen* (simbol trajnosti, mudrosti i svrsishodna truda).“

Najlakše mi se pridružiti predloženom simbolskom trojstvu, jer sam u svojim dosadašnjim prikazima o Dulčiću uglavnom i sam naglašavao slične bitne osobine. Počam već od naslova *Plamsanje i požar* (podrazumijevajući sunce), *Kamen, znamen i amen* i *Ljeta sa sjetom* (takoreći: ljeta sa sjenom), mislim da sam bio na tom tragu. Ali usudio bih se ovom zgodom – ne zlorabeći ingerencije pjesnika niti uzimajući autoritet kritika – simbolizmu mediteranizma pridodati i znamen groblja. Naravno, ideju posuđujem od amblematične Valéryjeve pjesme *Groblje nad morem* (paradoksalne afirmacije izazova življenja), a sliku dopunjujem monumentalnošću obrađenoga i uljuđenoga kamena kao opsesivne bjeline, te organičnošću rasta vitkih i plamtećih čempresa sa smirujućim zelenilom. Slikar rođen takoreći pokraj Vojnovićeva toposa na *Mihajlu* (gdje je konačno i pokopan), morao je već u najranijoj dobi upiti i taj *genius loci* kao naličje vizualnoj epifaniji, mogao je slutiti otajnost s onu stranu senzorno ponuđenoga, vidljivoga i ljepoti posvećenoga, trebao je osjetiti izazov smrtnosti kao poticaj da prije groba i s onu stranu groba nastoji ostvariti djelo koje je pohvala stvorenome i apologija čežnje za trajanjem. Iskustvo propadljivosti poslužilo je kao najbolji movens stvaralaštvu namijenjenom gonetanju vječnosti.

Priznajem da motiv groblja nećemo evidentirati u Dulčićevoj slikarskoj aktivni, da njegova ikonografija ne poznaje funeralne ili sepulkralne akcente, ali na latentnoj razini čitavu spiritualnu ili sakralnu dionicu opusa možemo izvesti kao sublimaciju grobljanskog upozorenja, kao ufanje, nadu i vjeru u transcendiranje puke pojavnosti ili gole tvarnosti. Uostalom, slikar je kao dječak, mladi gimnazijalac, napisao pjesme upravo na temu grobišta, a jedna od njih završava vizijom u kojoj se spajaju suprotstavljeni motivi spokojnog snivanja (potencijalnog zamiranja, gotovo kranjčevićevskog ‘groblja na umoru’)

i motivi životodajne svjetlosti. Posljednji tercet Dulčićeva soneta *Groblje počiva* glasi: „Groblje staro mučke sate broji. / Svijetla svijeca uvrh groblja stoji, / A groblje još i dalje tu sniva.“

Možda sam pretjerao u želji komplementarnog sjenčanja inače odveć blještave, pretežno pozitivne, afirmativne koncepcije mediteranizma, no začim stanovite morbidnosti osjećam kao psihološku protutežu koja je imala udjela u Dulčićevu doživljaju svijeta. Možda sam odabrao odveć ishitrenu nadopunu elementarnog repertoara ambijentalnih fenomena, shvaćam također kako motiv groblja nema ontološki status adekvatan motivima mora, sunca i kamena, ali odabrao sam taj motiv i kao korektiv i kao opozit dominantnom hedonističkom poimanju i primanju Dulčićeva slikarstva, kao upućivanje na pasionantnu dimenziju izvođenja, kao prevladavanje fizičke pojavnosti neosporno metafizičkim sugestijama.

A s obzirom na more, na dinamizam kretanja, na zanos plavetnilom i modrinom, imamo čitavu pinakoteku slikarevih odgovarajućih realizacija, počam od sredine pedesetih godina: *Maestral i kupači* (sl. 1), *Plaža* (sl. 2), *Kupači u zelenilu*, *Žalo i mreža*, *Dolazak broda*, *Leut* i *Mreže*. Gotovo paralelno s navedenim kumulativnim prizorima, strukturalno građenim kompozicijama, Dulčić iskušava i drugačije pristupe, vizure i vedute konkretnijih lokaliteta iste ambijentalne sfere i sličnoga kromatskog registra, primjerice *Stari porat*, *Hvar* (sl. 3), *Pakleni otoci*, *Otok Hvar* (sl. 4), *Hvarske vale*, *Gradska luka*, *Hvarski mandrač* (sl. 5) itd. Iz podignute ptičje perspektive gleda na pučinsko *More* i *Zeleno more*, na izdvojeni *Crveni otok*, ali i na priobalne scene kao što su *Dobra lovina*, *Sidro na žalu*, *Na pramcu barke*. Malo je koji autor poput Dulčića uspio tako primjereno uhvatiti ritmiziranje valova, fosforesciranje morske površine noću, prelamanje i pretapanje razina i dubina svjetlosnih odraza u moru.

S obzirom na sunce naći ćemo ga izravno naslikanoga na nekoliko varijanti slike *Dubrovačko ljeto*, na mozaiku *Dubrovačke varijacije*, na vitraju (i skici) *Stvaranje svijeta*, pa opet na mozaiku *Sunce znanja*, a neizravno na mnogo različitih načina. Naravno da baš ono žari i obasjava sve ljetne marine i panoramske prizore poput *Seoske procesije*, zagrebačkoga *Trga Republike* ili hrani totalan prizor *Zemlja i ljudi*. Svi intenziteti omiljenoga žutila i rumenila proistječu od sunca, a ono se sažimlje i sabire i u brojnim aureolama što krune i uokviruju razne svetačke glave.



SL. 1 • Maestral i kupači, 1954.



SL. 2 • Kupači, 1955.





SL. 3 • Hvar, oko 1965.



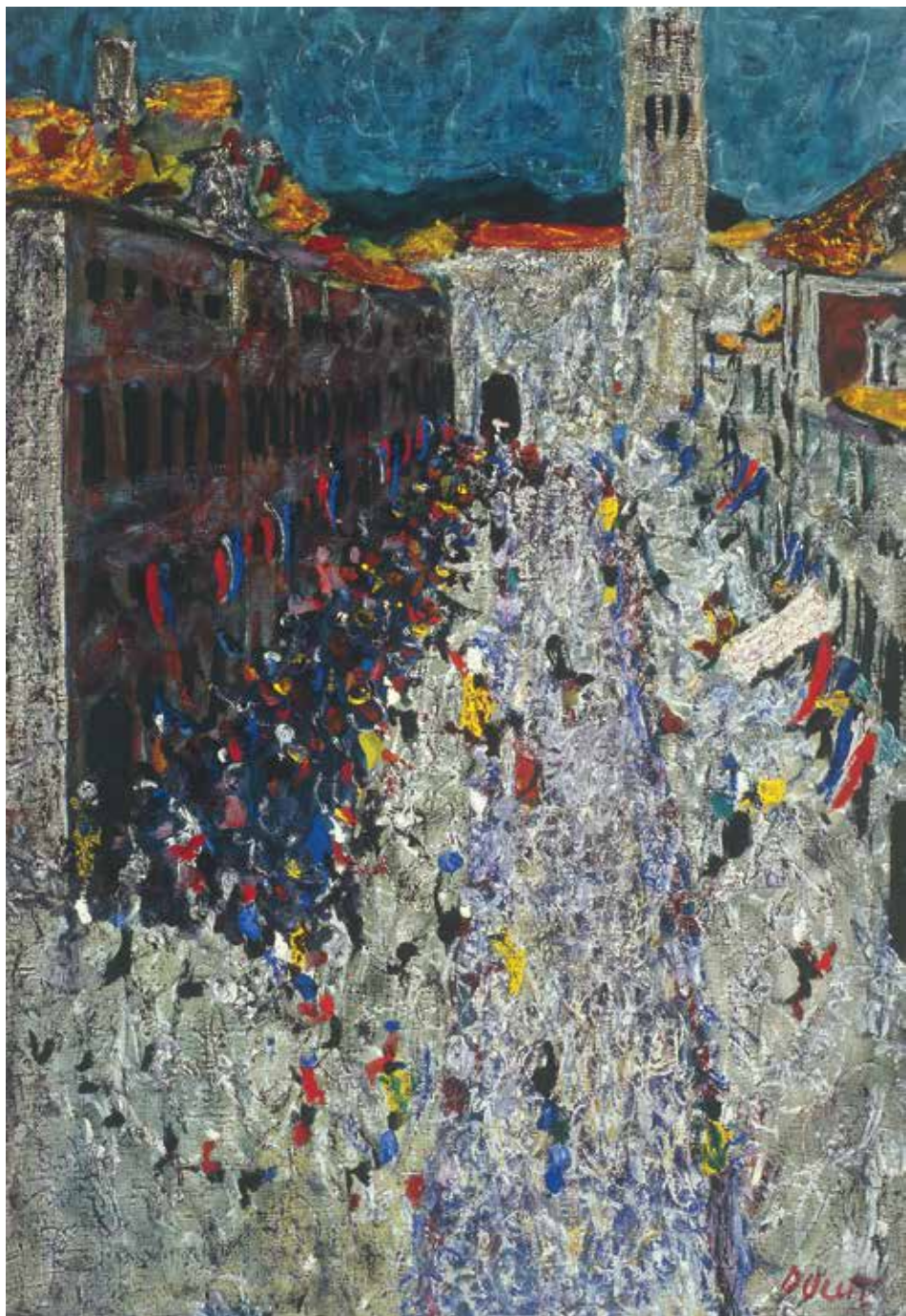
SL. 4 • Otok Hvar, 1962.





SL. 5 • Hvarski mandrač, oko 1965.

S obzirom na kamen Dulčić je slikar njegovih brojnih manifestacija i modifikacija. Prestavit će ga u suhozidu *Međa* i *Vinograda*, pa u lijepo sređenim zidnim tvorevinama *Dubrovačkog krajolika* ili u homogenim plohama pozadine *Na trgu*. Kao prirodni element u čistom stanju imamo ga na slikama *Biokovski masiv* i *Biokovski san*, kao rezultat civilizacijske obrade i kulturne uporabe u svrhu dugoga trajanja vidimo kamen na učestalim verzijama *Straduna* (SL. 6), na *Dubrovačkoj ulici* ili na *Vatikanskom koncilu*. Naravno, slikara ne zaokuplja geometrija kvadara, klesanaca, ne registrira strogu disciplinu građenja ali ne može ostati ravnodušan na kušnju serijalnosti i multiplikacije prototipa, samo što je njegova manualna interpretacija nošena gestualnom energijom i vibrantnim, zrakastim potezima, a pogotovo blistavom svjetlosnom kupkom koja kamenu daje visoki sjaj.



SL. 6 • Stradun, 1956.

Taksativno smo, eto, nanizali stanoviti broj uzoraka na temu mediteranske simbolske trijade (mora, sunca i kamena), kako bismo pokazali (ne nužno i dokazali) u kolikoj je mjeri slikar Ivo Dulčić upravo impregniran formativnim mediteranskim viđenjima i spoznajama. Ne mislimo da ta – motivska, asocijativna, imanentna – podloga zavičajnih i ambijentalnih slika iscrpljuje problematiku njegova opusa, ali ona svakako predstavlja čitav korpus koji se ne može zanemariti. Dulčićevo organsko sredozemništvo jedna je od premisa njegove izvornosti i stvaralačke homogenosti.







SANDRA KRIŽIĆ ROBAN

## I jest i nije – o ‘bezobličju’ u Dulčićevu slikarstvu

Na nacionalnom slikarskom planu rana iskustva s apstrakcijom zamjećuju se već dvadesetih i tridesetih godina, no pravi će zamah uslijediti nakon Drugoga svjetskog rata. Međunarodnu scenu tada su obilježile intelektualne krize i propitivanje smisla predmetnosti u vrijeme suočenja sa zastrašujućim posljedicama razaranja, sa slikama iz logora i razrušenih gradova koje će se dugo i mukotrpno obnavljati. Atomske eksplozije na izvjestan način označile su kraj rata; istodobno su prouzročile snažan potres nakon kojeg je bilo potrebno rekonstruirati okvire humanosti, poravnati razrovano tlo koje je na raznim stranama svijeta inspiriralo umjetnike. U domaćoj sredini apstraktna umjetnost pod koju ćemo uvrstiti i automatizam, gestualnost i egzistencijalne drame, nailazila je na nerazumijevanje, pa i oštre kritike. I dok će već u ranim poratnim godinama “skatološki trend” biti moguć u francuskom slikarstvu, kod nas ćemo zamijetiti struju socijalističkog realizma koji se odmiče od za to doba neprihvatljivog odraza međuratnog modernizma. Zamjeralo mu se odviše “buržoasko dekadencije, esteticizam i umjetnički formalizam” koji nisu bili usklađeni s progresivnim društvenim pogledima kakve se tada zagovaralo.<sup>1</sup> Iako je realizam omogućavao optimalnu projekciju stvarnosti (pa i one

---

<sup>1</sup> Miško Šuvaković, “Impossible Histories”, u: Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (ur.), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge&London, 2003., 10.

revolucionarne), ideja o tome kako bi umjetnost trebala izgledati na prijelazu četrdesetih u pedesete ipak je postajala sve neizvjesnija i neodređenija.<sup>2</sup>

Mnogi su kritičari istaknuli do koje je mjere poslijeratno slikarstvo obilježeno stradanjima iz vremena Drugog svjetskog rata. Umjetnici suočeni s posljedicama ratnih razaranja i moralne dezintegracije posežu za pulsom materije i boje u kojima se odražava osobito egzistencijalno iskustvo. U to vrijeme ne iznenađuje čak ni “nestručno rukovanje” materijom koju će pojedini umjetnici nanositi prstima, drškom kista ili nekim drugim pomagalom. Bilo je važno prodrijeti do gledatelja, obratiti mu se iskreno, omogućiti da na površinu dopre unutrašnjost koja je uglavnom bila skrivena od pogleda. Na domaćoj sceni ne nalazimo ovu vrstu pročišćenja, taj takozvani “bazični materijalizam”<sup>3</sup> koji se prvih poratnih godina odvija u drugim sredinama. Naše je interesno polje zasnovano na drugačiji način, no puls ritma i materije, čemu su pridonijeli autori iz našeg podneblja, ne treba biti zanemaren.

Dulčićeva praksa obilježena je raznovrsnim pojmovima kao što su, uz ostalo, apstraktna lirika, koloristički strukturalizam, tašizam, automatizam, egzistencijalistički realizam.<sup>4</sup> Možda je stoga potrebno iznova proći kroz poslijeratno razdoblje od kasnih četrdesetih do druge polovice šezdesetih i probati iščitati može li se u njegovim slikama pronaći dovoljno uporišta za teze o “nekoj vrsti enformela”,<sup>5</sup> ili ćemo se prikloniti neutralnijoj karakterizaciji slikareva opusa.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006., 37.

<sup>3</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames&Hudson, London, 2004, 339.

<sup>4</sup> O problematici pojedinih stilskih određenja Dulčićeva slikarstva, osobito termina *koloristički strukturalizam* koji je uveo Gamulin, vidjeti u: Igor Zidić, *Ivo Dulčić*, Požeška biskupija, Matica hrvatska i Moderna galerija Zagreb, Zagreb, 2016., 396–397.

<sup>5</sup> Vesna Novak-Oštrić, *Ivo Dulčić. Slike 1943. – 1970.* (katalog izložbe), Moderna galerija, Zagreb, 18. 12. 1970. – 17. 1. 1971., 3.

<sup>6</sup> O osobitoj poziciji unutar poetike enformela pisala je Željka Čorak na temelju tri Dulčićeve slike. Iako u njima prepoznaje realističke motive, na temelju pojedinih elemenata kompozicije ili tretmana materije priznaje mu potrebu za “bijegom od mjerila” i odluke koje umjetnik donosi u apstraktnom prostoru slike. Željka Čorak, “Ivo Dulčić, tri koraka u stil informela”, *Peristil*, 50, Zagreb, 313–318.

## Interes za drukčijom umjetnošću

Početak pedesetih apstraktna umjetnost zauzela je poziciju koja se u domaćoj kritici naziva “dvojtvenim tлом apstraktne umjetnosti”.<sup>7</sup> Obilježila su je dva različita pristupa – liričari će se zanimati za izražajnu mogućnost gotovo automatskog pisma (*écriture*) i psihograma kojima opisuju osobna stanja. S druge strane, ako uopće smijemo zauzimati strane, nalazi se geometrijska apstrakcija.

Još nas je Klee upoznao s posljednjom fazom “psihičke improvizacije” ispunjene meditativnošću i zanosom koji počivaju na nekonstruktivnom načelu i subjektivnosti. U nizu individualnih pozicija lirske apstrakcije na našoj sceni, među kojima zapaženo mjesto ima Ivo Dulčić, nailazimo na interes za kolorizam i automatizam, čiji postupci u jednoj mjeri potječu iz nadrealizma. Ove odraze svojevrsne “nediscipline” možemo prihvatiti kao opoziciju Cézanneovu nasljedstvu koja se javlja na raznim stranama svijeta i čiji su odjeci u našem kontekstu također zamjetni.

U almanahu modernizma, antimodernizma i postmodernizma, knjizi koju supotpisuju Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois i Benjamin Buchloh, *Art Since 1900*, godina nakon 1945. započinje skatološkim trendom i umjetnicima čiji su visoki nanosi boje označili razdoblje Adornovih sumnji, političkih promjena i velikih odricanja. Nakon atomskih bombi bačenih na japanske gradove možda se nije moglo ni očekivati nešto drugo osim sumnje u rekonstrukciju humaniteta. U nacionalnom kontekstu Dulčićev opus nećemo moći sjediniti s bezobličjem, pogotovo ne tih godina, iako će pojedina njegova platna dospjeti do samog ruba prepoznatljivosti, prepuštena ritmičkoj izmjeni gustih nanosa boje. Dulčić se ipak nikad neće odmaknuti od figuracije i predmetnog svijeta; on nikad nije zamijenio pozicije i značaj koji je za njega imao odnos forme i sadržaja. Nema kod njega sirove stvari koja je za pojedine umjetnike značila svojevrsnu nultu točku onoga što je preostalo nakon ratne kataklizme i čija je diskurzivna kategorija u stvari strogo omeđena. S druge strane, ne čudi da je Dulčićev interes za “drukčijom umjetnošću” intrigirao kritičare koji su uvijek iznova pokušavali prodrijeti u njegove odluke o hodu po tankoj liniji između apstrakcije

---

<sup>7</sup> Zdenko Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1*, Logos, Split, 1985., 58.

i predmetnog svijeta, izbjegavajući se podvrgnuti strogoj sistematizaciji.<sup>8</sup> U njegovom opusu forma i sadržaj zadržavaju hijerarhijski odnos, što se zamjećuje i u relativno stabilnim motivima. Kod Dulčića postoji određen red jer on materiji ne pridaje samostalnost niti joj omogućuje da sama odlučuje. No s druge strane, unatoč dubrovačkom ritmu, koji je zasigurno bio pokrenut vjetrovom i suncem, i svjetlu čije osobine naslućuju prepuštanje ugodi ambijenta, na njegovim slikama u drugom planu egzistira sažet značenjski plan u kojem počiva razlog zašto ga uvijek iznova propitujemo. I vjerojatno se pritom možemo složiti sa Zidićevom tezom o individualnom rječniku umjetnika koji “i jest i nije” – sve ono što se o njemu pisalo.<sup>9</sup>

Ako inzistiramo u nastojanju da ga povežemo s egzistencijalnim promišljanjima na kakva se odlučuje niz umjetnika zaprepaštenih pred raspadom svijeta, možda bismo pojedina djela mogli odrediti kao proces slabljenja konkretne forme i inzistiranja na većoj samosvojnosti materije, koja je ionako sama po sebi sadržaj. Ovom prilikom izdvojiti ćemo nekoliko radova i kroz njih iščitati detalje koji možda nisu toliko često u fokusu. Pritom nećemo ponavljati njegov formativni put; prethodnici su ionako vidljivi i dobro znani.

### Tamo gdje se utapa stvarnost

Ono što intrigira, a što u konačnici ne možemo jednoznačno definirati, jer u brojnim dostupnim tekstovima o njegovom radu vrlo je malo njegovih rečenica, način je kako pristupa *Gradu* i svjetlosti. Na stranu *lice Juga*,<sup>10</sup> *radost svjetlosti*<sup>11</sup> i brojni drugi epiteti kojima se redovito ističe upravo ova karakteristika njegova rada. Na *Dubrovačkim krovovima* iz 1954. godine (sl. 1) zanimljivim koloritom inzistira na prednjem planu gdje limunastim, narančastim i ružičastim tonovima ritmizira kompoziciju. Svjetlo je neobično svijetlo, no ono što još više plijeni pozornost duboka je crna usjeklina u kojoj pušta da egzistira grad. *Mediteranski osjećaj svijeta i života*,<sup>12</sup> kad

<sup>8</sup> O tome vidjeti više u: Igor Zidić, *Ivo Dulčić*, Požeška biskupija, Matica hrvatska i Moderna galerija Zagreb, Zagreb, 2016., 395–402.

<sup>9</sup> Zidić, *ibid.*, 396–397.

<sup>10</sup> Luko Paljetak citiran u: Tonko Maroević, “Slikar juga, svjedok Pasije”, *Mediteran Iva Dulčića* (katalog izložbe), Umjetnička galerija Dubrovnik i Umjetnički paviljon, Zagreb, 2016., 8.

<sup>11</sup> Danijel Dragojević citiran u: Maroević, *ibid.*, 7.

<sup>12</sup> Dragojević, *ibid.*, 8.





SL. 1 • *Dubrovački krovovi*, 1954.

bismo sudili po onome na što nailazimo na platnima, itekako je opterećen; lica su tmurna, ponekad kao da ih ni nema, kao da su pobrisana jer ga opterećuju sjećanjima, ili tko zna čime sve ne.

*Streljana* iz 1950. (SL. 2) jedan je od takvih primjera, neopterećena svjetlom o kojem se toliko često pisalo, utonula u sive tonove, bez imalo radosti. U ovom prizoru osjeća se do koje je mjere bio moderan, i kako mu u tom trenutku nisu nužni gusti nanosi boje kojom je nešto kasnije pokrenuo površinu slike u prepoznatljivom ritmu. Otužna scena vašarišta odzvanja besper-



sl. 2 • *Cirkuska streljana*, 1950.

spektivnošću. To je mjesto gdje ni pažljivo pozicioniran prodor potencijalnog stražnjeg svjetla ne olakšava prizor. Sumarno naznačen prostor dijagonalno određen neatraktivnom konstrukcijom na koju su postavljene mete i lice djevojke “obrisanog” pogleda okruženje su kojem – unatoč pojedinim kolorističkim akcentima – nedostaje igre. Provincijska atmosfera upućuje na razdoblje dok još nije bilo blještavila i pretjeranosti karakterističnih za zabavišta. A taj dojam naglašavaju upravo oni dijelovi čije su površine najslobodnije naznačene i u kojima se utapa stvarnost na koju je umjetnik bio naišao.

Svakodnevno i obično u prizoru *Streljane* ne označavaju umjetnikovo inzistiranje na naturalističkom motivu, već svjedoče o oslobađanju od njegove težine. U hijerarhiji slike smještene u plitki prostor definiran blagom dijagonalom ne nalazimo prevlast bilo kojeg od vizualnih elemenata. Kao i u kasnijim prizorima naglašene teksture, i ovdje zamjećujemo princip slikanja u kojem kao da je sve jednako važno. Pojednosti su tek naznačene i uglavnom neraspoznatljive, iako iz iskustva znamo da lice odaje dojam nečije osobnosti. Kompozicija odražava inteligenciju slikara koji razumije ljudske odnose, ali ne ulazi u njih niti ih interpretira, a čija mudrost proizlazi iz iskustva i promatranja. Znakovi na koje nailazimo svoje postojanje možda pojedinačno zahvaljuju prethodnicima, no to u konačnici nije od ključne važnosti. Putar je domišljato primijetio da njegove slike nisu *zagonetke, nego rješenja*.<sup>13</sup> Njima se otkrivaju istine, no što je točno ta istina? I koje je to mjesto gdje je na nju naišao?

Ranih pedesetih Dulčić slika tri verzije *Interijera* dubrovačke kuće (SL. 3-5), sve 1953. Danas ne možemo sa sigurnošću utvrditi njihovu kronologiju, no zamjetna su određena autorova previranja – ako je riječ o tome. Vrlo slični u formatu, *Interijeri* potvrđuju njegov susret s Matisseom, kako s *Harmonijom u crvenom* tako i s nizom mrtvih priroda u prostorima zasićenima uzorcima i detaljima. Osim specifičnog načina prekrivanja površina uzorcima, Dulčić koristi i pogled iz povišenog položaja, podižući se tek toliko da stvori odmak i iskoristi mogućnost drukčijeg sagledavanja prostora.<sup>14</sup> Taj pogled opravdava odluku o sumarno naznačenom portretu ženske osobe, kojem se nije odviše posvetio.

U sve tri verzije okomica zelenkasto obojenog ormara fiksira kompoziciju kojom dominiraju plohe stola i kauča objedinjene cvjetnim uzorkom. U središtu scene zgusnut je niz detalja – metalni i oslikani ukrasi ormara, metalni okrugli okvir svjetiljke (ili svijećnjaka) nad stolom, čajnik i šalica na nadstolnjaku vrtložastog cvjetnog uzorka. U slici koju Zidić označava<sup>15</sup> kao prvu od triju interijera u gornjem je desnom kutu iznad žene koja šiva Dulčić naslikao dio morskog pejzaža, dok će u druge dvije slike taj dio scene ostaviti praznim. Upravo na ovom dijelu zida razvija se slobodniji govor materije koja nije tek

---

<sup>13</sup> Radoslav Putar, *Ivo Dulčić*, Mala likovna biblioteka – Naprijed, Zagreb, 1958., bez paginacije.

<sup>14</sup> Povišenu poziciju ne baštini samo od Matissea, nego i od Bonnarda i Soutinea kao najčešće spominjanih svojih uzora.

<sup>15</sup> Zidić (bilj. 8), 234–235.





sl. 3. • Interijer dubrovačke kuće I, 1953.

nijema ploha ili sredstvo kojim postiže prostorno ograničenje. I dok pojedine perspektivne odluke djeluju “nevješto”, a predmeti odviše plošno, unatoč brojnim uzorcima i predmetima koji potvrđuju snažnu vezu sa stvarnošću, Dulčić se u tretmanu pozadine ponaša drukčije. Sredinom pedesetih Putar sjajno započinje da će pažljivom gledatelju promjene odnosa prema motivu “odati pone-





SL. 4 • Interijer dubrovačke kuće II, 1953.



SL. 5 • Interijer dubrovačke kuće III, 1953.

što od onoga, što živi pod epidermom Dulčićevih slika”.<sup>16</sup> Pozadine upravo spomenutih *Interijera* potvrđuju uzdizanje “nad naturalističkim motivom”, oslobođenje “od njegove težine; istina je urodila maštom, a svakidašnjica je pokazala svoje drugo lice, ono, koje obično daje samo za karnevala; i u obični, pitomi vid stvari uplele su se još neke tamnije niti. I slikareve bitke za zrelost djela nisu više igre i pokusi; stvari su se uozbiljile.”<sup>17</sup>

Spomenimo portret ženske osobe u *Dubrovačkom interijeru* (sl. 6) iz druge polovice četrdesetih, nerazpoznatljiv kao i lice mlade žene na *Streljani*. Zidić spominje “prazne likove”<sup>18</sup> koji nastaju nakon što je prošlo vrijeme psihologizacije i razgovora s modelom. Lica kao da su nasumično modelirana, kao da umjetnik zahvaća u boju i razmješta je samo po sjećanju, ne udubivši



SL. 6 • Dubrovački interijer, 1946./47.

<sup>16</sup> Radoslav Putar, “Dva održana obećanja”, *Narodni list*, Zagreb, 4. studenog 1956.

<sup>17</sup> Putar, *ibid.*

<sup>18</sup> Igor Zidić, “Licem u lice (Motivi i sklonosti Iva Dulčića, 1943 – 1954)”, *Ivo Dulčić*, Galerija Josip Račić, Zagreb, 14. 1. – 31. 1. 1988., bez paginacije.

se u lik koji mu – sudeći po onome što vidimo – uzvraća pozornost i upućuje izravan pogled. Ženski lik na ovoj slici nema sagnutu glavu koja, kao što smo vidjeli u nekim drugim primjerima, omogućuje slikaru uzmak od potrebe za portretiranjem. Žena posjednuta na crveni kauč groteskna je prikaza; intrigira nas njezino lice bez usana i sive duplje kojima je oduzeo pogled. “Tražim ljepotu materije”, kazao je, “i boja mi se pri tome čini njezin najvažniji sastavni dio, nasuprot figurativnosti koja umjesto kretanja stvara krutost”.<sup>19</sup>

### Odlučujući trenutak

Dvije verzije *U vrtu / Sieste u vrtu na Lapadu* iz 1950. (sl. 7 i sl. 8) također su zanimljive za usporedbu. I dok mirnijim tretmanom u ulju na platnu Dulčić zadržava poveznicu sa stvarnošću, ulje na kartonu odjekuje kratkim energičnim potezima. Kao da slikar poput fotografa nastoji uhvatiti odlučujući trenutak – onaj svjetla ili događaj koji bi mu mogao izmaknuti. Koncentrira se na izražajna sredstva materije, na jezik, a ne toliko na motiv koji pušta da do neke mjere pulsira pogonjen vlastitom logikom.

Nešto kasnije, već spomenuta tri *Interijera* zamjetne matisseovske provenijencije također svjedoče o sažetoj naznaci prikazanog lika, jer koncentracija je na izražajnim fenomenima koje će nakon toga intenzivno nastaviti razvijati na platnima. Elementi dekora dakako navode na izvor, no već su bili prisutni u *Streljani* – neraspoznatljivi oblici koji pridonose unutrašnjoj dinamici prizora i nisu eksplicitni, nego odabirom tonova i masom stvaraju kontrapunkt ostatku scene.

Sa Soutineom dijeli poziciju na osjetljivoj granici između apstrakcije i figuracije, nikad se ne prepustivši ekspresiji do te mjere da bismo ga označili kao njegova sljedbenika. Žestinu i obračun kakav je Soutine vodio s društvom na svojim platnima ne nalazimo kod Dulčića; praznina njegovih portreta nikad nije lišena ljudskog, bez obzira na to do koje će mjere apstrahirati pojedinosti prikazanog lika.

Dekonstrukciju interijera Dulčić vrlo vjerojatno baštini iz ekspresionizma, a u tada još dominantno figuralnim prizorima ponajprije traga za stabil-

---

<sup>19</sup> P., “Hrvatska umetnika v Jakopičevem paviljonu”, *Naši razgledi*, Ljubljana, 26. siječnja 1957.



SL. 7 • U vrtu, 1950.

nom ravnotežom. Nju uz ostalo postiže i pozicijom iz koje promatra scenu – povišene točke koja mu pruža dovoljan odmak a da pritom zadržava mogućnost fokusiranja – čak zumiranja – na izdvojene detalje. Na sličnu ptičju perspektivu naići ćemo i na pojedinim Soutineovim prizorima krajolika, no ovu poveznicu nismo u prilici potkrijepiti Dulčićevim izjavama.

Pregled stanja nad scenom Dulčiću omogućuje zadržavanje autoriteta i istodobno označava njegovu usamljenu poziciju promatrača i tumača koji ne ostvaruje izravnu komunikaciju s likom. Takva je “udaljena” i *Mira* iz 1965. (SL. 9), desetljeća u koje je uveo određeni niz interijernih detalja s kojima se bavio ranije, ponudivši pritom drukčiju kompoziciju. Plošni nanosi boje iza lika označavaju onaj “hod po rubu”; to je prostor slike koji otvara apstrakciji, dok u ostatku scene zadržava figuraciju kao jedini odabir koji je osobno mogao napraviti. U kompoziciji prostora koji se razvija u planovima iza *Mire* naslučuje se moguća poveznica s Rogerom Bissièreom, s kojim uz ostalo dijeli

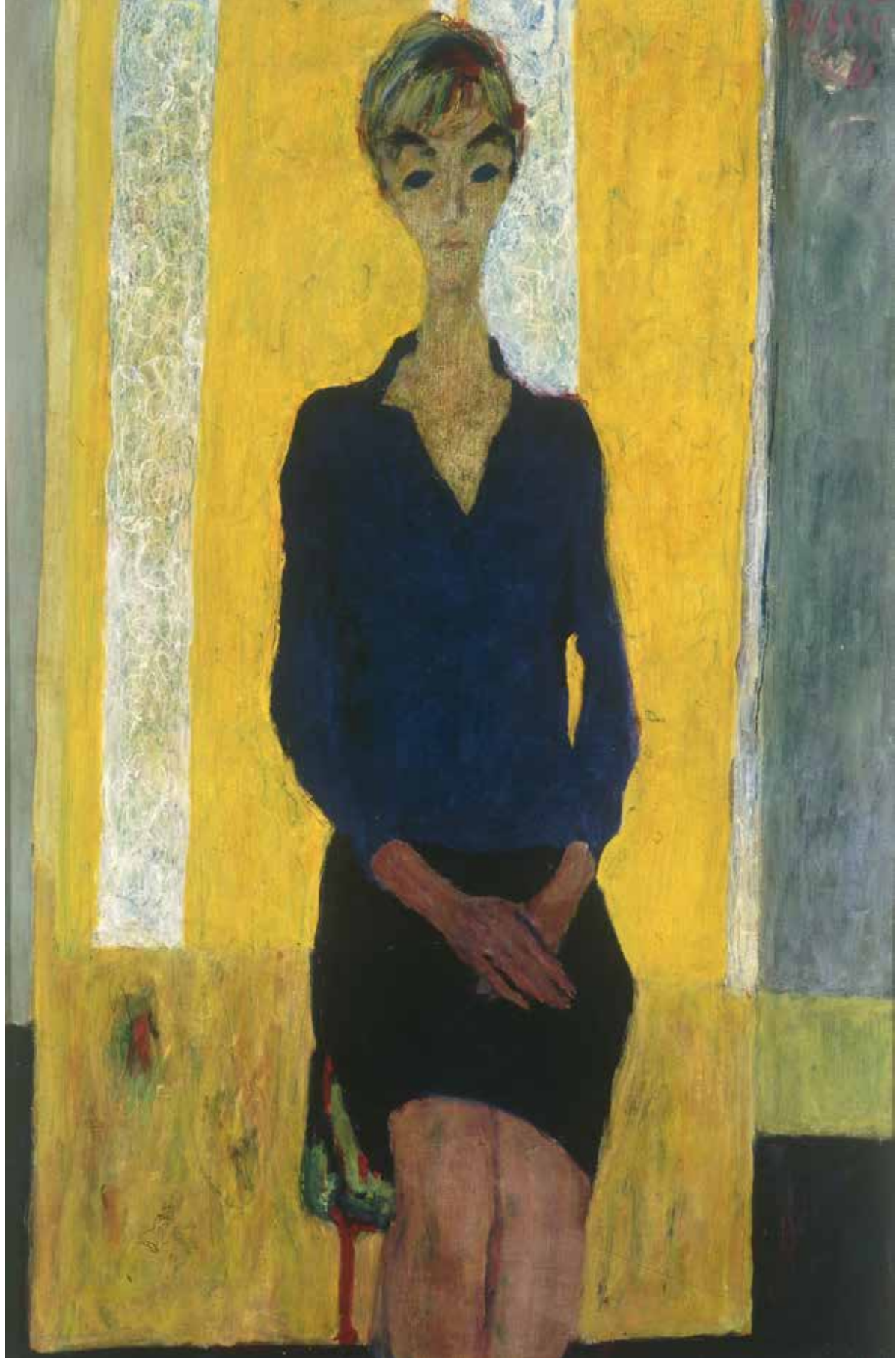




sl. 8 • Siesta u vrtu , 1950.

čitav niz sakralnih motiva izvedenih u vitrajima, pri čemu je kršćansku simboliku upotpunio ne samo formama i bojom nego i apstrakcijom, pridonijevši renesansi moderne sakralne umjetnosti.

Dulčić tek 1951. godine putuje u inozemstvo, a godinu dana poslije u Zagrebu se održava izložba suvremene francuske umjetnosti koja je u većoj



mjeri utjecala na daljnji razvoj pojedinih naših umjetnika.<sup>20</sup> Pitanje je do koje je mjere Dulčić tom prilikom pronašao uporišta za neke svoje dvojbe. Relativno izoliran na jugu Dalmacije, no prisutan i u Zagrebu, razvija vrlo osobnu verziju uvjetno rečeno nefigurativnog slikarstva po čemu će zasigurno ostati najviše valoriziran u nacionalnom kontekstu. Francuski modernizam u djelu Georges Mathieua, u čijem je krugu djelovao i spomenuti Bissière, intelektualno je i umjetničko polje unutar kojeg egzistira i Dulčić – ne kao apologet, već samostalni istraživač koji se na koncu nikad nije odvojio od figurativnog svijeta.<sup>21</sup> I u toj činjenici počiva nemogućnost njegova povezivanja s enformelom, uvjetno rečeno bezobličjem koje nastaje u trenutku kad riječi više nije moguće povezati sa značenjem, već sa zadacima.

Operativna performativna snaga bezobličja (kako u slobodnom prijevodu tumačimo termin *formless* Yve-Alaina Boisa i Rosalind Krauss) kod Dulčića je prepuštena onim zbivanjima koje opisuje u svojim djelima – a to su koncerti, plesovi, scene u javnim gradskim prostorima i slično. Sadržaj njegovih formi zapisan je u naslovima (što mu zamjeraju strani kritičari, koji ne razumiju zašto nije sigurnije zašao u čisto apstraktno polje i u potpunosti se odrekao figuracije).

Za izdvajanje likova na način kako je to radio Dubuffet Dulčić nije našao razlog, barem ćemo tako ustvrditi u nedostatku njegove pisane ili izrečene potvrde. Jer kod Dulčića ne nailazimo na redukciju na koju nas je već pripremio Manet s *Olympiom*, osudivši sliku na tišinu, pri čemu je koristio subjekt kao neku vrste predteksta same slike. I koliko god Dulčić u pojedinim svojim slikama ostavlja dojam utišanosti, on nikad ne smatra sliku predtekstom – predčinom – nečeg drugog.

“Izlažem devetnaest radova. Izložene slike su radovi posljednjih dviju godina. To je nastavak mojih ranijih tendencija, koje su sada jasnije i određnije. Njih se moglo nazrijeti već davno ranije. Na primjer na slici *Šahovska olimpijada*, *Streljana* (premda posljednja nije dovoljno čitka). Tu su se tek naslućivale mogućnosti. Bio sam pod ‘utjecajem’ Nabijevaca. Prišao sam rješavanju platna koloristički, u smislu čistoće boje, razradivši to na svoj način u jednom ‘vatrometu’ na platnu. Vatromet koji nije sam sebi svrhom nego u

---

<sup>20</sup> Više o izložbi vidjeti u: Kolečnik (bilj. 2), 138–144.

<sup>21</sup> Kolečnik, *ibid.*, 268.

neku ruku izražava i naše vrijeme – vrevu, sale, prostore koji vrve od ljudi. Nije to formalizam, niti sam ostao na vanjskom. Radim. Ponirem. Zanima li me problem – idem u dubinu.”<sup>22</sup>

### Ljudsko stanje

Dulčićevo je slikarstvo rezultat napornog i studioznog rada u kojemu je “slikarska emocija koordinirana intelektualnim koncepcijama”.<sup>23</sup> Pokušaje da se dovede u tješnju vezu s *action paintingom* otklonit ćemo, jer se ni na morfološkoj ni sintaktičkoj ni stilskoj razini ta dva pristupa ne mogu dovesti u vezu.

Osobno me privukla moderna atmosfera koju je Dulčić realizirao na pojedinim slikama. U njima ne nailazim na nostalgiju, dok u sceni poput *Streljane* dominira otuđena egzistencija vremena koju će tih godina zamijetiti tek rijetki i uspješno je prenijeti u “svoj” medij. Pa i malo platno jednostavnog naslova *Prozori* (1957. – 1958.) do neke mjere opravdava otklon koji nalazim u njegovu opusu – slika je to kod koje nismo sigurni s koje je strane prostora nastala – vanjskog ili unutrašnjeg?<sup>24</sup> I u što umjetnik gleda – tamno nebo i udaljena svjetla koja reflektiraju nečije živote ili tek nerazpoznatljivu unutrašnjost u kojoj titrave optičke senzacije zahvaljujemo mašti. Bez obzira radi li se o prozorima ili će nepravilno strukturirane površine raznih veličina u stvari prikazivati dubrovačko groblje kraj crkve sv. Mihajla, stope kojima se Dulčić tada kretao odjekuju u ritmu nježno pokrenute materije. U krajnjoj liniji, prozori metaforički mogu označavati prijelaz na drugu stranu, onu o kojoj ne znamo već o njoj samo pretpostavljamo. Za koju god se verziju odlučili Dulčićeva pozicija ostaje vidljiva – on ostaje povučen i diskretan promatrač koji se unatoč osobnoj priči nije odlučio za *trulež*, već je iz onih procijepa koje je zacrtao među dubrovačkim krovovima nastojao izvući ono najbolje.

Zaključujući ovih nekoliko riječi o Dulčiću, a na tragu čitanja brojnih kritika i osvrtâ objavljenih tijekom godina, spomenula bih na koji način do-

<sup>22</sup> “Izložba Dulčić – Kožarić”, Čovjek i prostor III/55, Zagreb, 1. studenog 1956.

<sup>23</sup> “Povodom izložbe slikara Ive Dulčića”, *Dubrovački vjesnik*, br. 623, Dubrovnik, 18. rujna 1962.

<sup>24</sup> Igor Zidić sliku dovodi u vezu s grobljem na Mihajlu, gdje je uz ostalo Dulčić na kraju i pokopan. U razgovoru mi je naveo da je u nekom od ranijih kataloga naišao na taj naslov. Ovom prilikom ostavit ćemo to pitanje otvorenim, jer je uz ostalo slika potpisana kao *Prozori* u katalogu navedenom u bilješci 10, na str. 61.



življam moguću poveznicu s Henrijem Michauxom. Možda više od likovnog rukopisa nalazim je na tragu ideje vremena, jednog turobnog pogleda na opće ljudsko stanje kad je bilo teško inzistirati na novom i pozitivnom smislu života koji će utjecati na pojedinca i ljudsku zajednicu u cjelini. U odnosu na takvo stanje Dulčić, kao i Michaux, stoje s bogatstvom svoje imaginacije, a njihovi radovi odražavaju egzistencijalni apsurd u kojem su živjeli i stvarali.



MARITO MIHOVIL LETICA

## Antropologija, teologija i kozmologija Dulčićeve freske »Krist Kralj«

Čini se prikladnim započeti pripomenom da tradicionalna kristologija razlikuje dva pojma: *kristologija* (u užem smislu) i *soteriologija*. Kristologija traga za odgovorom na pitanje: *Tko je Isus Krist?*, nastojeći proniknuti u Kristovu esenciju, bit, narav; a soteriologija ponajvećma pita: *Što je Isus Krist za nas? Što je Bogočovjek Isus Krist učinio, što još uvijek čini i koje značenje – kao Spasitelj i Otkupitelj – ima za nas, naš život, našu vremenitu i vječnu sudbinu?* Mogli bismo lapidarno reći da prvo pitanje razmatra Kristovu esenciju, a drugo čovjekovu odnosno vjernikovu egzistenciju koja biva sudbonosno usmjerenom na Kristovu soteriološku esenciju.

No, danas se sve više odustaje od te podjele. Jer za nas kršćane nema kristologije koja nije u isti mah soteriologija ni soteriologije koja ne bi bila kristološka. Kristologija bez soteriologije ustvari ne bi bila kristologija, nego tek »isusologija« (kao što je to, primjerice, u židovskom i muslimanskom pomanju i doživljavanju Isusa). K tome mi kršćani – budući da nauk o Trojednome Bogu pripada temeljnim istinama naše vjere – držimo da je kristologija ujedno i teologija (također, razumije se, i teološka antropologija).

Usudio bih se ustanoviti da u modernome hrvatskom sakralnom slikarstvu nema umjetnika koji je poput Iva Dulčića tako autentično, iskreno i predano predočio odgovore na pitanja: *Tko je Isus Krist?* i *Što je Bogočovjek Isus Krist za nas?*; po svoj prilici nema umjetnika koji je u svojem slikarskom

izričaju na takav način objedinio *poniznu jednostavnost vjernika* i *uzvišenu dozrelost vjere*. Dulčićev religiozni impetus pokazuje široke izražajne registre, od nježna srha do snažna nahrupa Kristove spasiteljske i otkupiteljske milosti. Pritom Dulčićeva religioznost svoje ovjerovljenje dobiva s visine, iz neba, a u isti mah je ukorijenjena u zemlji, nadaje se kao samonikla i samorodna.

Dobro je poznato da Ivo Dulčić bijaše blizak franjevcima i njihovu nauku. Ne samo sv. Franji Asiškemu nego i sv. Bonaventuri zvanomu *Doctor Seraphicus* (hebr. *serafim*: 'goruća bića'), koji je preko Aleksandra Haleškoga preuzeo i reafirmirao platonistički eros što se nalazi u djelima sv. Augustina, zatim Augustinov voluntarizam, njegovo učenje o milosti te posebno metafiziku svjetla. Svako je tijelo u svojoj biti svjetlost. Svjetlost, koja u spoznaji prosvjetljuje čovjekovu duhovnu dušu, dolazi od Boga. Stoga čovjek u svakome stvorenju može prepoznati Božji stvoriteljski trag, otisak. Impulzivni i gorljivi slikar Ivo Dulčić pokazivao je ljubav ne samo prema svjetlosti nego i prema vatri (likovni kritičar Matko Peić govoraše o Dulčićevoj »pirofiliji«).

Između brojnih Dulčićevih djela religijske tematike i religiozne motivacije izabrao sam govoriti o freski *Krist Kralj*, koja se nahodi u franjevačkoj crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu. Njezin nastanak bijaše obilježen mnogim protimbama i dramatičnim obratima.

Može se kazati da je fra Stanko Romac, koji je 1955. postao gvardijanom samostana na splitskome predjelu Dobri, na posve određeni način, uz umjetnika Ivu Dulčića, idejni autor ove freske. Naime, fra Stankova se koncepcija najprije suprotstavila Dulčićevoj: slikar je kao motiv zamislio rassetoga Krista na središnjemu dijelu zida – dok gvardijanova vizija bijaše u cijelosti oslikana ploha s uskrslim Kristom u središtu, Kristom koji poput masline izlazi odnosno izrasta iz zemlje Hrvatske te nadvladavši smrt pobjedonosno i slavno uzlazi u Nebo.

Nakon tromjesečnih uvjeravanja između slikara Dulčića i gvardijana Romca – Ivo Dulčić je popustio. Pribavljeno je stručno mišljenje cijenjenoga slikara i likovnog pedagoga Ljube Babića, što je fra Stanko prihvatio kao mjerodavnu ocjenu i ohrabrenje da ustraje u ostvarenju zamisli.

Međutim, uslijedila su neslućeno velika i žučljiva protivljenja. Protivnici modernizma podnijeli su Kongregaciji za nauk vjere tužbu protiv gvardijana Stanka Romca. No, samosvjesni i marni fra Stanko skupio je vrlo povoljne ocjene istaknutih likovnih znalaca i mjerodavnika te je rečene ocjene, kao odgovor na tužbu, dostavio u Rim odakle je ubrzo došao presudan pravorijek: *Fiat!*



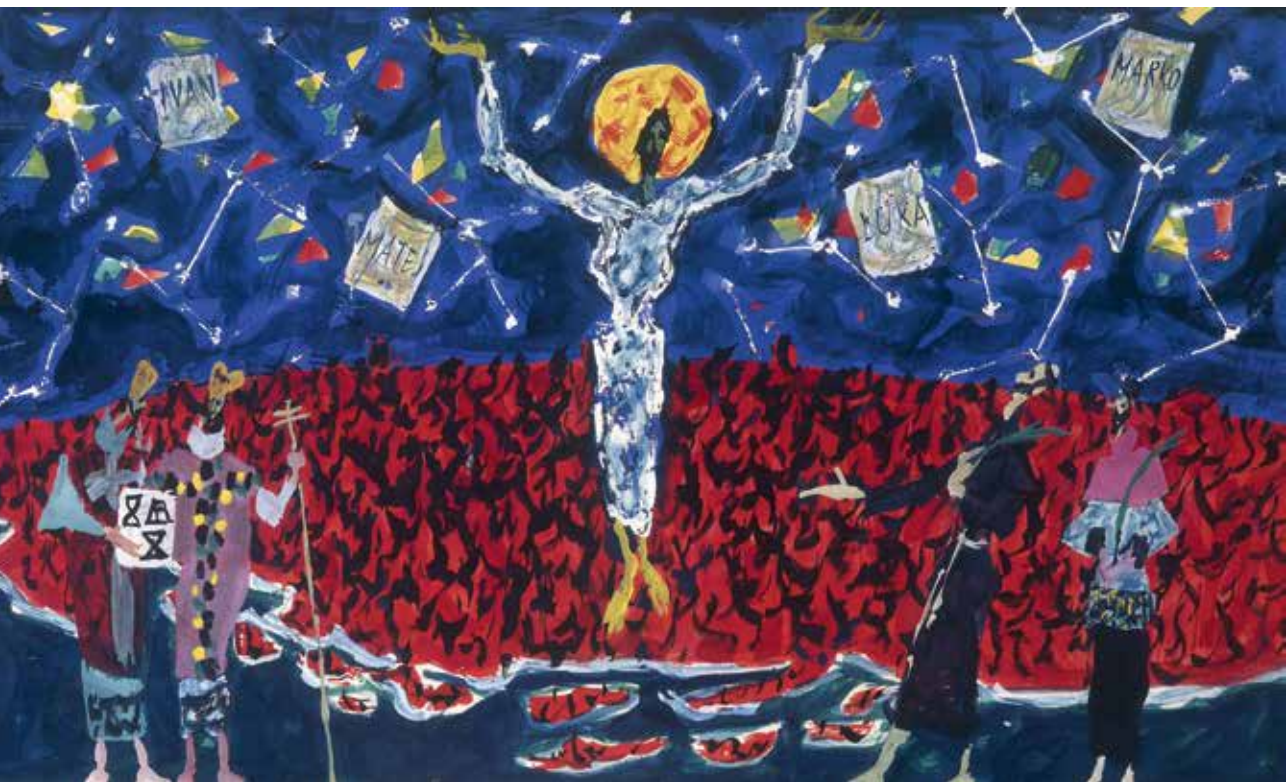
Freska, čija površina iznosi zamalo 200 četvornih metara (19,34 x 8,75) završena je razmjerno brzo, nakon nešto više od tri mjeseca predana i napregnuta posla, 24. srpnja 1959. Ne bi smjelo ostati prešućeno da su Ivu Dulčiću prilikom rada asistirali slikari Đuro Pulitika i Josip Pavlović te tri zidara (koji su pripremali i nanosili žbuku). No i nakon dovršenja freske još uvijek je bilo vjernikâ, ali i svećenikâ, koji smatrahu da je kao tobože nedostojnu treba ukloniti, otući sa zida.

Valja istaknuti: posrijedi je *modernistička prekretnica u hrvatskome sakralnom slikarstvu te istinsko remek-djelo u svjetskim razmjerima*. Tako je bečki list *Die Furche* («Brazda») u božićnome broju godine 1960. donio na cijeloj stranici članak »Plamteća freska u Splitu«. Zatim je 1964. u Sovjetskome Savezu, inače nenaklonjenu vjerskim temama, uvažena akademkinja Natalija Ivanovna Sokolova u respektabilnome časopisu *Inostranaja literatura* Dulčićevu fresku nazvala »poetičnom i dekorativnom fantazijom«.

Treba međutim kazati i ovo: premda je riječ o svjetski značajnome ostvarenju sakralne umjetnosti, hrvatski su likovni kritičari za vrijeme bivše države – čast iznimkama – nedostojno prešućivali vrijednost Dulčićeve freske, ne hoteći se zamjeriti ondašnjim socijalističkim moćnicima.

Freska *Krist Kralj*, koja je izazvala takve protimbe kao malo koje umjetničko djelo, u posve je određenu smislu *trijumf tradicije nad tradicionalizmom*. Naime, veoma je važno razlikovati tradiciju od tradicionalizma, retrogradnoga svjetonazora koji je radikalno suprotstavljen progresizmu – a bez progresizma, bez pogleda u budućnost, živa tradicija biva ne samo realno nemogućom nego i logički nezamislivom. A kršćanske istine, premda stare i vječne, vazda su nove i svježje, usmjerene prema ovozemaljskoj budućnosti ali i prema posljednjim stvarima čovjekove egzistencije koja biva prenesena u onostranost, u eshaton.

Uz osnovno, univerzalističko opredjeljenje kršćanske odnosno katoličke religioznosti, Dulčićeva freska *Krist Kralj* prožeta je povijesno i zemljopisno kontekstualiziranim domoljubljem. S desne Kristove strane nalaze se dvojica apostola: sveta braća Ćiril i Metod; a s lijeve strane dva hrvatska Božja ugodnika: sv. Nikola Tavelić i sv. Marko Križevčanin. K tome je mnoštvo hrvatskih vjernika okupljeno oko kvrgavih Kristovih nogu. To su noge hrvatskoga težaka, ratara, pastira, ribara, čovjeka patnika... Gledajući te Isukrstove noge, sjetih se završnih stihova pjesme Drage Ivaniševića *Moj did*: »... baba moja,



Studija za fresku *Krista Kralja*, 1958./1959.

s očiman o' jastreba, / baba moja nī mogla raspoznat nikako / njegove noge  
meu žilan o' masline. / I tako je did moj uza Boga sta.«

Hrvati iz mnogih domovinskih krajeva simbolizirani su raznolikošću i živopisnošću tradicionalnih nošnji. Kao svojevrsna protuteža tom ljudskom mravinjaku razasutu po zemlji Hrvatskoj jest gornji dio freske, koji se motritelju nadaje kao harmoničan i spokojan, znatno svjetliji i prozračniji u svojem nebeskom plavetnilu. Gornjim dijelom freske dominiraju, uz Kristovu glavu i raširene ruke, simboli četiriju evanđelista, postavljeni u iskričave konstelacije zvijezda – ovom je *teološko-kozmološkom likovnom simfonijom* snažno sugerirano da i ovostranom i onostranom sudbinom čovjekovom vlada Krist Kralj s evanđelistima, Svevladar u slavi sa svojim navjestiteljima (a ne zvijezde postavljene u zodiacalne znakove). Krist Kralj Svevladar: uskrsnuo iz zemlje, zaposjeda svekoliki svemir; pruža nam mogućnost da slobodno u vjeri

prihvatimo *teleološku usmjerenost* (Aristotel) prema onomu što je isusovački mislilac i prirodoslovac Pierre Teilhard de Chardin nazvao *točkom Omega*, a to je punina univerzalnog kozmičkog Krista, gdje će »biti Bog sve u svemu« (1 Kor 15, 28). Na tome je tragu slikar Dulčić u svemu stvorenom vidio i čutio osobito titranje Božje svjetlosti.

Motritelji Dulčićevih slika ne trebaju biti osobiti znalci i upućenici da bi se osvjedočili kako je Dulčićev kolorizam autentičan i iskren, zatečen u posvemašnjem suglasju sa svjetlošću: slikar je, bivajući u dosluhu ili, bolje rečeno, u »dovidu« sa svjetlošću, njojzi smjerno ugađao e da bi zasjala samobitnom snagom svoje bićevitosti, snagom fizičkih joj svojstava i metafizičkih vlastitosti. Svjetlost Dulčićeva treperi i pjeva modulima čistih boja; svjetlom umivene površine, preobražene i nadrealne, zrcale onostrane zbiljnosti. Marno i tankočutno osluškivao je Dulčić svjetlost, navlastito njezine široke izražajne registre, protegnute od nježna čipkasta titranja na izmeđuici sa sjenom do snažna nahrupa rojeva svjetlosnih čestica što pripravljuju dinamička mrljolika smjestašta za nanose samosvjesnih boja skladotvorno složenih u kromatska suzvučja. *Krist Kralj* očituje se, valja to ponoviti, istinskom teološko-kozmološkom simfonijom.

Uz kozmologiju, iščitavam u ovoj Dulčićevoj freski i elemente kozmogonije: na nebeskoj plohi freske moguće je prepoznati i kozmogoniju Platonova dijaloga *Timej*: istaknuta geometrijska simetričnost, raznobojni trokuti i drugi mnogokuti u prostoru božanskih prasluka, vječnih ideja.

Taj stvarni Isus Krist, zemaljski i nebeski, dominira spasiteljski, kraljevski i proslaviteljski središnjim i najvećim dijelom Dulčićeve freske (Kristova figura visoka je 6,5 m). Blještava bjelina Isusove haljine (uza zgusnutu modrinu mora, izdašnu maslinastu boju zemlje i prozračno plavetnilo neba) daje temeljni koloristički ton cijeloj kompoziciji i ujedno je njezina simetrijska os.

Zaista, kada kažemo *Isus Krist*, mi smo sržno izrekli najvažniju istinu kršćanske vjere: *Isus jest Krist!* Izrekli smo temeljnu kristološku istinu, premda je glagol *jest* – vječni, posvudašnji i nenadvladivi Kristov prezent *jest* – ostao implicitan, neizrečen. »Prije negoli Abraham posta, *Ja jesam!*« (Iv 8,58). To izjavivši vječni se Isus sklonio pred onima koji ga htjedoše kamenovati: »Nato pograbiše kamenje da bace na nj. No Isus se sakri te iziđe iz hrama« (Iv 8,59). Vječni, nebeski Sin Božji i sâm Bog, Isus Krist ujedno se pokazao ranjivim čovjekom iz Nazareta, zemaljskim čovjekom, pozemljarem koji se sklanja pred bačenim kamenjem.

Kada kažemo *Isus Krist*, mi smo izrazili ovu temeljnu istinu: zemaljski, povijesni, preduskrsni Isus iz Nazareta i nebeski, kozmički, poslijeuskrsni Krist – *jedna su te ista osoba*, i to *stvarna*. Zemaljskoga povijesnog Isusa iz Nazareta Ivo Dulčić kontekstualizira u hrvatsku povijest, smješta ga među Hrvate, na hrvatsku zemlju; Isus spasiteljski natkriljuje i zakriljuje Hrvate; Krist Kralj raširenim rukama odgovara na spomenuto pitanje *Što je Isus Krist za nas?* Isus Krist svojim bogočovještvom prenosi zemaljske horizonte u nebeske perspektive, potire prostorne i vremenske granice; Krist svojim uskrsnućem i uzašašćem lomi smrt, harmonizirajući biološki i eshatološki život – nudi nam život vječni. (Vrijedi podsjetiti da u *Novome zavjetu* imamo dvije riječi koje označavaju život: *bíos*, vremeniti život u kojemu ćemo kao zemna i nenužna bića prije ili kasnije umrijeti, i *zoë*, duhovni, Božjom milošću dani život koji je od vječnosti i za vječnost.)

Uz stanovite sličnosti Dulčićeva Krista Kralja s bizantskim Kristom Pantokratorom, Svevladarom, razaznatljive su i brojne razlike. Dulčićev Krist je koštunjav, maslinolik, razlomljena tijela. Izmiče kanonima bilo koje ikonografije. Njegova figuralnost nije *mimetička*, prikazivačka – nego *poietička*, stvaralačka. Takva se nekanonska oblikotvornost ne iskazuje kao *deformacija* – nego, naprotiv, kao *verifikacija*. Naš bibličar fra Bonaventura Duda u članku »Dulčićev Krist u Gospe od Zdravlja u Splitu. Teološki doživljaj« (časopis *Dubrovnik*, br. 1, 1995., str. 69-76) ovako dočarava svoj prvi susret s freskom:

»I odjednom, ostadoh zapanjen, svega me opčarala Dulčićeva freska. U njegovu Kristu prepoznah Krista svoje vjere, Krista svoje duše i svoga srca. Reći ću odmah, Krista kojega mi je otkrila franjevačka teološka škola [...] Bojim se Krista Michelangelova, volim Krista Dulčićeva. [...] Kao franjevcu, Dulčić mi je mnogo bliži i draži – i potrebniji mi je.«

Dakle, fra Bonaventura je u Dulčićevu *Kristu Kralju* prepoznao autentični duh franjevačke tradicije. Upravo je u tome smislu Dulčićeva freska *Krist Kralj* istinski primjer trijumfa tradicije nad tradicionalizmom.

Premda su Dulčićevi sakralni motivi u osnovi figuralni, stilizirano figuralni, oni sadrže i razasute nefiguralne ritmične mrlje (tašizam) što promatraču donosi osjećaj egzistencijalne napetosti, dinamizma koji teži postojanosti. To je za predane vjernike razrješivo jedino u živom teofanijskom zanosu. (Onodobna egzistencijalistička filozofija zaokupljala se odnosima beskonačnog i konačnog, egzistencije i esencije, tj. čovjekova postojanja i njegove biti.)



Ova dinamičnost u likovnome tekstu, u duktusu, a ne toliko u motivima, prepoznatljiva je osobitost Dulčićeva »nervozno-iskričavog, modernog rukopisa«, kako ga prikladno obilježava povjesničar umjetnosti Igor Zidić (*Granica i obostrano*, Zagreb, 1996., str. 542).

Ostaje nam u svemu tome zdušno se nadati da će u Hrvatskoj i ubuduće biti takve suradnje umjetnikâ i svećenikâ, kao što to bijaše sretan slučaj sa slikarom Dulčićem i gvardijanom Romcem. Samo nam takva zdrava suradnja između *proplamsaja umjetničkoga nadahnuća* i *duhovničke umješnosti u artikuliranju božanskoga prosvjetljenja* može iznjedriti takva – u svjetskim razmjerima značajna i veličajna – sakralna umjetnička djela kao što je freska *Krist Kralj* u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu.







ŽELJKA ČORAK

## Dulčićevi *Novčići*, Božja lemozina

Teško je mimoći se s duhom vremena, naročito u Samari. Ali ima ih koji su se, došavši tamo, ipak uspjeli uputiti kući. Ako je na toj dalekoj točki Dulčić ovjerio svoj dolazak, bilo je to kad je naslikao sliku *Numizmatička zbirka* (ili, kako ju je iznova krstio Tonko Maroević, *Novčići*, odnosno, kako piše u monografiji Igora Zidića, *Dubrovačka moneta*). Duh vremena tražio je da se potisne optička slika vidljivoga svijeta. Da se, kao što je manirizam razjeo dubinu prostora po mjeri jednoga ljudskog očišta, relativiziraju blizine i daljine; da se mijenama mjerila pomiješaju mikro i makro dimenzije; da uvećane strukture tvari zamijene krajolike; da se magnetske silnice razidu od osi; da metafore nadjačaju svoja polazišta; da se delegitimira prepoznatljiv prizor. Organsko i geometrijsko prepirali su se u tom projektu potiskivanja, sve do zaborava – svako sa svojim razlozima, svojom demagogijom i svojom budućnošću. Različita putovanja prema tom odredištu završavala su na različitim postajama, manje ili više udaljenima od radikalnog cilja.

Slika *Novčići* prividno je odustala od dubine. Tri okomito uzdignute plohe zamijenile su ma koji nagib perspektive, bilo da sugeriraju savršeno realistično nadnesen pogled ptice, pod devedeset stupnjeva, bilo da dubinu prešutno simboliziraju, bilo da se s gledateljem suočavaju usporedno. Sva su tri čitanja legitimna. Kompozicija je asketska, na prvi pogled statična, sugerira geometriju i simetriju. I jedno i drugo demantirano je jedva organskim, jedva primjetno titravim rubovima ploha, a i uvlačenjem lijeve četvorine u odnosu



*Dubrovačka moneta, oko 1965.*

na rub one donje. Iza svijetlih četvorina nalazi se tamna podloga. Ona je lišena svake prostorne sugestije ili odgonetke. Ta tamna podloga intenzivno je, međutim, „ispisana“ raznobojnim udarcima kista. Njezina zagasita kobaltna modrina kao da prepisuje neomeđen, mračan, ali iskričav svemir. Tako podloga „novčića“ nije zid, nije stol, nego noć.

Novac je sam po sebi sredstvo pretvaranja kakvoća u količine. On je instrument dematerijaliziranja, oružje borbe s tvari. Njegovo porijeklo nije u

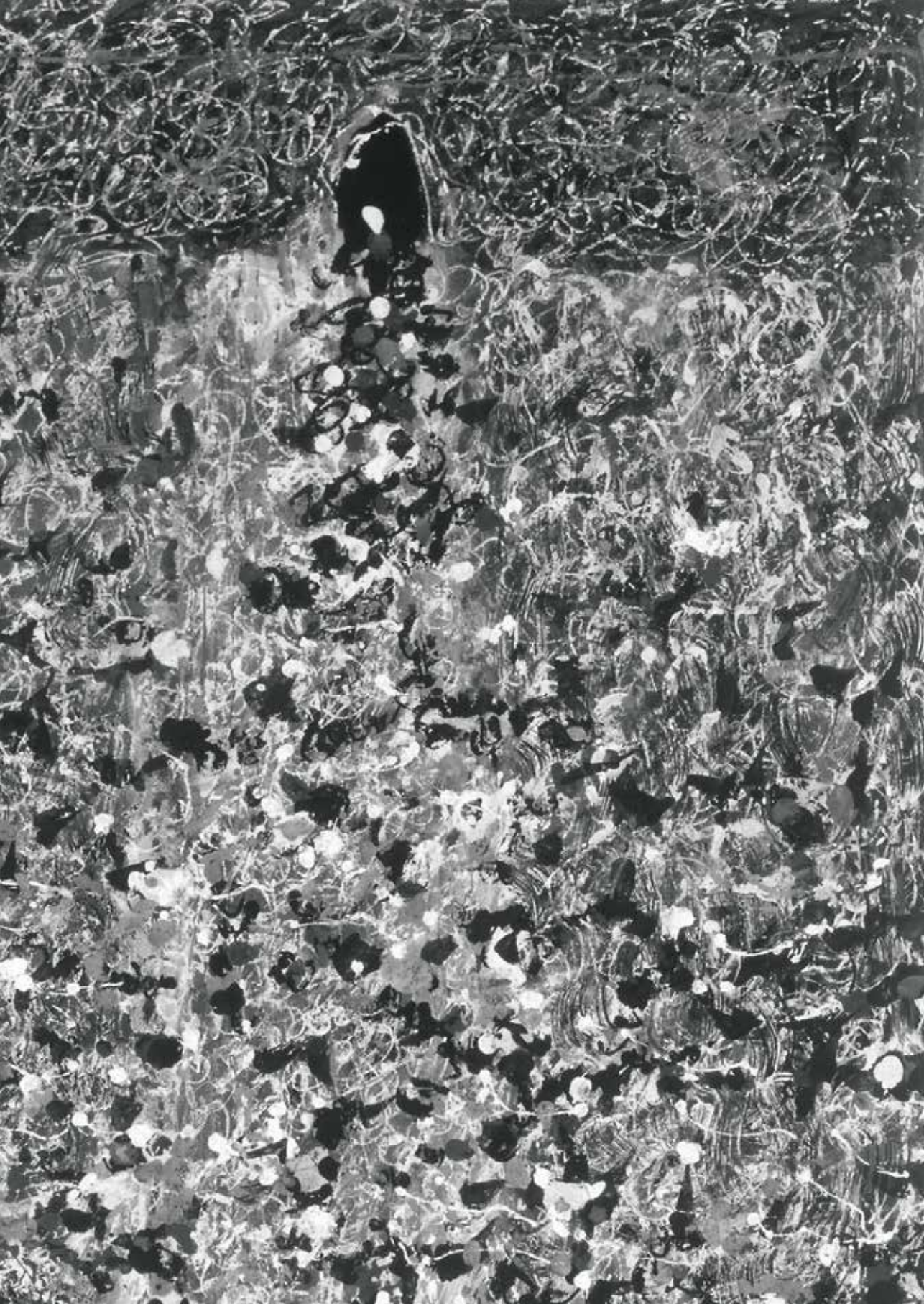


prvotnoj ljudskoj popudbini. Početni grijeh izveden je nagovorom, a ne novcem. Na svojoj hladnoj apstraktnoj razini novac može skrenuti u dobro, ali nije iz dobra rođen. Kao što vidimo, danas se on sve više povlači i iz svojih tvarnih formi. On napušta metal i papir, vrijednosti i protežnosti svoje vlastite materije, pa i zamjenske znakove za te vrijednosti – nominale kojima smo bili prisiljeni vjerovati. Napušta eidolone kojima se vezao za nosioce i epohe moći, ili kojima je laskao društvenim vrlinama. I odlazi odakle je i došao, u svijet posvemašnje apstrakcije.

U materijalne oblike novca bilo je uloženo mnogo estetskih ambicija. Tako je njegova sekundarna vrijednost, posve konkretna, stvorila paralelnu razinu onoj primarnoj, posve apstraktnoj. Akumulacija novca radi moći dobila je podvrstu angažiranu na ljepoti.

U nagovoru duha vremena Dulčić je svakako osjetio potencijal forme novca. On mu je prišao sa strane ljepote, ali svjestan druge sfere iz koje predmet dolazi. Akumuliranje je zabilježio kao sabiranje, a ono sabrano postavio je u poremećenu geometriju, u bezazlene redove uhvaćenih leptira. Zatim je naznake materijalne vrijednosti i moći pretvorio u male pejzaže. Moglo bi se reći u male planete. Štoviše, od obilježja moći, nagrizaajući krugove, zadržao je koroziju. Igrom mjerila svaki se „novčić“ – mrljica – čita kao prostranstvo. Površine „novčića“ sada se spajaju s noćnom podlogom modrog svemira, podlogom koja je progutala zemljino vrijeme.

Doba informela, na koji je itekako odjeknuo, nije Dulčića odvuklo na stranu zaborava vidljivoga svijeta. On je stvorio sustav u kojemu njegov neiscrpni dinamizam dolazi do ruba, u kojemu je prihvaćena ponuda igre mjerilima, ali je sačuvana i savršena rekreacija stvari, bilo to srebro moćnika ili meso šipka, ili tek silnice nevidljivog vjetra. Moglo bi se reći da nije potisnuo svoju pobožnu naklonost prema stvorenom. Slika *Novčići* na tome se rubu nalazi i o svemu tome govori.



MARIN IVANOVIĆ

## Utjecaj Iva Dulčića u dubrovačkom slikarstvu druge polovine 20. stoljeća na primjeru prikaza Feste svetog Vlaha

Kako bismo u kratkim crtama predočili magistralni put evolucije likovne umjetnosti i nasljedovanja stilskih mijena u Dubrovniku, prisjetimo se kako je utjecaj koji je Bukovac svojim boravkom i djelovanjem imao na razvoj likovne umjetnosti u Dubrovniku i Zagrebu krajem 19. stoljeća rezultirao fenomenom koji danas nazivamo *zagrebačkom šarenom školom*<sup>1</sup>, odnosno skupinom umjetnika koji su, kao Bukovčevi studenti i kolege, prihvatili nove karakteristike stila. Kod njih nalazimo začetke moderne u hrvatskom slikarstvu, što je i formalizirano istupanjem umjetnikâ iz Društva umjetnosti i osnivanjem Društva hrvatskih umjetnika 1897. godine. Bukovčevi višemjesečni boravci u Dubrovniku i Cavtatu, praćeni novinskim napisima, kao i njegova ostavština poslije smrti, utjecali su izravno ili posredno na novi naraštaj slikara koji je tada stasao u Dubrovniku, poglavito Marka Rašice (1883.–1963.) i Ignjata Joba (1895.–1936.). Ni Medovićev utjecaj na dubrovačko slikarstvo nije manje važan, posebice činjenica da je desetak godina tijekom svojega zrelog doba (1898.–1912.) proveo slikajući krajolike vidljivog impresionističkog naboja, koji su i u hrvatskom slikarstvu specifičnost, a čiji je koloristički tretman

---

<sup>1</sup> Više o Bukovčevom utjecaju na zagrebačko slikarstvo vidi: Grgo GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, Naprijed, Zagreb, 1995., str. 73.

odzvanjao u prvom sljedećom naraštaju slikara možda u još većoj mjeri nego Bukovčev.<sup>2</sup> Plodove njihovih zasada u Dubrovniku danas nazivamo *dubrovačkim kolorizmom*,<sup>3</sup> a najbolje su se ostvarili u opusima Iva Dulčića (1916.–1975.), Antuna Masle (1919.–1967.) i Đura Pulitike (1922.–2006.). Konačno, ne smije se u tom kontekstu izostaviti niti autoritativna osobnost Koste Strajnića (1887.–1977.), prvoga hrvatskog doktora povijesti umjetnosti, konzervatora spomenika, likovnog kritičara, kolekcionara i mecene mladih umjetnika.<sup>4</sup> Sve do smrti Iva Dulčića međusobni utjecaji u umjetničkim opusima i otkloni od magistralnih likovnih smjerova bili su relativno raspoznatljivi, ali prijekid u kontinuitetu zajedničkog stvaranja doveo je do nejasne geneze u opusima pojedinih umjetnika, koji su u ovom radu zastupljeni s po jednim djelom na istu temu, unutar kojega je moguće ustanoviti formalna obilježja djela i njihove eventualne korelative u Dulčićevu slikarstvu. *Kolorizam* u kontekstu dubrovačkog slikarstva možemo definirati kao stilski smjer koji nosi odlike ekspresionizma (Ignjat Job) ili oslobođenog svjetla i boje (Josip Trostmann, Viktor Šerbu), a svojstveno mu je reduciranje forme, otvoren i slobodan potez, korištenje nekoliko boja umjesto nekoliko valera iste boje kod oblikovanja forme, te različite alteracije u oblikovanju prostora, odnosno definiranja dubine na slici. Od likovnih vrsta i tema, za *kolorizam* su najkarakterističniji pejzaž i vedute Dubrovnika.<sup>5</sup> No, kolorističke postulate umjetnici koriste i pri rješavanju drugih likovnih problema i tema, kao što je procesija u sklopu Feste svetog Vlaha, godišnje svečanosti slavljenja imena, djela i značenja dubrovačkog sveca zaštitnika.

<sup>2</sup> Igor ZIDIĆ, Rukopis oka: likovne teme i ogledi 1967-2013., Matica hrvatska, Zagreb, 2014., str. 78.

<sup>3</sup> Grgo GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. II., Naprijed, Zagreb, 1997., str. 133.

<sup>4</sup> Kosta Strajnić je održavao prijateljske kontakte s mnogim hrvatskim i jugoslavenskim umjetnicima te je umnogome pomagao mladim dubrovačkim umjetnicima koji su od njega tražili preporuku pri upisu na Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Otuda njegov utjecaj na promoviranje francuskoga impresionističkog i postimpresionističkog slikarstva u Dubrovniku. Više o Strajnićevu životopisu vidjeti u: Kosta STRAJNIĆ, Kosta Strajnić: Dubrovnik bez maske i polemika s Vinkom Brajevićem o čuvanju dalmatinske arhitekture (prir. Ivan Viden), K-R Centar, Hrvatsko restauratorsko društvo, Zagreb, 2007.

<sup>5</sup> Više o kolorizmu vidjeti u: Grgo GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. II., Naprijed, Zagreb, 1997., str. 59; Antun KARAMAN, Kolorizam dubrovačkog slikarskog kruga, Art studio Azinović, Zagreb, 2007.; Marin IVANOVIĆ, Viktor Šerbu: fovistički lirik dubrovačkog kolorizma, Zaklada Milovan Stanić, Dubrovnik, 2012., str. 9.



## Sakralna umjetnost u Dubrovniku i sveti Vlaho kao likovna tema

U ukupnosti umjetničke produkcije u Dubrovniku, sve do 19. stoljeća, sakralne su teme dominantni likovni sadržaj. Obilje ostvarenih djela ipak ne pokazuje znatnija odstupanja od ustaljenih ikonografskih obrazaca, kompozicija i kolorističkih registara, karakterističnih za pojedine stilske epohe. Tek se u drugoj polovini 20. stoljeća, ponajviše djelovanjem Iva Dulčića, sakralna likovnost u Dubrovniku oslobađa tipiziranih prizora i jednoznačnosti u poimanju teme.

Sveti Vlaho je kao motiv jedan od najčešćih sakralnih prikaza u vizualnoj kulturi Dubrovnika, jer je osim religijske imao i državnu ulogu, pa ga nalazimo na novcu Dubrovačke Republike, na zastavi i drugim državnim insignijama, na oltarnim palama i velikim slikarskim narudžbama, grafičkim listovima, u zlatarskim prikazima, kamenim skulpturama po zidinama i važnijim zgradama, a u kasnijim razdobljima na brojnim slikama i skulpturama po dubrovačkim domovima. Gotovo da ne postoje profesionalni umjetnici i amateri, bili oni slikari, kipari, grafičari ili obrtnici, kojima barem jednom lik toga sveca zaštitnika nije poslužio kao uzor. Do druge polovine 20. stoljeća taj je motiv uglavnom ograničen na frontalne prikaze sveca u biskupskom ornatu s pastoralom, modelom grada u lijevoj ruci i desnom rukom u klasičnoj gesti blagoslova, uklopljen u neki prizor ili samostalan.<sup>6</sup> U slikarstvu o tome svjedoče primjeri poput donjeg lijevog polja poliptiha *Uznesenje Blažene Djevice Marije* Tiziana Vecellija iz sredine 16. stoljeća, koji se nalazi u dubrovačkoj katedrali, a na kojem nalazimo svetog Vlaha sa svetim Lazarom, ili slike svetog Vlaha s uzdignutom rukom kojom blagoslivlja molitelja, rad nepoznatog majstora iz 15. ili 16. stoljeća koji se čuva u Dubrovačkim muzejima, te slike svetog Vlaha, također nepoznatog autora s kraja 18. stoljeća, koja se nalazi u crkvi svetog Vlaha u Dubrovniku. Na slici Mata Celestina Medovića iz 1879. godine s motivom *sacra conversazione*, koja se nalazi u franjevačkom samostanu u Pridvorju, sveti je Vlaho ukomponiran u prizor svetaca okupljenih oko Blažene Djevice Marije. S kraja 19. stoljeća je i primjer freske iz župne crkve svetog Petra u Trpnju, autora Frane Ferenc, gdje sveti Vlaho lebdi u oblaku iznad Trpnja.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Zanimljiva iznimka za razdoblje do polovine 20. stoljeća jest brončani reljef Ivana Rendića iz 1893. godine s baze Gundulićeva spomenika u Dubrovniku, na kojem je svetac prikazan kao pustinjač bez popratnih ikonografskih obilježja.

<sup>7</sup> Više o prikazima svetog Vlaha vidjeti u: Vedrana GJUKIĆ-BENDER, »Sveti Vlaho – trajno nadahnuće slikara«, Sveti Vlaho u prošlosti i sadašnjosti (ur. Pavica Vilač), Dubrovački muzeji, Du-

Prikazi lika svetog Vlaha i crkve svetog Vlaha imaju mnogo dulji vijek tematiziranja od prizora iz procesije tijekom Feste svetog Vlaha, koji se u umjetnosti javljaju u 19. stoljeću, a širu produkciju nalazimo tek u drugoj polovini 20. stoljeća. Fenomen procesije u povodu Feste svetog Vlaha obrađivali su i drugi hrvatski slikari, posebno iz ranijih razdoblja, kraja 19. i prve polovine 20. stoljeća, ponajviše u crtežima, akvarelima i grafikama (rađenih po crtežima), tijekom kratkotrajnih boravaka na hrvatskom jugu. Nakon Domovinskog rata došlo je do nagle ekspanzije u produkciji sakralne umjetnosti,<sup>8</sup> pa je pomama za motivom svetog Vlaha rezultirala i velikim oscilacijama u kvaliteti – tako uz vrijedne prikaze nalazimo i cijeli niz prigodničarskih likovnih ostvarenja, ponajprije namijenjenih prodaji. Likovne interpretacije svetog Vlaha, međutim, ne možemo svrstati samo u kategoriju religijskih tema. Bitno je istaknuti da je sveti Vlaho u Dubrovniku snažan identifikacijski motiv umjetnikâ sa sredinom u kojoj žive i djeluju. Stoga on predstavlja tradicionalnu temu koja se više može povezati s definiranjem vlastitog identiteta pojedinca kao stanovnika Dubrovnika nego kao znak religijske pripadnosti. Festa svetog Vlaha ostala je i nakon Domovinskog rata relativno zanemarena tema, odnosno neokrznuta kičastim komercijalnim interpretacijama, što je ponajviše rezultat složenije kompozicije koja onemogućuje brzo slikanje za potrebe prodaje.

Likovni prikaz procesije u povodu Feste svetog Vlaha obuhvaća nekoliko sadržajnih elemenata: figure svećenika i bratima Bratstva Presvetog Sakramenta koji nose relikvije, masu puka koji promatra procesiju, barjake u procesiji i zastave s likom svetog Vlaha te arhitekturu Straduna, gdje se procesija odvija. Svaki od tih elemenata u interpretaciji pojedinih slikara nosi različita koloristička, svjetlosna, volumenska i perspektivna obilježja, koja su u većoj

---

brovnik, 2014.; Sanja ŽAJA VRBICA, Dubrovački Parac u modernoj i suvremenoj likovnosti, Sveti Vlaho u prošlosti i sadašnjosti (ur. Pavica Vilać), Dubrovački muzeji, Dubrovnik, 2014.; Marin IVANOVIĆ, Sveti Vlaho u suvremenoj umjetnosti, Hrvatska matica iseljenika – Podružnica Dubrovnik, Dubrovnik, 2014.; Vinicije B. LUPIS, »O dubrovačkoj baštini u Italiji i nepoznatim prikazima sv. Vlaha u Barletti«, Naše more, 2014., broj 61.

<sup>8</sup> Ivan MIKLENIĆ, »Vjeko Božo Jarak: Umjetnici bijahu voljni, ali mi nismo bili spremni«, Glas Koncila, 2007., broj 1745. U ovom razgovoru Vjeko Božo Jarak polemizira i o kvaliteti suvremene sakralne umjetnosti, zaključujući kako je prevelika produkcija sakralne umjetnosti dovela do njezinog obezvrjeđivanja. Također ističe važnost Dulčićevih sakralnih djela, poglavito freske Krista Kralja u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu, u uvođenju novih stilskih smjernica i u oblikovanju ukusa naručitelja (mислеći na Crkvu), čemu su pridonijele brojne javne rasprave u tadašnjim medijima.

ili manjoj mjeri usklađena i čine bitne odlike osobnog stila. U ovom je radu obrađeno šest takvih primjera različitih autora u korelaciji s nekoliko primjera iste teme iz Dulčićeva opusa.

### Slikarstvo Iva Dulčića kao uzor umjetnicima

U katalogu izložbe u Salonu ULUH-a, koja je u listopadu 1952. godine održana u Zagrebu, Radoslav Putar posvetio je više od polovine kataloga Dulčiću,<sup>9</sup> primijetivši kako je već tada »Dulčić svoje kompozicije učvršćivao moćnim transverzalama preko cijelog platna«, kao na slici *Seoska procesija* iz 1956. godine (SL. 1). No koju godinu prije, Dulčić je u kompoziciji još zadržavao veće površine čiste boje, čime je uspostavljao tektoniku prizora, kao na slikama *Cirkuska streljana* (1950.), *Mrtva priroda s mornarskom škrinjom* (1953.) ili dobro poznatom *Enterijeru* (1953.). Taj stil Putar uspoređuje s Bonnarom, čije je slikarstvo bilo uzor i drugim dubrovačkim slikarima, poput Josipa Trostmanna.<sup>10</sup> Prema



SL. 1 • *Seoska procesija*, 1956.

<sup>9</sup> Više o umjetniku i njegovu cjelokupnom opusu vidjeti u: Antun KARAMAN, Ivo Dulčić, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 1988.

<sup>10</sup> Tonko MAROEVIĆ, Trostmann, TV prava, Zagreb, 2004.

tome, u trenutku kada s većih površina boje prelazi na oblikovanje kadra sitnim i otvorenim potezima koji dezintegriraju motiv i prenaglašavaju dinamiku, prisiljen je pronaći nešto »čvrsto« na slici što će predstavljati okosnicu kompozicije. To nije novi problem, s njim su se suočavali i drugi umjetnici, ali kod Dulčića su zanimljive dvije činjenice: koliko se ta promjena brzo dogodila i u što su se veća koloristička polja rastočila. Promotrimo li slike *Maestral i kupači* (1954.), *Dubrovačko ljeto* (1956.) ili *Hvarske vale* (1956.), naići ćemo na istu idejnu potku na kojoj gradi kompoziciju sličnu spomenutoj *Seoskoj procesiji*. Usitnjenim i umnoženim gestualnim potezima u dvije ili tri boje kontrastira veće polje boje ili drugu boju, te grupira sitne gestualne poteze u veću formu. Na slici *Maestral i kupači* potvrdu za rečenu tvrdnju nalazimo u crvenoj transverzali koja prolazi kadrom nešto niže od središta, kao i njezinim svjetloplavim pandanom u gornjem dijelu slike. Slika *Dubrovačko ljeto* građena je od dominantno plavih tonova s crvenim i žutim akcentima, a discipliniranje kompozicije postignuto je pozicioniranjem crvenog sunca u gornjem desnom kutu slike. *Hvarske vale* slikarski su nacrt i tlocrt otoka s kojeg su ponikli njegovi predci, ponovno u dominantno plavoj gami s crvenim i žutim proplamsajima, između kojih »koštanu« strukturu otoka čine bijeli suhozidi i stijene uz more. Tim je slikama zajednička česta nejasnost rakursa iz kojeg slikar promatra motiv, zbog čega niti tema nije čitljiva, a naglašena gestualnost dodatno pridonosi visokoj razini apstrahiranja slike. Iz tih primjera možemo zaključiti kako je esencijalni pomak u Dulčićevu slikarstvu nastupio kasnih pedesetih godina i u većoj ili manjoj mjeri trajao do kraja njegova života, dok su velike bojane površine ostale rezervirane još samo za portrete i sakralne teme. Posebnost tog razdoblja ne odnosi se toliko na koloristički registar, jer vidimo da su valeri plave i crvene jednaki onima sa slika koje evociraju postimpresionističke uzore, nego ponajprije na oblikovanje volumena i prostora.

Jedan od najpoznatijih prikaza procesije u temi Feste svetog Vlaha jest Dulčićev vitraj iz 1972. (sl. 2) godine iz zapadne lunete zborne crkve svetog Vlaha u Dubrovniku, na kojem skupina od pet svećenika nosi relikvije ruku i nogu svetaca, a biskup koji je u samom središtu prikazan višim od ostalih svećenika nosi glavu svetog Vlaha. Na desnom i lijevom rubu grubo su izvedeni prikazi nekoliko figura, puka koji je dio procesije. Iza njihovih leđa okomito su postavljeni barjaci, koji su standardni dio ikonografije Feste. Perspektiva se postiže dvjema dijagonalama s lijeve i desne strane, usijecanjem stiliziranih redova





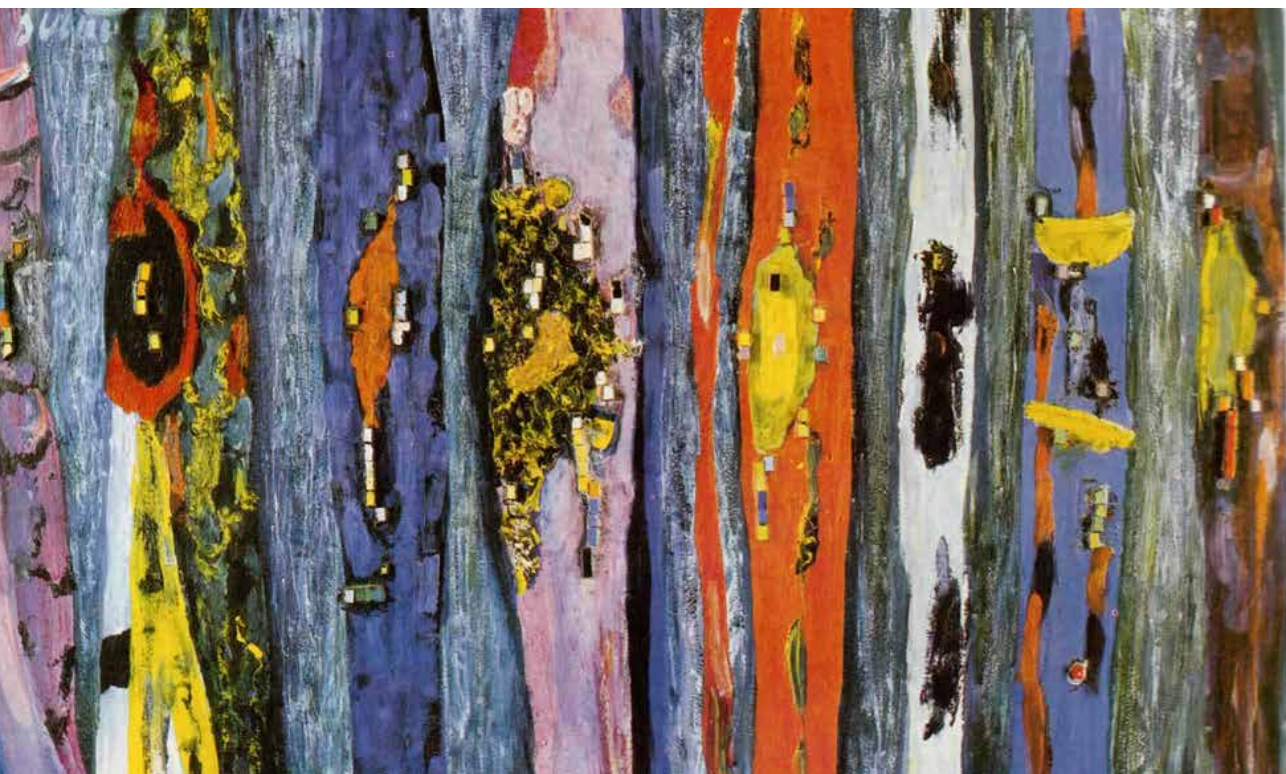
sl. 2 • *Procesija svetog Vlaha*, vitraj u crkvi svetog Vlaha u Dubrovniku, 1971.–1972.

kuća na Stradunu u prizor Feste. Važno je uočiti kako Dulčić metodom variranja oblika stakala razlučuje nekoliko cjelina, koje potom i koloristički odvaja. To se ponajprije odnosi na gornji registar neba, koji obuhvaća jednu trećinu prizora, a za koji koristi plave šiljate trokute i rombove koje kontrastira širokim i oblo zaključenim površinama intenzivnog kolorita u donjem registru, ne usklađujući boje po tonovima, nego ih međusobno suprotstavljajući. Istodobno, redukciji forme koja na pojedinim mjestima prelazi u apstrakciju kontrastira minuciozno izveden relikvijar glave svetog Vlaha. Jarke valere smiruje velikim površinama bijelog stakla kako bi glave svećenikâ odvojio od ostatka prizora. Njihova lica su stilizirana, kao i na prikazu Malog vijeća sa suprotnog vitraja. Iznimka je krajnji desni svećenik, koji u rukama drži relikviju ruke, a od ostalih se razlikuje po detaljnijem prikazu glave, koja nosi portretne karakteristike.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Riječ je o zagrebačkom nadbiskupu Alojziju Stepincu, kojega jedna fotografija iz procesije u prigodi Feste svetog Vlaha 1941. godine prikazuje u kompoziciji sličnoj ovom vitraju, pri čemu je on središnji lik s visokom biskupskom mitrom i relikvijom glave svetog Vlaha u rukama. Kako ne bi bio previše uočljiv, Dulčić mu na tom vitraju dodjeljuje rubno mjesto. Opisujući spomenuti vitraj, Miho Demović suptilno navodi kako u desnom svećeniku »prepoznajemo lik velikana našeg episkopata iz nedavne prošlosti, kojeg je Dulčić htio izvući iz nefiguralnosti olikujući ga stvarno do prepoznavanja«, ne usudujući se napisati o kojem je liku i o kojem prelatu riječ. Miho DEMOVIĆ, »Dulčićevi vitroi u crkvi dubrovačkog zaštitnika«, Bogoslovska smotra, 1976., br. 45, str. 459–464.

Kada je 1971. godine započeo raditi na vitrajima u crkvi svetog Vlaha, Dulčić je naslikao sliku *Festa svetog Vlaha* – u tehnici ulja na platnu s pridodanim kockicama mozaika. (sl. 3) Apstraktni dojam slike potenciran je činjenicom da je riječ o detaljnom prikazu niza barjaka u procesiji, čije se osnovne forme gube u nejasnosti prostora i gestualnim nanosima boje. Zbog toga je nezahvalno govoriti o pozadini, ali uzmemo li barjak kao osnovni motiv, onda pozadinu čine plavosivi tonovi, prošarani bijelim mrljama, koji predstavljaju nebo. Osam barjaka koji se u pravilnom nizu redaju jedan za drugim, umjetnik slika s izraženim osjećajem za važnost njihove specifičnosti pri razlikovanju župa i bratovština, pa ih na slici maksimalno individualizira, ali istodobno

sl. 3 • *Festa svetog Vlaha*, 1971.



mimetičnost podlaže likovnoj interpretaciji te se većina znakovlja s barjaka ne može identificirati. Tek se za tri središnja može pretpostaviti kako je riječ o prikazima svetaca. Na velikim površinama svakog od barjaka, naslikanog u jednoj boji, Dulčić gradi okomite kompozicije likova i simbola, od kojih su najzanimljivije one s drugog i četvrtog barjaka – kod njih pronalazimo isti uzorak usitnjenih i umnoženih gestualnih poteza žutom i crnom bojom. Taj način izvedbe formalno je ravan slikama *Maestral i kupači* i *Dubrovačko ljeto*, a u boji posvojen sa slike *Portret djevojke* (sl. 4) iz 1952. godine. Možemo zaključiti da je takav način nanošenja boje i rastakanja volumena najizraženija odlika individualnog stila Iva Dulčića u posljednja dva desetljeća njegova života.

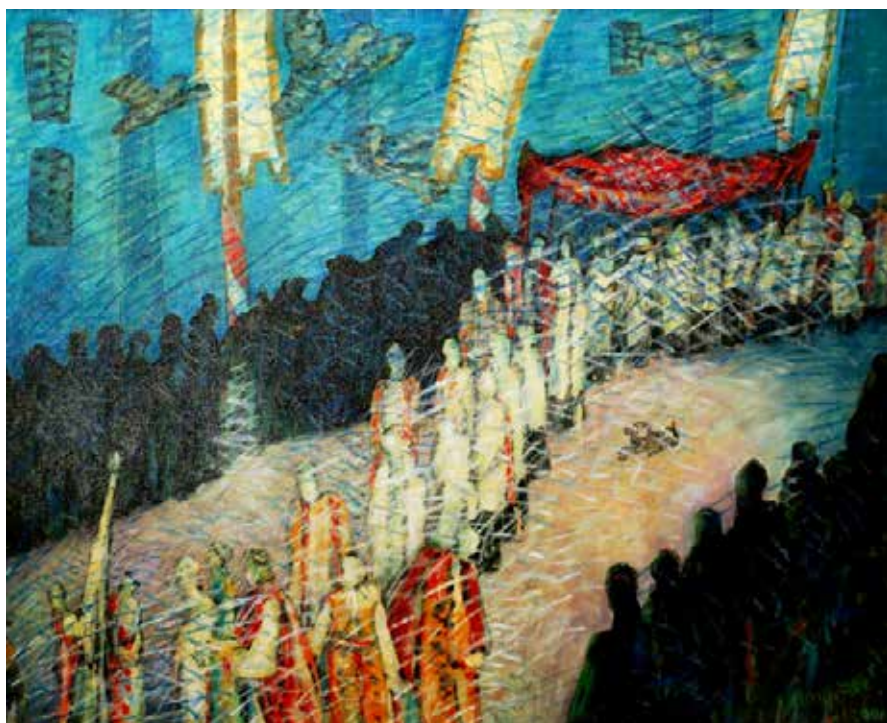
sl. 4 • *Portret djevojke*, 1952.





### Suvremeni pristup temi Feste svetog Vlaha

Slika Josipa Škerlja (r. 1941.)<sup>12</sup> *Procesija svetog Vlaha* – iz 2001. godine (SL. 5) prikazuje trenutak u kojem procesija s relikvijom Isusove pelenice prolazi Stradunom. Dijagonalna kompozicija omogućuje mu da slika likove iz različitih perspektiva te da intenzivira osjećaj pokreta. Pojedine cjeline na slici jasno su odvojene, pa su tako u donjem desnom i gornjem lijevom dijelu slike skupine ljudi koje promatraju procesiju, a između njih je procesijska povorka ljudi u narodnim nošnjama s barjacima, svećenika i bratima koji nose spomenutu relikviju i nad njom crvenu nebnicu. U gornjem registru slike su naslikana pročelja kuća, stupovi sa zastavama svetog Vlaha i golubovi koji lete nad procesijom. Sliku odlikuju jaki svjetlosni kontrasti, pri čemu je najjače svjetlosno zasićenje koncentrirano u središtu kompozicije, a najslabije kod slikanja sku-



SL. 5 • Josip Škerlj, *Procesija svetog Vlaha*, 2001.

<sup>12</sup> Više o umjetniku i cjelokupnom opusu vidjeti u: Antun KARAMAN, *Kolorizam dubrovačkog slikarskog kruga*, Art studio Azinović, Zagreb, 2007; Antun KARAMAN, *Josip Škerlj: kralj herc ili zlatni uzdah trepavice*, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 1998.



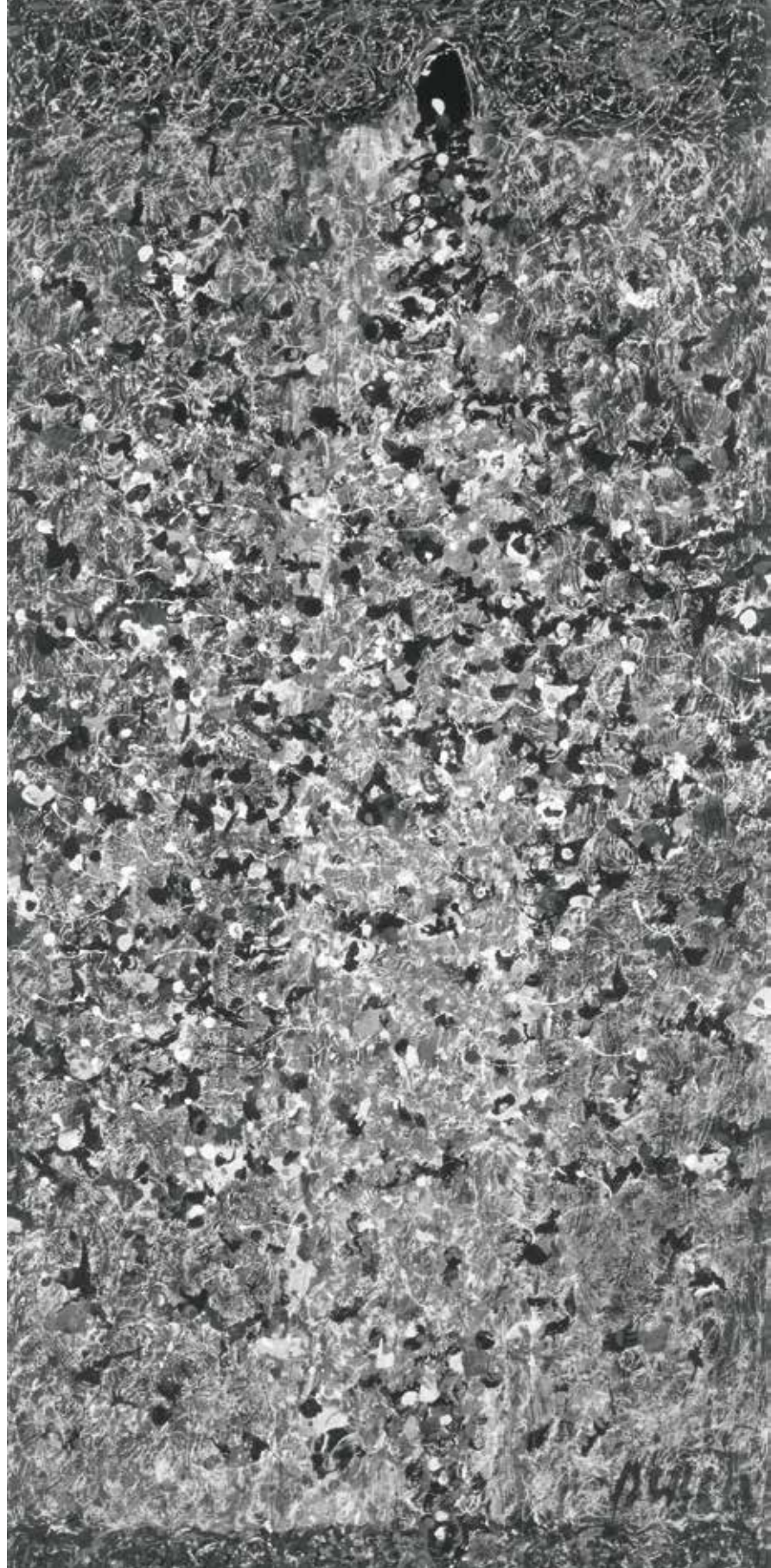
pina ljudi koji promatraju procesiju. Iako stiliziranih lica i pojednostavnjene forme, figure u procesiji karakterizira visoki stupanj opisnosti, pa prepoznamo dijelove nošnje i misnog ruha naslikanog u crvenim i narančastim valemima. Također, vješto uklopljen motiv psa izveden je detaljistički, a možemo primijetiti kako je u cjelokupnoj kompoziciji postavljen (naknadno) upravo na plohu Straduna, koja je najviše osvijetljena.<sup>13</sup> Zgusnuta forma dviju skupina ljudi koji promatraju procesiju slikana je tamnoplavim i crnim tonovima, pri čemu su sva individualna obilježja reducirana te je skupina svedena na jednu koherentnu plohu. Isticanjem obrisa glava u tim dvjema skupinama i okretanjem u različitim smjerovima umjetnik postiže dinamiku na slici jer stvara dojam pokreta i međusobnog razgovora, a uvijanjem dijagonale procesijske skupine, zastavama koje su nošene vjetrom i golubovima koji lete, pojačava se dojam pokrenutosti u promatranom prizoru. Konačno, cijela je slika prošarana usitnjenim gestualnim potezima, koji su na pojedinim mjestima uobličeni u raster bijelih i plavih valera, čime se također naglašava dinamizam, ali i poništava deskriptivnost figura u središtu slike.

Slikarstvo Tomislava Gusića (r. 1931.)<sup>14</sup> najeklatantniji je primjer nasljeđivanja tradicije u dubrovačkom slikarstvu druge polovine 20. stoljeća. Zajednički rad s Ivom Dulčićem na vitrajima i mozaicima na Gusića nije ostavio toliki utjecaj koliko slike iz Dulčićeva ateljea. Uz koloristički tretman i reduciranje forme, što su opća mjesta u evoluciji slikarstva u Dubrovniku, za koja je Dulčić bio uzor i drugima, bilo bi nepošteno cjelokupni Gusićev slikarski opus ocijeniti *dulčićevskim* – to se ponajprije odnosi na motive Straduna s gomilama ljudi, promatranih s visine, kao na Dulčićevoj slici *Stradun ljeti* (SL. 6) iz 1964. godine. U Dulčićevu opusu nalazimo jedan od najrafiniranijih prikaza toga motiva uopće, na isti način na koji je forma bika u Bakićevu opusu dovedena do savršene ravnoteže između apstrakcije i figuracije. Takve je uzore nemoguće slijediti, pa se i Gusić, kada slika procesiju u približno jednakom kadru, s visine i sličnim kolorističkim registrom, vraća korak natrag u formi, objektivizirajući motiv i ostvarujući više figurativna nego apstraktna

---

<sup>13</sup> Josip Škerlj u slike vrlo često uvodi motive životinja (psi, mačke, golubovi) koje formalno ne pripadaju opisanomu (primjerice, mačka ispod križa u prizoru raspeća), ali se njima postiže dojam začudnosti i humora. Više vidjeti u: Antun KARAMAN, *Izazov nedohvatljivog: izabrani likovni ogledi, eseji, kritike, prikazi*, K-R Centar, Dubrovnik, 2009., str. 115.

<sup>14</sup> Više o umjetniku vidjeti u: Zdenko TONKOVIĆ, *Tomo Gusić: slike, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 2009.*



SL. 6 • Stradun Ijeti, 1964.

načela. Isto je činio i sam Dulčić 1971. godine, kada je slikao mnogo figurativniji Stradun nego nekoliko godina prije. »Usijecajući« povorku na Stradunu u redove kuća s lijeve i desne strane, Gusić naglašava perspektivu i postiže gustoću osnovnog motiva, na isti način kao što to radi Ljubo Babić na slici *Crvena zastava* (oko 1919.), prikazujući skupine ljudi kao veliku vibrantnu površinu bez jasne razlučivosti ljudskih likova (sl. 7). I Gusićevom slikom dominiraju zastave, ali ključnu razliku u poimanju motiva nalazimo u donjem središnjem dijelu slike, u kojem slikar otvara volumen gomile, plavom bojom slika površinu Straduna i okomito postavlja red svećenika s relikvijama, koji se pruža od crvene nebnice do donjeg dijela kadra. Uz jasna tonska rješenja, koja su karakteristična za realizam, posebno na pročeljima kuća i dijelu zida u gornjem registru slike, te opisnost prizora, ponovno nailazimo, kao kod Škerlja, na jasnu distinkciju u količini detalja i individualiziranju likova između sudionikâ procesije i promatrača.



SL. 7 • Tomislav Gusić, *Procesija*, 2011.

Slika Antonije Rusković Radonić (r. 1973.)<sup>15</sup> *Procesija* iz 2002. godine (sl. 8) ostvarena je ukрупnjenim motivom sudionikâ procesije u tradicionalnim konavoskim nošnjama i okupljenih promatrača. Činjenica da je riječ o konavoskim nošnjama upućuje i na podrijetlo umjetnice. Gornji registar slike sadržava dio arhitekture kuća na Stradunu i jedan crveni barjak pomaknut ulijevo u odnosu na središte. Sve figure na slici apstrahirane su i ostvarene širim ili užim otvorenim potezima, pri čemu umjetnica ne teži tonskom uravnoteživanju, nego suprotstavlja pojedine kolorističke nanose unutar same figure. Ponovno nailazimo na distinkciju sudionikâ procesije od promatrača, pri čemu su figure sudionikâ detaljnije opisane od promatrača, ali oni nisu utopljeni u jednu plohu oprječnog kolorita, kao na Škerljevoj ili Gusićevoj slici, nego su u istom rasponu od nekoliko čistih boja slikani sitnijim potezima kako bi ih se odvojilo od figura u prednjem planu. Iz toga proizlazi i ostvarivanje cijele kompozicije u dva vrlo plitka plana. Vibrantnost poteza, koja slici daje dinamiku, harmonizirana je velikim površinama tamnoplave i crne boje, koje nalazimo u polukružnim otvorima drugog plana i kod lijeve figure u prvom planu.



SL. 8 • Antonia Rusković Radonić, *Procesija*, 2002.

<sup>15</sup> Više o umjetnici vidjeti u: Stanko ŠPOLJARIĆ, Antonia Rusković: Zmajeva nit, AR atelier, Dubrovnik, 2007.



Gradeći sliku s dva do tri crvena, žuta i narančasta valera u prvom planu i valerima zelene u drugom, s pojedinim plavim nanosima, ta slika sažima puninu kolorističke tradicije. Okrećući leđa ljudi na slici i spuštajući očište na visinu čovjeka, odnosno slikajući prizor iznutra, iz perspektive sudionika procesije, a ne promatrača s visine, umjetnica uvlači gledatelja u sliku, čime se pojačavaju intimnost i povezanost gledatelja s promatranim prizorom.

Slika *Procesija I.* Jagode Lasić (r. 1952.)<sup>16</sup> iz 2009. godine (sl. 9) donosi jedan od najapstraktnijih prizora procesije među djelima opisanima u ovom radu. U prvom su planu frontalno postavljene dvije figure, odjevene u muške narodne nošnje konavoskog kraja, iza njih se nazire ostatak procesije, s lijeve i s desne strane su redovi kuća na Stradunu, a u dubini slike odsječak neba. U donjem lijevom i gornjem desnom kutu slike dva su nanosa boje u narančastom i u crvenom tonu, bez jasnih obilježja forme. Analogijom možemo



sl. 9 • Jagoda Lasić, *Procesija I.*, 2009.

<sup>16</sup> Više o umjetnici vidjeti u: Stanko ŠPOLJARIĆ, Jagoda Lasić, vlast. nakl. J. Lasić, Dubrovnik, 2012.

pretpostaviti kako je riječ o ljudskoj figuri u donjem kutu slike i o barjaku u gornjem kutu. Slika obiluje žutim tonovima, koji povezuju arhitekturu i figure, a plavi odsječak neba umanjuje dominantnost toplih tonova i pridonosi kolorističkoj ravnoteži slike. Dvije figure potpuno razlomljene forme interpretirane su crnom i crvenom bojom, koje umjetnica koristi kako bi naznačila dijelove tkanine, a žutom interpretira kićene dijelove nošnje. Kao i na drugim slikama s motivom figura u narodnim nošnjama, autorica izbjegava slikati ljudsko tijelo – cijela je figura zapravo odjeća koju bi figure nosile da su prikazane. Tretman poteza na figurama, usitnjen i gestualan, ponavlja se u dvama spomenutim nanosima boje, kojima su interpretirani figura u donjem kutu i barjak u gornjem kutu. Kako se prizor ne bi sasvim pretvorio u gestu koja poništava motiv, harmoniziran je velikim površinama lazurno i ravnomjerno nanesene boje kod oblikovanja arhitekture u gornjem lijevom i donjem desnom kutu slike. Upravo balansiranje između gestualnih i mirnih particija slike, kao i interpretacija procesije u samo nekoliko valera, ovo djelo čine najbližim Dulčićevim slikarskim postavkama na *Seoskoj procesiji*.

Slika u tehnici akrila na platnu, nazvana *Dan ki nam dohodi jednom na godišće* Miša Baričevića (r. 1951.)<sup>17</sup>, predstavlja trenutak zaustavljanja barjaka u procesiji ispred crkve svetog Vlaha. (SL. 10) Flankiran crkvom svetog Vlaha s lijeve strane i kućom na Placi s desne strane, kadar lijevo od središta stavlja glavni prizor – barjake ispred crkve. Treba uočiti kako je, za razliku od prethodnog djela, kadar na ovoj slici otvoren, odnosno kako svi prikazani elementi nisu potpuno smješteni u kadar, nego izlaze izvan njega. Kompozicija slike ostvarena je u dva osnovna vodoravna registra u omjeru 2:1, od kojih gornji registar većim dijelom ispunjava arhitektura crkve svetog Vlaha i okolnih građevina, a donji registar u potpunosti ispunjavaju ljudi i barjaci. Kompozicijska dijagonala u lijevom dijelu slike presijeca dva registra. Takvom gradacijom elemenata u elevaciji (različite visine barjaka na stubištu crkve) Baričević postiže dinamiku u kompoziciji. Slika je nastala u temeljnoj ljubičastoj gami, koja kao nereferentna boja predstavlja načela kolorizma. Njezina daljnja uporaba izraženo je tonske naravi. Autor valerima ljubičaste boje modelira volumen crkve i okolnih stambenih kuća. U desnom dijelu donjeg registra slike unošenjem

---

<sup>17</sup> Više o umjetniku i obrađenoj slici iz ciklusa »Festa« vidjeti u: Marin IVANOVIĆ, *Uz ciklus slika Festa Miša Baričevića*, Hrvatska matica iseljenika, Dubrovnik, 2012.



SL. 10 • Mišo Baričević, *Dan ki nam dohodi jednom na godište*, 2011.

azurno plave boje stvara procijep među pukom, čime postiže dubinu prostora. Korištenjem istog tona boje na barjaku lijevo, učvršćuje kompozicijsku povezanost. Crvena boja dominantna je u dijelovima slike koji čine nebnicu i najveći barjak pred crkvom, a pojavljuje se i na malim površinama posvuda po slici. Dinamika je također ostvarena usitnjenim i otvorenim potezima kista, koji su najvidljiviji u donjem registru. Ljudi su apstrahirani, ali prema pojedinih detaljima možemo vidjeti kako su okrenuti leđima promatraču. Možemo razlikovati veće površine tijela i manje površine koje predstavljaju glave i crvene konavoske muške kape. Slika sadržava i elemente grafizma, najvidljivije u oblikovanju arhitektonske plastike na crkvi svetog Vlaha, čime je postignuta njezina voluminoznost. Na taj je način autor ostvario ravnotežu elemenata u prizoru, jer je apstrahirano oblikovanoj skupini ljudi u donjem registru slike sinkretično pridodao »težinu« arhitekture iz gornjeg registra.

Akvarelirani crtež na papiru *Procesija* Lukše Peka (r. 1941.)<sup>18</sup> iz 1985. godine (SL. 11) postavljen je tako da se procesijska povorka promatra bočno, te se ona kreće zdesna nalijevo. Kompozicija je relativno ravnomjerno podijeljena na dvije polovice, od kojih je u donjem registru prikazana velika skupina ljudi, a u gornjem su četiri barjaka, iza kojih se naziru pročelja kuća na Stradunu. Kako bi prizor ostvario plošno, umjetnik mu oduzima formalna obilježja perspektive. Motiv gustih skupina ljudi, među kojima je procesija jedna od najpodatnijih varijacija, slikari rješavaju redukcijom forme, svodeći oblike na njihove osnove ili ih u potpunosti dokidaju, dajući tek naznake o postojanju objekta u slici koloritom. Takav tretman nalazimo i kod Dulčića i kod Peka, različit u stupnju redukcije s obzirom na medij. Crtež tušem kao da traži detaljniju izvedbu od slike kojoj je Dulčićeva razina apstrahiranja gotovo sasvim imanentna. Također, potrebno je uočiti kako Peko temeljni



SL. 11 • Lukša Peko, *Procesija*, 1985.

<sup>18</sup> Više o umjetniku vidjeti u: Marin IVANOVIĆ, Lukša Peko: Terra incognita, SebastianArt, Dubrovnik, 2015.



motiv postavlja u središte otvorenog kadra, ostavljajući slobodan prostor sa svih strana, što nije uobičajeno vidjeti ni na jednom drugom primjeru te teme koja, upravo kako bi naglasila brojnost ljudi, uvijek teži zaključiti kadar barem s dvije strane. Možemo pretpostaviti da se slikar ne odlučuje za odsječak prizora kako bi ilustrirao određeni trenutak u procesiji, nego isključivo kako bi »testirao« motiv, u svrhu stvaranja prizora kojem je jedina svrha ispitati likovne mogućnosti medija i načina u motivu skupine. Boja u ovom djelu nema obilježja konstruktivnih likovnih elemenata, osim u dijelu pročelja palače u pozadini, jer su sve formalne osobine djela definirane crtežom tušem. Ona je tretirana slobodno, ne omeđuju je prostorni odsjeci crteža, a pojedine su particije drukčije tretirane, što možemo uočiti na primjeru koherentnog pročelja u tri tona, koje je u suprotnosti s *drippingom* u donjem registru.

## Zaključak

U suvremenom slikarstvu u Dubrovniku zamjetan je širok spektar osobnih stilova i individualnih shvaćanja osnovnih likovnih postulata. Neka obilježja Dulčićevih slika pronašla su svoj put u djela slikara koji su obuhvaćeni ovim radom, ne toliko iz njegove najrazvijenije faze tijekom posljednja dva desetljeća života, koja obiluje apstraktnim nagnućima, nego prije iz ranijih razdoblja, poglavito pedesetih godina. To se ponajprije odnosi na usitnjavanje i gestualnost poteza, reduciranje forme i ukрупnjavanje ploha, kao na slikama Josipa Škerlja i Tomislava Gusića. Koloristički registar u Gusićevu slikarstvu i slojevitost sivog tona u kojem su sadržane nijanse zelene, žute i okera, kao i sama struktura nanosa, koja svjedoči o brzim i nemirnim potezima, odviše su bliski Dulčiću da bismo sumnjali u tvrdnju kako Dulčić i Gusić dijele ista shvaćanja o likovnim problemima i načinima njihovog rješavanja. Konačno, Gusićev je opus po razini figuracije također moguće podijeliti na dvije vrlo distinktivne skupine. Osobna bliskost i zajednički rad nužno su doveli do uvezivanja tih stilskih odrednica, što ne bi bilo problematično s obzirom na to da slične primjere preklapanja nalazimo unutar bilo koje umjetničke skupine. No, na nesreću, Gusić je mlađi od Dulčića i manje se bavio slikarstvom, a više drugim poslovima, pa nije uspio doseći svojeg suputnika u brojnosti i utjecaju njegovih djela. Jednostavno rečeno, snašla ga je ista sudbina kao i kipare koji su stasali u Meštrovićevoj sjeni – da ga se uvijek uspoređuje s učiteljem.

Kod drugih djela koja su obrađena u ovom radu može se govoriti tek o uvjetnim posvajanjima iz Dulčićeva stilskog registra, ali zamjetna je veća razina figurativnosti, koja je karakterističnija za Dulčićeve slike Straduna nego za ijednu njegovu procesiju. Razlog tomu je činjenica da je Dulčić pred kraj života razvio duboko individualiziran stil vibrantnih površina, gestualnih poteza i škrtog kolorita, unutar kojega jedna boja dominira cijelom slikom, pa bi veće posvajanje njegovih dosega bilo ravno prepisivanju i značilo bi slijepu ulicu u osobnom razvoju svakog slikara. Drugi razlog treba tražiti u zadanosti različitog razvoja umjetnikâ s obzirom na stupanj naobrazbe, osobna nagnuća prema tradiciji i drugim temama, koje su obuhvatili u svojim opusima. Tako u Baričevićevoj procesiji nalazimo minuciozno slikanu arhitekturu, koja je u formi gradske vedute nazočna u velikom obujmu njegova slikarstva, a kod Škerlja nalazimo ludičke elemente poput psa i golubova, koji su samostalni motivi nekih drugih njegovih slika. Na poslijetku, zračenje različitih stilova 20. stoljeća nije uvijek na isti način dopiralo do manjih sredina, poput Dubrovnika, što umnogome relativizira moguću tezu o izravnom utjecaju bilo kojeg umjetnika na lokalna likovna kretanja. To je osobito potencirano u opusima mlađih umjetnika, koji su, zbog brzine razmjene informacija putem interneta, katkad izloženiji stilovima s drugog kraja svijeta nego aktualnim dosezima u vlastitim sredinama, što je ujedno i razlog zbog kojega njihove interpretacije procesije u Festi svetog Vlaha nisu obuhvaćene ovim radom. Na slici Antonije Rusković Radonić način tretiranja poteza i dezintegracije volumena vrlo je sličan Dulčiću, ali je koloristički registar na spomenutoj slici i u njezinu cjelokupnom opusu drukčiji od Dulčićeva, ponajviše zbog većeg udjela crvenih, narančastih i žutih tonova, dok je Dulčić bio izrazito sklon svim tonovima plave i ljubičaste boje. Kada je koristio narančastu, crvenu ili žutu gamu, tada je ona u potpunosti dominirala i nije joj suprotstavljao ni jednu drugu boju, što dobro možemo vidjeti na slikama *Žuti buffet* (1958.) ili *Malo vijeće* (1961.). Možemo, stoga, zaključiti kako je utjecaj slikarstva Iva Dulčića, kao glavnog protagonista *kolorizma*, ograničen na formalne karakteristike modernog slikarstva, kao što su redukcija forme, otvoren i gestualan potez te izmjene u perspektivi. U domeni osobnog stila ostaju varijacije tih triju obilježja, kao i ostali elementi interpretacije teme.

## Literatura

- DEMOVIĆ, Miho, »Dulčićevi vitroi u crkvi dubrovačkog zaštitnika«, *Bogoslovska smotra*, br. 45, 1976.
- GAMULIN, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. II., Naprijed, Zagreb, 1997.
- GAMULIN, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Naprijed, Zagreb, 1995.
- IVANOVIĆ, Marin, *Lukša Peko: Terra incognita*, SebastianArt, Dubrovnik, 2015.
- IVANOVIĆ, Marin, *Sveti Vlaho u suvremenoj umjetnosti*, Hrvatska matica iseljenika – Podružnica Dubrovnik, Dubrovnik, 2014.
- IVANOVIĆ, Marin, *Uz ciklus slika Festa Miša Baričevića*, Hrvatska matica iseljenika, Dubrovnik, 2012.
- IVANOVIĆ, Marin, *Viktor Šerbu: fovistički lirik dubrovačkog kolorizma*, Zaklada Milovan Stanić, Dubrovnik, 2012., str. 9.
- KARAMAN, Antun, *Ivo Dulčić*, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 1988.
- KARAMAN, Antun, *Izazov nedohvatljivog: izabrani likovni ogledi, eseji, kritike, prikazi*, K-R Centar, Dubrovnik, 2009., str. 115.
- KARAMAN, Antun, *Josip Škerlj: kralj herc ili zlatni uzdah trepavice*, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 1998.
- KARAMAN, Antun, *Kolorizam dubrovačkog slikarskog kruga*, Art studio Azinović, Zagreb, 2007.
- LUPIS, Vinicije B., »O dubrovačkoj baštini u Italiji i nepoznatim prikazima sv. Vlaha u Barletti«, *Naše more*, 2014., broj 61.
- MAROEVIĆ, Tonko, *Trostmann*, TV prava, Zagreb, 2004.
- MIKLENIĆ, Ivan, »Vjeko Božo Jarak: Umjetnici bijahu voljni, ali mi nismo bili spremni«, *Glas Koncila*, 2007., broj 1745.
- STRAJNIĆ, Kosta, *Kosta Strajnić: Dubrovnik bez maske i polemika s Vinkom Brajevićem o čuvanju dalmatinske arhitekture* (prir. Ivan Viđen), K-R Centar, Hrvatsko restauratorsko društvo, Zagreb, 2007.
- ŠPOLJARIĆ, Stanko, *Antonia Rusković: Zmajeva nit*, AR atelier, Dubrovnik, 2007.
- ŠPOLJARIĆ, Stanko, *Jagoda Lasić*, vlast. nakl. J. Lasić, Dubrovnik, 2012.
- TONKOVIĆ, Zdenko, *Tomo Gusić: slike*, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 2009.
- VILAČ, Pavica (ur.), *Sveti Vlaho u prošlosti i sadašnjosti*, Dubrovački muzeji, Dubrovnik, 2014.
- ZIDIĆ, Igor, *Rukopis oka: likovne teme i ogledi 1967-2013.*, Matica hrvatska, Zagreb, 2014.





IGOR LOINJAK

## O Dulčićevim formalnim pojednostavljanja

Istražujući opus dubrovačkoga slikara Iva Dulčića opravdano je postaviti pitanje slikarova odnosa prema figurativnom i/ili apstraktnom pristupu gradnji slikarskoga prizora. Iz današnje se pozicije neopterećeno može reći kako kvalitativni i valorizacijski sukob između figurativne i apstraktne umjetnosti ne samo da je izgubio na svom intenzitetu, nego je općenito postao neprimjenjiv u stručnoj valorizaciji djela likovne umjetnosti. S tom se sviješću o ovom problemu u radu tako neće raspravljati o kvalitativno snažnijim dionicama Dulčićeva figurativnog i/ili apstraktnog pristupa. Štoviše, cilj je rada analizirati slikarovo kretanje prema apstrakciji, točnije apstrahiranju prizora. Put je to koji kod njega gotovo nikada ne završava u posvemašnjem napuštanju svijeta predmeta. Apstraktan je slikarski pristup utkan u Dulčićevo promišljanje slike, ali ne čini njegov umjetnički *credo*. Ukoliko se pak želi govoriti o Dulčićevim apstrakcijama, utoliko se doista mora zamijetiti kako se kod Dubrovčanina radi tek o „krnjim“ ili „pseudo“ apstrakcijama jer svaki je prizor motiviran viđenim motivom. Dulčić je slikar apstraktan samo ako se pod apstraktnim u njegovu cjelokupnom opusu misli na motive prikazane iz udaljenosti, s uzdignutoga motrišta – iz nebesa – koji ponekad postaju razmrvljeni gotovo do neprepoznatljivosti. Spomenuti se put apstrahiranju može shvatiti dijametralno suprotnim odnosu Otona Glihe prema naslikanom prizoru. Glihino se oko u gromačama, naime, toliko približava mediteranskim suhozidima da promatrač naslikani prizor doživljava nefigurativnim – posve

apstraktnim. Suprotno Glihi, Dulčićevo se oko toliko udaljuje od zemaljskoga tla da promatrač jednako tako naslikani prizor može doživjeti nefigurativnim, odnosno apstraktnim.

U nastavku će se ovoga teksta nastojati ukazati na Dulčićevu neopterećenost strogom razlikom između figuracije i apstrakcije te predočiti da njegova naoko apstraktna djela svoje postojanje duguju umjetnikovu svesrdnom povjerenju u vlastite oči koje motiv gledaju u duhovnom ključu njegova slikarskog bića. U skladu s tim u naslovu se ne spominju Dulčićeve apstrakcije, nego *pojednostavljivanja* prizora.

### Nadomak apstraktnom

Pokušavajući odrediti apstraktnu dionicu opusa Iva Dulčića u okviru hrvatske likovne umjetnosti dvadesetoga stoljeća potrebno se dublje zamisliti nad time što apstraktno slikarstvo doista jest, ali i što od te tradicije Dulčić baštini. Njega se u doslovnom smislu riječi ne bi moglo smatrati slikarom apstrakcije premda apstrahiranje, kao put prema apstraktnom prizoru, biva neospornom činjenicom. Dulčiću je polazište uvijek vidljivi predmet, vidljivi svijet, njegova okolina.

Pri posezanju za etimološkim značenjem pojma *apstrakcija* put vodi prema latinskom glagolu *abstrahere* sa značenjem *odvući, odvratiti, izlučiti, odijeliti, isključiti*. Prilikom gledanja šume i njezinog drveća, ponekad se događa da motritelj ne vidi pojedinačno stablo. Međutim, kada netko ode u šumu, sruši stablo i *od-vuče* ga ili *iz-vuče* (traktorom) na proplanak, stablo vizualno biva lišeno konteksta šume kojemu je pripadalo prije no što je bilo oboreno i izvučeno iz(van) nje. Reklo bi se da je stablo sinegdohalno povezano sa šumom te može na nju svojom sažetošću u izrazu neposredno upućivati i kada ga se zamijeti odijeljeno od šume. (Također, nije zanemarivo primijetiti da su traktor i latinski infinitiv *trahere* [privući, privlačiti, povlačiti, vući sa (za) sobom, odvući... op. a.] etimološki povezani!)

David W. Galenson u tekstu *Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich* pokazuje kako put do novina (a u ovome slučaju do apstraktna slike) nije uvijek identičan. Kako bi objasnio temeljnu razliku između dva odabrana pristupa, Galenson će se poslužiti dvojicom prvaka zapadnjačke apstraktna umjetnosti – Vasilijem Kandinskim i Kazimirom Malevičem. Navedeni su

mu umjetnici poslužili kao paradigmatički primjeri da bi objasnio dvije vrste umjetničkih „inovatora“ – eksperimentalne i konceptualne. Eksperimentalni inovatori promjene u umjetničku praksu unose postupno i temeljem dugog rada i istraživanja, dok oni konceptualni novotariju zasnivaju na vlastitim teorijskim obrascima upisujući je u rad u trenu. Prema navodima Galensona, Kandinski je do apstraktne slike došao postupno, slikajući pejzaže i postepeno sužavajući motivsku razinu svojih platana na osnovu. Malevič pak svoja apstraktna djela izvlači iz teorijskih obrazaca koje je gotovo paralelno formulirao u teoriji suprematizma, nastalog na polazišnim idejama teozofije, težeći prikazu bespredmetnosti. Galenson Kandinskog imenuje eksperimentalnim, a Maleviča konceptualnim inovatorom. Oslanjajući se na njegov zaključak može se reći da apstrakcija (ipak) ne proizlazi uvijek iz postupnoga apstrahiranja predmetnosti budući da Malevič predmet ne „apstrahira“, nego ga *nic et nunc* poništava i zatire nastojeći mu oduzeti predmetnost.<sup>1</sup>

Dulčića bi se bez imalo sustezanja moglo povezati s pristupom kakav je njegovao Kandinski, ali ne s toliko dalekosežnim i radikalnim odmakom od predmetnosti prizora kakav pokazuju njegove *Improvizacije* ili *Kompozicije*. Iz tog bi ga razloga bilo nespretno u potpunosti okarakterizirati kao slikara apstrakcije jer njegovo izvlačenje (apstrahiranje) načelno nikada nije dovedeno do krajnje točke. Nepotpuna se uronjenost u apstrakciju vidi i na onomastičkoj razini djela budući da se nikada ne nailazi na nazive poput *Bez naziva*, *Kompozicija*, *Improvizacija* ili slične, nego se oni uvijek odnose na nešto postojeće, predmetno, ‘objektivno’ (ovdje se riječ objektivno koristi kao opozicija Kandinskijevoj riječi neobjektivno ili nefigurativno u njegovu pisanju o vlastitom apstraktnom slikarstvu)<sup>2</sup>. Ova okolnost Dulčića veže uz Frana Šimunovića ili spomenutoga Glihu, a slično se može uočiti i na *Zemljištima* osječčkoga slikara Josipa Alebića iz osamdesetih i ranih devedesetih godina prošloga stoljeća. Dučićevo orkestriranje kistom po rubu apstrakcije na njegovim platnima nikada nije doživjelo *fortissimo*, nego je uvijek klizilo

---

<sup>1</sup> Galenson W. David, *Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich*, 23. svibnja 2016., <http://www.nber.org/papers/w12403.pdf>

<sup>2</sup> Kandinski u pismu gospođi I. Burchardt od 1. prosinca 1937. piše: „Apstraktna ili non-figurativna ili non-objektivna umjetnost (koju osobno najradije nazivam konkretnom) razlikuje se od ranijih izražajnih oblika, a danas od nadrealizma po tome što ne polazi od ‘prirode’ ili od predmeta, već svoje izražajne oblike na razne načine ‘pronalazi’ sama.“ Preuzeto i prilagođeno iz: Bahalji – Merin, Oto, *Savremena nemačka umetnost*, Nolit, Beograd, 1955., 69.

polaganim *crendom* i *decrendom*. Slično zapaža i Tonko Maroević pišući o njegovu opusu povodom tridesete godišnjice smrti dubrovačkoga slikara pritom ističući kako je kod Dulčića vidljiva putanja „odmicanja od prepoznatljive motivike, odricanja od mimetičkih zahtjeva“<sup>3</sup>, ali uvijek s osloncem u objektu ili predmetu.

### Nadilaženje motiva

Za dio Dulčićeva opusa, koji se u kontekstu ovoga rada tek uvjetno može nazvati apstraktnim, u doslovnom smislu riječi vrijedi sintagma „nadilaženje motiva“. Dulčić se uvijek drži motiva, nikada ga posve ne istjerujući s platna. Isto tako, slikar promatrani motiv nadilazi, uzdiže se iznad njega gledajući ga iz perspektive koja se u likovnosti uobičajeno naziva ptičjom. Pišući o Dulčićevu slikarstvu u tekstu „Visina i Uskrs u djelima Iva Dulčića“ Igor Zidić podastire genezu uzdizanje slikarova oka posredstvom učitelja Ljube Babića te Babićeva učitelja Mencija Cl. Crnčića. O Babićevu pomicanju motrišta u visinu piše: „Dizanje motrišta imat će za posljednicu strmoglav ‘bijeg’ motiva u dubinu, svojevrsno demotiviranje motiva, naglo odmicanje cilja. Sadržajem zbivanja prestaje biti prethodno određeni cilj – fokusiranje ovog ili onog dijela udaljenog krajolika (recimo: mora u dubini prostora), a novim ciljem postaje *udaljavanje* sâmo. Nije se, dakle, u Crnčićevoj pejzažnoj projekciji izmjenilo tek nešto, nego se – već u prvom sljedećem naraštaju – u bitnome, izmjenilo sve.“<sup>4</sup>

Dulčić, Babićev đak na zagrebačkoj akademiji, također se predodredio za uzmicanje u visinu. Ponekad je to činio stidljivo i gotovo voajerski što vrlo dobro oslikavaju njegovi prikazi Straduna (*Stradun*, 1956.; *Stradun*, 1960.; *Stradun*, 1965; *Stradun*, 1971. (SL. 1) na kojima i dalje uspijeva sačuvati motiv usprkos njegovu polaganu osipanju. Istodobno, međutim, slika i prizore u kojima bijeg u visinu počinje dobivati svoj puni zamah. *Maestral i kupači* (1954.), *Plaža* (1955.), *Seoska procesija* (1956.), *Hvarske vale (I)* (1956.), *Hvarske vale (II)* (1956.), *Stradun ljeti* (1964.), *Požar na otoku* (SL. 2) (1970.), kao i istoi meni rad iz 1974. godine (SL. 3), tek su neke od slika na kojima se može pratiti

<sup>3</sup> Maroević, Tonko, Ljeta sa sjetom – trideset godina od smrti Iva Dulčića, u: Dubrovnik (16) 1 (2005), 15.

<sup>4</sup> Zidić, Igor. Visina i Uskrs u djelima Iva Dulčića, u: Rukopis oka – likovne teme i ogledi 1967. – 2013., Matica hrvatska, Zagreb, 2014., 376.





SL. 1 • *Stradun*, 1971.



SL. 2 • *Požar na otoku*, 1970.

nadilaženje motiva i njegova celizacija uslijed koje se motiv ponekad vizualno rastače u tek jednu stanicu okom zahvaćenoga prizora. „Treba sad reći i to da je slikati s visoka“, ističe Zidić, „iz neke imaginarne pozicije, s nekog *kao da* motrišta (kao da si zbilja tamo), kao da si ptica, kao da si Sunce, kao da si Nebesnik, značilo slikati *imaginativno*, apstrahirajući, sve više i više, zemaljsko i stvarnosno. Slikati s visoka značilo je, stoga, i slikati apstraktno – točnije: apstrahirajući, slikati moderno, izražavati se sažeto.“<sup>5</sup> Sažetost, načelno, i jest okvir apstrahiranja jer uključuje pojednostavljenje koje često može dostići stupanj neprepoznatljivosti, točnije prividne neobjektnosti, premda, kako je

---

<sup>5</sup> Isto, 380.



SL. 3 • Požar na otoku, 1974.

rečeno, kod Dulčića taj pomak nikada ne dolazi do konačnice. Nepobitno je stoga da Dulčić na svojim platnima ne teži prikazati višu stvarnost nevidljivu običnom ljudskom oku, njegov svijet nije malevičevski bespredmetan jer njegova pojednostavljivanja ne idu do isključivo mislećih kategorija – onoga što bi se terminom fenomenologa Edmunda Husserla nazvalo idejom (*eidos-om*) određene stvari – čemu je težio Malevič, nego ostaju na razini „izvanjske zamjedbe“.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Husserl Edmund, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*. Naklada BREZA, Zagreb, 2007., 11.



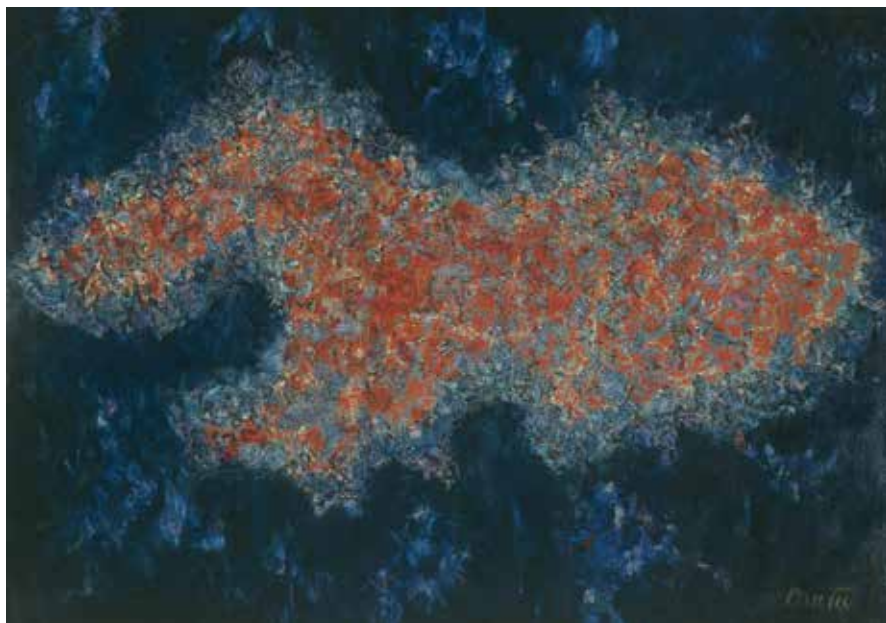
## Biti visoko kao ptica, biti visoko kao Sunce

U kontekstu uzdizanja motrišta uz uzlet slikarova oka treba spomenuti i uzlet duše što metaforički označava približavanje tog oka Suncu koje Dulčić na svojim slikama često prikazuje. Slikar se kreće od povišenoga motrišta prema pravoj ptičjoj perspektivi. Pri govoru o ptičjoj perspektivi Mladen Pejaković navodi kako se u slikarstvu uvijek radi o ptičjoj perspektivi jer je slikar uvijek „nad“ plohom koja mu je zadana. Pejaković piše: „Sve su, naime, perspektive u slikarstvu ptičje. Jer o plohi se radi.“ Zidić se s takvim argumentom ne slaže ističući kako ptičja perspektiva ne proizlazi isključivo iz autorova položaja tijela, nego se radi o nečem drugom: „Pejaković, nažalost, perspektivu izjednačava s vizurom i kao da misli da je određuje položaj slikara *pred* platnom i *nad* platnom, a ne prihvaća da je perspektiva kognitivna tvorevina pa je posve nevažan položaj slikara u odnosu na platno: ono može biti i *iznad* slikara, a da on slika kao da je *pred* platnom ili *nad* njim. To mu omogućuje um, zahvaljujući prethodnim iskustvima percepcije (zapažanja) i gradacije (stupnjevanja).“<sup>7</sup> Čak i kada je autor fizički na povišenom, ptičja je perspektiva vezana uz mentalno, što se može pojasniti na primjeru Dulčića. Pedesetih godina nastaju brojni već spomenuti prikazi dubrovačkoga Straduna koji se mogu povezati sa slikarovom poetikom (zavičajne) prostornosti. Njegov je rodni grad ujedno i njegovo utočište. On se sklanja i kao snajperist s povišenja okom zahvaća prizor ulice pred sobom. Čini se da mu taj voajerizam pruža osjećaj sigurnosti u tada za njega nesigurnim vremenima. Ipak, kod *Crvenog otoka* (1956.) (sl. 4) ili *Požara na otoku* (1970.), povišen rakurs ustupa mjesto pravoj ptičjoj perspektivi i pogledu koji nadraستا realnost koju promatra. „Naime: prava je realnost složena – ne vodi računa samo o vidljivom“<sup>8</sup>, piše Zidić. Da bi se prava realnost vidjela, uz oko je potreban um, jer umu je svojstveno „zrenje biti“. Ljudskom je oku svojstveno „vidjeti“, a umu ući u viđeno, odnosno „u-vidjeti“. Ljudski Um ili duh dimenzija je o kojoj Max Scheler opširno raspravlja u „Čovjekovu položaju u kozmosu“ navodeći da čovjeka upravo njegov duh, kao jedan novi princip, čini drugačijima od ostaloga živog svijeta. „Taj novi princip“, tvrdi Scheler, „stoji *izvan* svega onoga što u najširem smislu možemo nazvati životom“. To što čovjeka jedino čini 'čovjekom' nije neki

<sup>7</sup> Zidić, Igor. Ivo Dulčić, Požeška biskupija – Matica hrvatska – Moderna galerija, Požega – Zagreb, 2016., 294.

<sup>8</sup> Isto, 381.





Sl. 4 • Crveni otok, 1956.

novi stupanj života (...) nego je to svemu i svakom životu uopće, pa i životu u čovjeku suprotstavljeni princip: prava nova bivstvena činjenica koja se kao takva uopće ne može svesti na 'prirodnu evoluciju života', nego, ako se već na nešto može svesti, onda samo na najvišu osnovu samih stvari: na istu osnovu čija jedna velika manifestacija jest 'život'. Već su Grci postulirali takav princip i nazvali ga 'umom'. Mi radije želimo upotrijebiti obuhvatniju riječ za onaj X, jednu riječ koja doduše su-obuhvaća pojam 'uma', ali osim 'idejnog mišljenja' su-obuhvaća i određenu vrstu 'zôra', zôr pra-fenomenâ ili bivstvenih sadržaja, te nadalje određenu klasu volitivnih i emocionalnih akata, kao što su dobrota, ljubav, kajanje, strahopoštovanje, duhovno čuđenje, blaženstvo i zdvajanje, slobodna odluka – riječ 'duh'<sup>9</sup>. Ali i još preciznije – ljudski duh. Dulčić realnost gleda s visoka, njegov pogled simbolički stoji na mjestu odakle se sve

<sup>9</sup> Scheler, Max, Čovjekov položaj u kozmosu. Fabula Nova, Zagreb, 2005., 47-48.

vidi – ali i sve zna. Etimološki riječ „vidjeti“ vuče korijen iz indoeuropskoga „weyd-“ što znači „vidjeti“, ali i „znati“. Ako se svijet ispravno vidi i spozna je s visine, s mjesta Sunca (plamene zvijezde koja obasjava svijet), nije bez osnove stoga poistovjećen pojam Sunca sa Svevidećim okom, onim božanskim kojemu ništa nije skriveno. U egipatskoj se mitologiji uz boga Hora najčešće nalazi oko sokola – ono je „oko sokolovo“ čijem pogledu ništa nije skriveno. Upravo pomoću oka boga Hora, koje se naziva *wedjat* ili *ujad*, bog Toth, vlasnik vage života, određuje vječnost svakoj duši. Oko (Sunce) je, dakle, uz to što je Svevideće, također Sveznajuće. Sunce je također okruglo. Krug označava cjelovitost. Ako je na nebesima, onda je to cjelovitost znanja i pogleda, napose onog duhovnog. Krug je i središte iz kojega sve proizlazi i u koje se sve vraća. Ono se još u grčkoj misli poistovjećivalo s Dobrom, a Dobro je i Istinito o čemu izvještava Platon u svojoj *Državi*. Motrište s pozicije Sunca, dakle, puno je više od pukoga fizičkog uzdignuća motritelja te ono u Dulčićevu opusu simbolizira križ na vrhu tornja zemaljske katedrale.

### Gledati odozgo kao što gleda Bog

Kada se govori o Dulčićevu povišenom motrištu ne treba zaboraviti istaknuti kako je on bio ne samo slikar koji je često pribjegavao religioznim temama, nego je bio slikar koji je bio i religiozan čovjek privržen katoličanstvu. Dulčićevo se korištenje ptičje perspektive uistinu može tumačiti kao težnja za uzdizanjem i promatranjem te razumijevanje svijeta iz određene *nad*-pozicije. To ni u kom slučaju ne znači da sâm slikar vlastitu osobnost smatra nadljudskom dajući si za pravo poistovjetiti svoje mjesto s božanskim. Prvenstveno treba pomisliti da nam on svojim platnima želi predstaviti položaj s kojega Sveznajući gleda svakoga čovjeka. Metaforički shvaćeno, gledanje je iz božanske pozicije simulacija Gospodinova pogleda te viđenje stvari kako ih Bog vidi i zna. Nakon što su Eva i Adam u edenskom vrtu blagovali plod sa stabla spoznaje, otvoriše im se oči, oni progledaju i tek tada „upoznaju da su goli.“ U nelagodi „spletu smokova lišća i naprave sebi pregače.“<sup>10</sup> Bog je znao za njihov propust, on je iskonski grijeh gledao u trenutku kada se događao, gledao ga je s nebesa premda sâm nije bio viđen. Dulčić zna da se isto događalo kroz čitavu povijest

<sup>10</sup> Post 3, 7. Citirano prema izdanju: Kaštelan, Jure; Duda, Bonaventura (ur.) Biblija. Stari i Novi zavjet. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1991.

čovječanstva te da će se događati do Sudnjega dana. Dubrovčanin ipak već puno puta spomenuti pogled s visine ne lišava ljudske dimenzije jer je pogled Boga fraktalne prirode, dok je naš ljudski ograničen. Upravo iz tog ograničenja čovjekova optičkog aparata proizlazi apstraktnost prizora što odaje da Dulčić svijet vlastitih platana protače dvjema vrstama gledanja – ljudskog i božanskog.

Već je spomenuto da je na Dulčićevim platnima Bog prisutan i na njima živi u obliku kruga cjelovitosti. Uz krug Zidić u Dulčićevoj simbologiji često nalazi kvadrat koji znači stabilnost, a ujedno daje oblik. Nasuprot nebeskom krugu, kvadrat je zemaljski princip. On povezuje i spaja te simbolizira povezanost godišnjih doba, strana svijeta, elemenata, faza ljudskoga života... Na tom bi se tragu moglo reći kako krug u kvadratu ili spojen s kvadratom – koji sâm Dulčić voli koristiti – na simboličkoj razini ujedinjuje nebesko i zemaljsko ocrtano u liku Isusa Krista, tako često prikazivanoga u njegovu opusu. Dulčićev Krist slijedi gotičku tradiciji *Christus patiens*a povezanu s duhom vremena. Krist Kralj u sebi spaja božansko i zemaljsko – on je Bog-Čovjek. Bog-Sin siromašnih i potlačenih, Bog-Sin u kojem se iščitava ljudska dimenzija Boga. Dulčić svoja platna nikada nije lišio ljudske figure i ljudskosti te njegova umjetnost, provučena kroz parafrazu Sedlmayrova naslova knjige „Gubljenje središta“, nikada to središte nije izgubila. To je središte Bog s kojim je povezan čovjek te je njihova združenost kroz lik Krista upisana ne samo u svako ljudsko biće, nego i u pogled svakog tog bića. Pogled je to kojem ne manjka iskra božanske uzvišenosti i providnosti, kao ni ljudske ograničenosti u koju smo svi uronjeni.

## Zaključak

Slikarstvo Iva Dulčića, koliko god uronjeno i proizašlo iz tradicije hrvatske likovne baštine prošloga stoljeća, istu je tradiciju obogatilo nizom kapitalnih djela. U prethodnom se tekstu predstavljaju samo neki segmenti tog opusa utemeljeni u slikarovu umjetničkom hodu prema apstraktnom slikarstvu koje kod Dulčića nikada nije završilo u napuštanju prizora i zanemarivanju motiva. Dubrovački je slikar bio uronjen u dvije stvarnosti – prva je bila njegov grad Dubrovnik i bliža okolica, a drugu čini njegova religioznost. Iako se ona najočitije pojavljivala u odabiru tema, religioznost je njegova bića bila

utkana i u njegov pogled koji je vrlo često stremio visini i to ne iz puke želje da se bude iznad drugih, na mjestu Svevišnjeg, nego iz naravnog osjećanja božanske iskre u sebi koju Bog daje svakom čovjeku. Koliko će tu iskru čovjek osjetiti, najčešće ovisi o njemu samom.

Izdižući svoj pogled nad Dubrovnik, plažu ili more, Dulčić u tradiciji Ljube Babića ili Mencija Cl. Crnčića ostavlja hrvatskoj umjetničkoj baštini jedne od najzanimljivijih slikarskih pojednostavljanja protkane koloritom zavičaja od kojeg nikada nije odstupio.

Uzdizanjem pogleda, nadalje, slikar je pokazao kako ljudsko oko gleda, ali i misli. Spojivši tako u svojim slikarskim prozorima ljudsku i božansku dimenziju čovjekova bića, pokazao je Dulčić da gledati znači vidjeti, ali da je viđenje tek osnova za u-videnjem koje je čovjeku dano po njegovu duhu.



BISERKA RAUTER PLANČIĆ

## O spomeniku Ivi Dulčiću postavljenom u Čapljini 2008. godine

Kolokvij o stotoj godišnjici rođenja slikara Iva Dulčića prilika je da se podsetimo na subotu, 27. rujna 2008. godine kada je u Čapljini uspravljena spomenička figura Iva Dulčića. Velikan hrvatskoga slikarstva tim je činom ovjekovječen na likovnom i opće-kulturnom obzorju Bosne i Hercegovine unikatnom brončanom statuom. Naravno, podizanje Dulčićeva spomenika i na užem planu ima veliki značaj, posebno za nas povjesničare umjetnosti. To stoga što je već postojećim čapljinskim monumentima povijesnog i domoljubnog sižea: *Kralj Tomislav* Petra Barišića i *Hrvatskoj slobodi* Kuzme Kovačića, pridružen dimenzijama manji, a značenjem za povijest hrvatske moderne likovne umjetnosti znatno veći monument: spomenik znamenitom slikaru u sjajnoj izvedbi kipara Josipa Poljana. Prikazan je u predstvaralačkoj sabranosti s kistom i paletom u rukama. Odliven je u Ljevaonici Ujević u Zagrebu, a naručili su ga i podigli, kao i prethodne spomenike, članovi čapljinske Založbe kralja Tomislava. Primarni im je cilj bio odavanje počasti jednom od zacijelo najvećih hrvatskih umjetnika koji su stvarali u Bosni i Hercegovini tijekom druge polovice 20. stoljeća. No, valja dodati i intenciju koja ih je vodila – značajnim simbolom označiti značaj i veličinu hrvatskog svjetonazorskog, umjetničkog i kulturnog idioma u korpusu višenacionalnog okruženja čapljinskoga kraja.

Tog vrućega dana u Čapljini, kojega niti hladna Neretva nije uspjela rashladiti premda je najveća od četiri rijeke koje vijugaju kroz i oko grada, predsjednik Hrvatskog sabora Luka Bebić otkrio je prvi i jedini dosad postavljeni spomenik Ivi Dulčiću, slikaru koji je u mnogim crkvama i samostanima srednje Bosne, bosanske Posavine i jugozapadne Hercegovine, u razdoblju od 1969. (vitraji, freske, slike u crkvi sv. Ante Padovanskog na Bistriku u Sarajevu) do godine 1974. (mozaici i slike u franjevačkoj crkvi i samostanu u Kreševu) ostvario veliki dio svoga sakralnog opusa. Vitraje i mozaike na kojima je radio do jeseni iste godine u Župnoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Podmilačju nije uspio u cijelosti završiti. Ni do Čapljine za života, nažalost, nije stigao. Angažmani koje je planirao prijatelj mu don Vjeko Božo Jarak, poklonik svekolikoga slikarova stvaralaštva i odani pokrovitelj gotovo svih njegovih aktivnosti u BiH, ostali su neostvoreni. Planirali su ih zajedno za svećenikov širi zavičaj – za crkve i kapele u Čapljini, Potkosi, Domanovićima i Stocu, ali teška bolest i prerani odlazak Iva Dulčića u ožujku 1975. godine onemogućili su ih u tome. Ipak, Dulčićevo stvaralaštvo zauzetošću don Jarka nastavilo je živjeti u BiH. Štoviše, upravo je s osnove posvećenosti Dulčićevu sakralnom opusu i, dakako, na zasadama slikarovih impozantnih ostvarenja u BiH, svećenik i kolekcionar Jarak kasnije izgradio mrežu predanih suradnika koji su mu pomogli uvesti noviju sakralnu umjetnost i djela suvremenih hrvatskih umjetnika u crkve i javne zbirke Hercegovine. Posebno je to uočljivo u gradu Čapljini čiji je dekanat i Galeriju umjetnina Založbe kralja Tomislava, Jarak obdario s više stotina umjetnina među kojima su i dvije Dulčićeve slike te niz slikarskih i kiparskih znamenja Dulčićeva nenadomjestiva djelovanja u BiH. Vidjelo se to bjelodano na izložbi kojom je 2006. godine otvorena spomenuta Galerija u Čapljini i, dakako, dvije godine poslije na dvodnevnoj svečanosti koju je Založba upriličila u povodu postavljanja spomenika slikaru.

Valja spomenuti da je večer prije otkrivanja spomenika Založba pod svodom svoje Galerije okupila mnogobrojne poštovatelje slikareva opusa na komornoj izložbi djela hrvatskih umjetnika naslovljenoj *U počast Ivi Dulčiću*. Izložba je priređena s ciljem da skrene pozornost svekolike javnosti na magistralnu pojavu slikara koji nas je višestruko zadužio svojim umjetničkim djelom i posebno promicanjem nacionalnih i kršćanskih vrijednosti u doba okorjeloga jugoslavenskog sockomunizma kada to nije bilo ni lako, a niti bezopasno. Sjećamo se, bilo je to vrijeme kada je svaki oblik nacionalno osviještena

djelovanja i manifestiranja težnje za većom slobodom u likovnom izražavanju, za ukidanjem idejnih, formalnih i motivskih ograničenja, bio u najmanju ruku suspektan. Kako bilo, tako prošlo, za neke bezbolno, a za Dulčića, koji je u to vrijeme za Crkvu radio s velikim entuzijazmom i gotovo neprekidno, prošlo je na nesreću s brojnim ožiljcima. Na spomenutom *homageu* slikaru priređenom uoči otkrivanja spomenika izložena djela starijih i mlađih likovnih umjetnika, njih jedanaest izabranih za tu priliku iz fundusa Založbine galerije, svjedočila su koliko je Dulčić bio omiljen među kolegama i koliko je duboko utisnut biljeg njegove etičnosti i slikarske virtuoznosti u djela mlađeg naraštaja hrvatskih umjetnika. Pojedini autori s ove izložbe bili su Dulčićevi prijatelji i sumišljenici u pitanjima umjetnosti i uvažavali su njegovo poimanje religiozne umjetnosti, čak su – sljedeći njegov trag i odvažnost da vazda bude svoj – odlučnije gradili i izgradili vlastiti likovni identitet. Primjerice, slikari Ljubo Ivančić i Josip Biffel te kipari Željko Janeš i Josip Poljan. Drugi su pak na tragu Dulčićeva slikarstva razvijali svoj likovni rukopis i repertoar religiozne ikonografije da bi osnažili duhovnu stranu svoga umjetničkoga bića. Primjerice, slikarice Iris Bondora Dvornik i Leila Michieli Vojvoda te kipari Zdenko Grgić i Đurđa Gudlin Zanoški. Kako se pokazalo na izložbi, svim autorima – spomenutim i nespomenutim – zajedničke su odlike duboka ukorijenjenost u figurativne forme i tradicijsku kulturu vlastita naroda, ali i odmak od svake jednosmjernosti ili zadrtosti. Razumije se, nemala zasluga za njihova ponajbolja postignuća ide i Dulčićevu nasljeđu.

Posebno je uzbudljivo bilo jutro sljedećega dana, prije samog otkrivanja spomenika. Glavni uzvanici svečanosti, kipar Josip Poljan, slikarova udovica Mira Dulčić i kolega Igor Zidić, predsjednik Matice hrvatske, razgovarali su i unisono zaključili da je mjesto za brončanu figuru – u lijepo uređenom parku na križanju ulica Braće Radića i Petra Krešimira IV. – idealno izabrano i da sve pohvale zaslužuju članovi organizacijskoga odbora za postavljanje spomenika u kojem su, uz srčanu potporu Vjeke Bože Jarka, radom i financijama bili Založba kralja Tomislava, Općinsko vijeće i Poglavarstvo grada Čapljine. Točno u podne počeo je program svečanosti kroz koji je vodio Dragan Despot, prvak drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. U ime Založbe pozdravnu riječ uputio je Perica Jurković, zatim se skupu obratio Stjepan Šutalo, gradonačelnik Čapljine, a o unikatnosti, značaju i veličajnosti Dulčićeva stvaralaštva, okupljenim Čapljincima i mnogobrojnim gostima iz Mostara,

Sarajeva, Trebinja, Metkovića, Zagreba, Dubrovnika i drugih mjesta širom Hercegovine i Hrvatske, govorio je Igor Zidić. Pred okupljenim mnoštvom ukazao se tad spomenik koji zrcali svu tjelesnu krhkost slikarove figure i njegovu posvećenost umjetnosti. Stanovita nijansa konvencionalnosti u izvedbi toga spomenika doima se kao njegova imanentna prednost i nipošto mana, jer već na prvi pogled dočarava istančani duh i prirodu slikara. Spomenik je to čija oku ugodna figuralna kompozicija ostavlja na promatrača dojam lirske ode slikaru spjevane rafiniranom naracijom i uvjerljivom portretnom karakterizacijom kako lica i detalja, tako i impostacije slikarove figure.

Valja istaknuti da je Josip Poljan modelirao spomenik u osmom desetljeću života i to neposredno nakon sjajne samostalne izložbe recentnih radova održane u Založbinoj galeriji 2007. godine kojom je, *nota bene*, u Čapljini proslavio šezdesetnicu plodnoga umjetničkog rada. Upravo ta izložba i veliki kiparov jubilej dali su ključni poticaj Založbinoj upravi za nastavak suradnje. Entuzijazam kojim su Čapljinci krenuli u podizanje spomenika Dulčiću kriječila je spoznaja da je kipar istinski poklonik slikarova stvaralaštva te da je bio njegov dugogodišnji sugovornik i pouzdani prijatelj, a k tomu i umjetnik iznimnoga stvaralačkog žara i kiparskoga umijeća, koji usprkos visoke životne dobi nije nimalo gubio na svježini i vitalnosti kiparskoga rukotvorstva. Privilegiju da od takvog umjetnika naruči spomenik Založba je iskoristila i u ciglih je deset mjeseci riješila sva financijska, administrativna i lokacijska pitanja kako bi spomenik Dulčiću bio postavljen u Čapljini. Doduše, dogodilo se to dvije godine poslije 90. obljetnice slikarova rođenja koja je, sjećamo se, u Hrvatskoj prošla gotovo šutke i bez ijedne naznake da se barem u Dulčićevu rodnomu Dubrovniku priprema nešto slično. Naravno da to nije mogao otrpjeti prijatelj Jarak koji – osim što je dobar duh Dulčićeva stvaralaštva u BiH – istovremeno je i veliki prijatelj hrvatskih suvremenih umjetnika. Predloživši Založbi Josipa Poljana, rafiniranog kipara i osvjedochenog domoljuba, za izvedbu slikarova spomenika, Jarak je, rekli bismo, pogodio u *sridu* i tako je stvorena figura iznimne plastičke sabranosti i svojstvene simbolike. Za izneseni rezime o akterima i ciljevima ovog pothvata te o Poljanovu oblikovanju kipa, osim skulpture same, preskriptivan je i natpis na njezinu postolju:

HRVATSKI SLIKAR

IVO DULČIĆ

1916. – 1975.





THE  
STATUE OF  
THE  
MAN  
1878-1958

Najposlije, u ovom prigodnom prisjećanju na otkrivanje spomenika, red je ponešto reći i o gradu Čapljini, o Založbi kralja Tomislava i o desetgodišnjem djelovanju njezinih članova koje je rezultiralo oživljavanjem kulturnog života grada, zamašnjim obnavljanjem umjetničkog inventara u sakralnim prostorima njihovih župa i postojanom zaštitom spomeničke i kulturne baštine čapljinskoga kraja.

U živopisnoj Čapljini najprije je uočiti da je posrijedi iznimno lijep gradić smješten uz moćnu Neretvu i obdaren brzacima njenih pritoka: Bregave, Trebižata i Krupe. Mjesto je to ušćuvana prirodnog okoliša, zamjetno njegovane i bujne vegetacije u kojem se očito živi po mjeri čovjeka i u skladu s iznimnim prirodnim ljepotama njezina krajobraza. Primjerna je i očuvanost antičkog Mogorjela i arhitektonskog nasljeđa iz turskoga zemana. U svemu je tome neka posebna blagost kojom zrači ta oaza uljuđenoga ophođenja njezinih stanovnika s nasljeđem što su ga namaknula stoljeća.

Brojni Čapljinci, a poglavito marni članovi Založbe, jednodušni su u nastojanju da svoj grad i nacionalni identitet učine prepoznatljivim na kulturnoj karti Bosne i Hercegovine pa su tako prije jedanaest godina podigli u središtu grada veliko zdanje u kojem su utemeljili *Hrvatski kulturni dom*. Ta kuća s galerijom, knjižnicom, stalnom izložbom Zbirke umjetničkih djela suvremenih hrvatskih autora, kazalištem i skladno uređenim okolišem, središnjica je kulturnog života čapljinskoga kraja. Posve predani cilju da grad i njegov širi krajobraz, osim po prirodnim ljepotama Hutova blata i antičkoj baštini, učine poznatim i po otvorenosti spram stvaralaštva suvremenih umjetnika, neumorni aktivisti Založbe, pod mentorstvom umirovljenoga svećenika i profesora Vjeka Bože Jarka, postavili su dosad više od trideset posebnih monografskih i skupnih izložbi likovnih umjetnika. Usporedno su udomili dva kulturno-umjetnička društva mladih glazbenika, utemeljili ljetnu likovnu koloniju u Čapljini te pokrenuli obnovu i ukrašavanje crkava, kapela i javnih zdanja djelima novije sakralne i profane umjetnosti. I, što je najvrednije, s jasnom su vizijom pristupili uređenju trgova i otvorenih prostora grada. Sve nabrojeno ne samo da pokazuje otvorenost sredine za suvremena umjetnička postignuća, nego i svjedoči da se kriznom vremenu usprkos pod Založbinim krovom odvijaju programi koji obogaćuju kulturni, tradicijski i duhovni život zavičajne sredine. Njihova misija je – stoji u dokumentu utemeljenja Založbe – da očuvanjem *kršćanskog, mediteranskog i europskog lica Čapljine pridonesu*





*općem kulturnom i gospodarskom boljitku svoga grada. Ne treba se stoga čuditi da je Založba posegnula za podizanjem spomenika i odavanjem počasti upravo Ivi Dulčiću, jednom od najvećih hrvatskih slikara minulog stoljeća, jer on bi – citirat ću prof. Jarka – da je živio i stvarao u nekoj europskoj metropoli, a ne u Dubrovniku, Zagrebu i Bosni i Hercegovini, nesporno dosegnuo do slave jednog Chagalla ili Bonnarda.*

S velikom radošću prisjetila sam se ovog izvandomovinskog, a ipak u svemu domoljubnog prepoznavanja veličine Iva Dulčića, pa opetovano upućujem čestitke prijateljima u Čapljini. Gospođi Miri Dulčić kao muzealac i povjesničar umjetnosti iskazujem najdublju zahvalnost za darovnicu dijela slikarove ostavštine Požeškoj biskupiji. Sve čestitke, dakako, zaslužuje i preuzvišeni biskup Antun Škvorčević ne samo za ustroj, nego i za inkluzivnu muzeološku koncepciju požeškog Dijecezanskog muzeja. Riječju, za u njem postavljenu stalnu izložbu brojnih vrijednih i očuđujućih djela Iva Dulčića.

Razmišljajući s koliko će dobra i lijepa iz darovanog fonda Dulčićevih slika ovaj muzej upoznati Požežane, pa i sve druge koji će ga pohoditi, pada mi na pamet misao koju, u slobodi osobnog uvjerenja, želim podijeliti s prisutnim kolegama. Od ove godine valja nam Požegu pamtiti ne samo kao mjesto iz kojeg se Miroslav Kraljević 1911. otisnuo u Pariz da bi iskusio svjetlo i slobodu modernoga doba, nego i kao grad u koji je sretno uplovila i na sigurno se vezala sjajna zbirka djela Iva Dulčića, umjetnika grandioznog opusa čije su slikarske molitve za slobodu njegova naroda, ostvarene fulminantnim i virtuosnim kolorizmom ne samo fortisimo slikarova pikturalnog izraza, nego i apsolut hrvatskog sakralnog stvaralaštva 20. stoljeća.



## Literatura

Vjeko Božo Jarak. Sjećanje na slikara Ivu Dulčića, Marulić, Zagreb XVIII, svibanj-lipanj, 1985.

Milan Ivanišević. Prinosi / Razmišljanja uz slike Iva Dulčića u crkvama, Crkva u svijetu, Split, 1986.

Marina Baričević. Uz 20. godišnjicu njegove smrti, Hrvatska revija, Zagreb prosinac 1995.

Više o spomeniku slikaru Ivi Dulčiću u Čapljini i pratećoj izložbi Hrvatski umjetnici u počast Ivi Dulčiću vidjeti u: Vjeko Božo Jarak i Biserka Rauter Plančić, Spomenik u Čapljini, Založba kralja Tomislava, Čapljina, BiH, 2008.





IGOR ZIDIĆ

## Detalji ruke/ruku u portretnim i figuralnim motivima Iva Dulčića

Ivo Dulčić nije, naravno, slikao same ruke svojih modela; a i kad bi se našla koja takva slika, bilo bi vjerojatnije da je riječ o izrezanom detalju nekog njegova djela, nego da je u pitanju cjelovit motiv. Ako izostavimo akademske studije ruku (glave, tijela, nogu) – kada je to samo nastavno *opće mjesto*, a nije motiv iskazivanja osobitih individuacijskih značajki – zaključit ćemo da su nam neke drukčije ruke, koje su izazvale našu pozornost ne kao *opće mjesto*, nego kao razlikovna tema – bile ponuđene u doista brojnim Dulčićevim portretima i figuralnim kompozicijama. No, to zapravo znači da se neko slikarevo očitovanje pažljivome promatraču otkrivalo i otkriva iz detalja i, možda i to, da je Dulčić u svoje slike ugradio – ako to potvrde poredbe većeg broja tih i takvih detalja – i neki naročit znak do kojega mu je osobito stalo. Ne bi bilo prvi put, kao što znaju pasionirani čitatelji starije literature, ‘da se Bog krio u detalju’!

U nekom sam trenutku svoga višegodišnjeg bavljenja Dulčićem – ne odmah! – primijetio začudne podudarnosti u položajima ruku portretiranih, odnosno naslikanih likova. Nećemo se još upuštati u podrobnija razmatranja tih položaja, ali ćemo skrenuti pozornost na jednu opću naznaku – unutar mnogih

sličnosti mogu se zamijetiti i neka odstupanja od većinske sheme, neke različitosti. Pritom, moramo reći da se barem dvije trećine svih primjera odnosi na jedan položaj – tipsko držanje ruku – a da svi drugi položaji zajedno čine tek trećinu primjera različitosti.

Dulčić je bio, poznato je, podjednako vrstan i podjednako značajan kako profani tako i sakralni slikar svoga doba. To me ponukalo, da u funkciji ‘pomoćne literature’ – kada je riječ o rukama naslikanim njegovim kistom – konzultiram dvije slavne knjige: jednu svjetovno-strukovnu (Henri Focillon, *Život oblika i Pohvala ruci*) i jednu teološko-esejističku (Romano Guardini, *Sveti znakovi*). Koliko mi je poznato, Focillonovo se djelo, u odlomcima, tiska još u dvadesetima, a u knjiškome se obliku prvi put objavljuje 1934. godine – baš u isto vrijeme kad i hrvatski prijevod Guardinijeva djela<sup>1</sup>, kojega je njemački izvornik tiskan kao knjiga 1923. godine. Kad sve zbrojimo, razabiremo da je riječ o pravim suvremenima. Oni su i po godinama rođenja sudionici iste epohe – Focillon je rođen 1881, a Guardini 1885. godine.

Kao čitatelji moramo potvrditi ono što nam se od prve činilo vjerojatnim: Focillon piše pravu, svjetovnu pohvalu ruci-oruđu, gdječad čak ruci-biću. On svoje razmatranje počinje razmatranjem svojih ruku: »One su ovdje, ove neumorne drugarice, koje su tolikih godina radile svoj posao: jedna sada namješta papir, druga na bijeloj stranici množi ove male zbijene znake, tamne i živahne. S njima se čovjek povezuje s čvrstoćom misli. One raskrčuju njihovo mnoštvo. One im nameću oblik, obris, a u pisanju čak stil.«<sup>2</sup>

Pisac razlikuje funkcije lijeve i desne ruke, ali ustanovljuje i njihovu jednakovrijednost pa se, na kraju, čini da nas je, prema tim zaključcima, priroda obdarila s dva vješta i neumorna obrtnika. Pisac se, hvaleći ruku, poziva na velike majstore prošlosti kojih je (slikarska) ruka proizvodila čuda. Uzbudi ga, primjerice, i sama pomisao na Rembrandta i njegova najraznovrsnija, vazda suptilna viđenja: »Rembrandt nam ih prikazuje u svoj raznolikosti osjećaja, tipova, doba, uvjeta: ruka jednoga svjedoka velikoga *Lazarova uskrsnuća*, raširena od čuđenja, uzdignuta, puna sjene, u protusvjetlu; marljiva i akademska ruka profesora Tulpa, koja na kraju pincete drži snopić arterija na *Satu*

<sup>1</sup> Romano Guardini, *Sveti znakovi*, Dominikanska naklada Istina, 1934, preveo J. Kirigin; II. izdanje, preveo o. Martin (Josip) Kirigin, pogovor Živana Bezića, Verbum, Split 1998<sup>2</sup>, 2000<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Henri Focillon, *Pohvala ruci*, u: *Život oblika*, s francuskoga preveli Desanka i Marko Grčić, RR, Zagreb 1995, str. 112.



*anatomije*; Rembrandtova ruka dok crta; čudesna ruka sv. Mateja koja piše Evanđelje po anđelovu diktatu; ruke staroga bogalja na slici *Novčanica od sto forinta*, podvostručene velikim naivnim protezama što mu vise o pojasu.«<sup>3</sup>

U Guardinijevoj knjižici, koja nije ni pretenciozno niti sustavno djelo, nego je neka vrst sakralnoga prostora u kojemu se pisac kreće prema nalozi- ma svoga kršćanskog nadahnuća i – ne mogu to zatajiti – onkraj misticizma upućenih tumača i u tajanstva uvedenih elitâ – izlaže svoja čista tumačenja svetih znakova jezikom skromnim, lijepim i, nadasve, iskrenim, upravljenim vjerničkome puku i mladeži koja stasa. Ta je knjiga, u svojoj dubini, tj. dobro- ti, odgojna, a kao odgojna ona ne nastoji na anegdotalnim (pojedinačnim) sadržajima, nego na apstraktnosti (općenitosti) znakova, koje treba pojasniti. Ma i tjelesan, svaki je znak apstrakcija dokle god mu ne razaberemo značenje. Pročitati do kraja to *značenje* – odavno uvriježenih i već konvencionalnih, kroz stoljeća tradiranih *znakova* – istinska je težnja oca Guardinija. Focillonu je za njegovu *Pohvalu* trebalo dvadesetak knjiških stranica, Guardiniju – za odlomak o ruci – tek tri. Njegovo izlaganje nije historijsko, on ne iznosi pri- mjere, ne poziva se na autoritete, nego – naglas – meditira: »Sve je tijelo oruđe i izraz duše. (...) Na poseban su pak način oruđe i ogledalo duše lice i ruke.«<sup>4</sup>

U zaključnoj rečenici pisac nas upozorava da: »Stav i kretanje ruku nije nikakva isprazna, namještena igrarija, već je to govor kojim u posvemašnjoj iskrenosti tijelo Bogu priopćuje što duša misli.«<sup>5</sup>

U Focillonu nalazimo i ove rečenice: »San se od stvarnosti razlikuje po tome što sanjač ne može roditi umjetnost: njegove ruke drijemaju. Umjetnost se pravi rukama. One su sredstvo stvaranja, ali prije svega organ spoznaje.«<sup>6</sup> Kolikogod, same po sebi, zvučale dobro – dolazim u napast da ih opišem kao pristrane rečenice. Umjetnost se doista *pravi* rukama; ali kako se *ideira*, kako se *zasniva*? Može li se, uopće, prekinuti ona sveza koja – pri stvaranju umjet- nosti – udružuje u jedno razbor i memoriju, znanje, srce i emocije s rukama koje modeliraju, obrađuju, slikaju, zapisuju? Ako su ruke 'organ spoznaje' što je, onda, um? Napose u likovnoj umjetnosti: čega je, onda, organ oko? Samo

---

<sup>3</sup> Isto, str. 113.

<sup>4</sup> Romano Guardini, cit. dj., str. 8.

<sup>5</sup> Isto, str. 10.

<sup>6</sup> Henri Focillon, cit. dj., str. 121.

je koordinacija organâ ono što obećava rezultat; preferiranje jednoga – put je prema neuspjehu.

Usporedba bi tih dvaju citata mogla biti dostatna da – osvrnuvši se na brojne Dulčićeve interpretacije ruku djece i odraslih, žena i muškaraca, glazbenika i težaka, sadašnjih i negdašnjih – zamijetimo da se njegovim kistom naslikane ruke lakše gonetaju u Guardinijevoj shemi, nego u Focillonovoj kovačnici blizanačke lijevo-desne raznovrsnosti. Čestita naklonost Focillonova, prema ruci koja stvara i koja opipom spoznaje, počiva, čini se, na nekom udivljenju prema obrtovnoj vještini i medijevalnom poslu. Događa mu se, da od uznosite ruke – sve teže – vidi (cijeloga) Čovjeka.

Kakogod okrenuli ovu priču, vidimo da od raznovrsnih radnji, umijeća, tipova i različitih djelatnih ruku na Rembrandtovim slikama, crtežima i grafikama – u Dulčića ne nalazimo gotovo ništa. Od samog početka njegova slikarstva – godinama striktno profanog – na njegovim se platnima ne pojavljuju te rembrandtovski ili kakve drukčije, različite ruke, nego se posvjedočuje nekoliko tipskih položaja ruku – često bliskih, srodnih pa bi, možda, čak bilo ispravnije reći da je, u njega, riječ o jednom položajnom tipu i o nekoliko tipskih podvrsta. Znači li to da je u pitanju bila nepreciznost njegove opservacije (realnoga predloška) ili, pak, slabost imaginacije? Ni jedno niti drugo. Usput, u tome se ‘prvom vremenu’ odlučno formirala njegova nadasve osobna koloristička paleta velike inventivne moći, pa je bilo jasno da nije riječ o slikaru koji bi svoju afirmaciju tražio i nalazio u stereotipnome. Da i s rukama budemo načisto – on nije ni od koga naslijedio gestualni ili položajni stereotip, nego ga je sâm za se stvorio kao svoj izražajni znak. I po tome zaključujem da je Guardinijeva opcija, kao i ona Dulčićeva, bila kršćanska, da je bila opcija vjerujućeg, bez obzira na to je li prizor sakralan ili to nije bio. Već smo, na drugom mjestu<sup>7</sup>, raspravljali o duboko kršćanskom nadahnuću ‘upitnoga’ kršćanskoga slikara što se osobito uvjerljivo potvrđuje i onkraj sakralnih motiva: u implicitnoj sakralnosti mnogih njegovih svjetovnih prizora.

»Kad se netko udube sâm u se pa je u svojoj duši sâm sa svojim Bogom, tad čvrsto sklopi jednu ruku s drugom, prste prekriži jedne preko drugih. Time nekako želi nutarnje strujanje, koje bi moglo uteći, prenijeti s jedne ruke

<sup>7</sup> Igor Zidić, *Ivo Dulčić*, Požeška biskupija – Matica hrvatska – Moderna galerija, Zagreb 2016, str. 437-438.

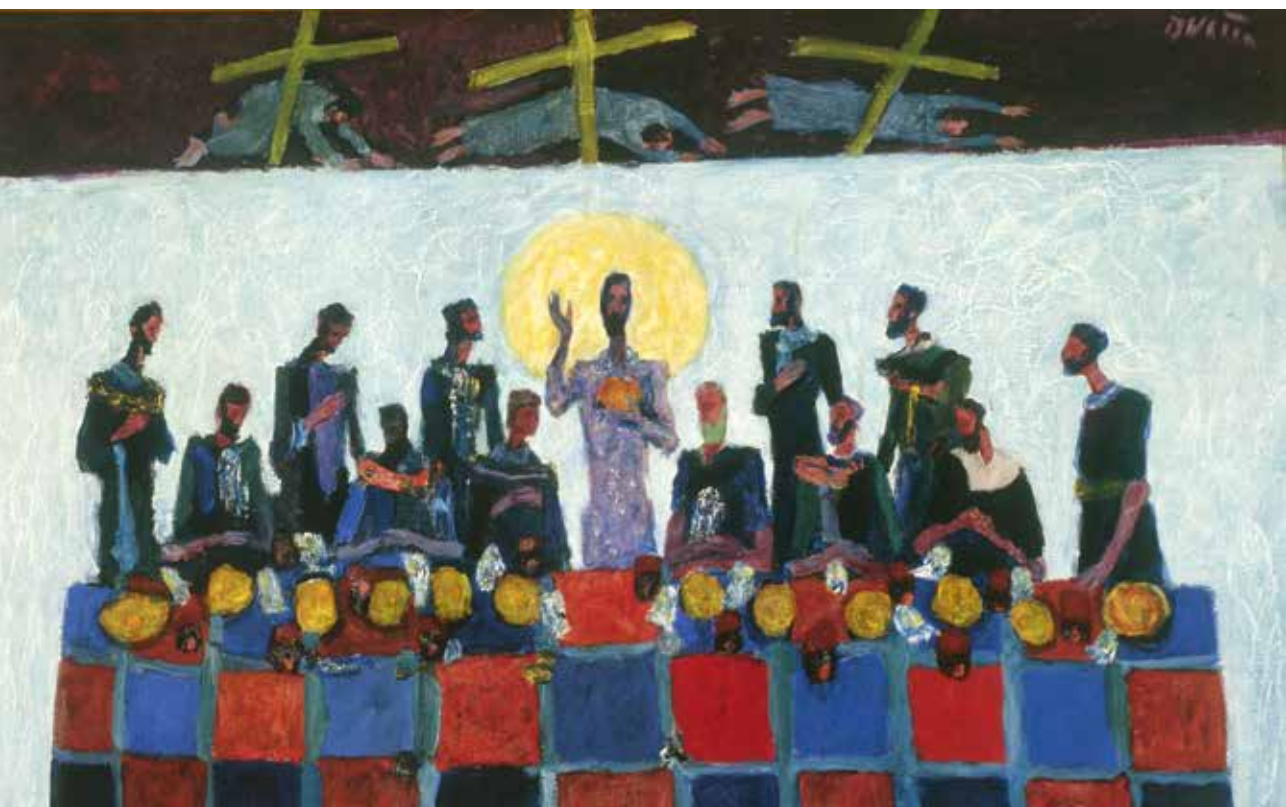
na drugu te ga opet obrnuti k sebi, da sve ostane unutra, kod Boga. Skupljanje je to samoga sebe; sjenica nad sakrivenim Bogom.«<sup>8</sup> Upravo je o tome riječ: o sklopljenim rukama, o zatvorenom »strujnom krugu«: to je struja duha koji brine o uzdržanju ili očuvanju inicijalne energije, o kružnome (savršenom ili potpunome) tijeku kojim se, od središta tijela, od srca, ne odlijeva niz rastvorene ruke, ni lijevo niti desno, taj vitalni napon aktivne i produktivne nutrine, nego ga se zatvara – spojenim rukama – i tako zadržava u sebi.

Iz toga bi se moglo zaključiti da su u Dulčića *ruke* – kao motivski detalj – znak kontemplativne sabranosti i unutrašnjega mira bića koje, i nesvjesnim nalogom, postupa (i s rukama) – tako kako postupa. Spojene ruke označavaju stoga, u primjeru koji razmatramo, manje portretiranoga, a više onoga koji portretira. Teško je, naime, i povjerovati da desetine portretiranih imaju – i čak da bi mogle imati – istu težnju duha, istu čvrstoću vjere, istu poniznost pred punoćom života, najposlije istu nagonsku potrebu da rukama zatvore krug. Drugo je sa slikarom; on je, uvijek iznova, onaj Jedan, koji se dijeli na desetine i stotine svojih slika da bi bio Cjelovit. On, u ovome razmatranju, jest Jedan i Jednodušan; on je taj kojega uzbuđenje pred motivom, kojega vjera, kojega 'nutarnje strujanje', kojega 'skupljanje (...) samoga sebe' prelazi s kista, kao produžene ruke, na svaku portretnu studiju ili figuralnu kompoziciju na kojima treba artikulirati ruke, točnije govor ruku. Zato su one značenjski iste, a ne stovrsne, stoznaćeće.

Možemo pretpostaviti da nisu sve ruke, koje je Dulčić ikad naslikao, bile vjerničke ruke; ali moramo, unatoč skepsi nekih, potvrditi da ih je sve naslikala ruka slikara složene, dubinske vjere – ne tek deklarativno vjernička, nego pouzdano, temeljno, istini bića posvećena ruka. Zato i jesu za onoga koji može vidjeti i pročitati skriveni smisao što ga slikarova ruka polaže u naslikane ruke – mnoge tzv. profane slike Dulčićeve – zapravo očitovanja sakralnosti njegova bića pa su, *ipso facto*, i prikriveno sakralne slike. Zašto prikriveno sakralne? Ništa tu Dulčić nije hotice skrivao, nema u njega bojažljive vjere. On *jest* duhovan i sakralan i kad se time i tako ne deklarira, kad time ne misli vojevati, kad ne ispovijeda svoju vjeru da bi se nekome svidio ili proti nečemu demonstrirao. On jest to što u sebi nosi pa i kazuje to što jest: što god radio, što god slikao. Jedno su sadržaji očevidni, kao u

---

<sup>8</sup> Romano Guardini, cit. dj., str. 9.



SL. 1 • *Posljednja večera*, 1972.

*Posljednjoj večeri* (SL. 1) ili *Večeri u Emausu*, drugo su sadržaji zasjenjeni, kao u *Portretu djevojke* ili u *Koncertu* (SL. 2). Može zbunjivati to što u takvim svojim dvoznačnim djelima Dulčić svjetovni prizor ne dopunja nekim sakralnim atributom već svojim vjerničkim osjećajem. Motiv je bjelodan i jasan, a osjećaj koji je slikara vodio tek treba naslutiti, prepoznati, iz simbolâ ili simbolskih manifestacija otkriti i prevesti. Jedan su, kako rekosmo, od tih simbolskih znakova i ovako ili onako posložene ruke. Time upućujemo na to da svaka slika s rukama neće biti ispunjena sakralnošću, nego samo ona u kojoj se te ruke, svjesno ili nesvjesno, slože u 'sveti znak'. Motivski sakralna slika – npr. ona naručena od nekog svećeničkog reda ili Crkve (kao što je to bio *Krist Kralj* u splitskoj Gospi od Zdravlja) – ima, dakako, više mogućnosti





SL. 2 • *Koncert*, 1956.

da tu svoju sakralnost predoči, ali i malena je mogućnost – ondje gdje uopće postoji – nekakva mogućnost. Ako takvu priliku slikar iskoristi – onda je učinio pravi podvig: oduhovio je u onome malenome ono što je znatno veće, oduhovio je segment realnosti, udahnuo je onome realnome koje prikazuje – još i doda(t)nu vrijednost.

Razmotrimo što nam je, u tome smislu, ponudio sâm Dulčić. Rečeno je da (barem) dvije trećine svih od njega naslikanih ruku prikazuje spojene ruke: onaj zatvoreni krug o kojemu sugestivno govori otac Guardini: to su ruke, koje štite dobro i ne žele da dobro napusti biće čovjeka; to su ruke koje štite integritet osobe, koje brinu »da sve ostane unutra«. Treba vidjeti ruke pjevača u *Koncertu*, 1956; pa ruke *Mire*, 1965. (STR. 68) ili ruke na *Portretu*



sl. 3 • *Portret Pereta Dulčića*, 1942.

*Pereta Dulčića*, 1965. (sl. 3) Naročito se potonja dva primjera mogu razumjeti gotovo kao ilustracije Guardinijeve objekcije: »Ako pak stoji pred Bogom srcem punim poniznosti i strahopočitanja, tada ispružene ruke lagano položi jednu povrh druge.«<sup>9</sup>

Vrlo su slične (tek iz drugoga rakursa prikazane) ruke na *Portretu djevojke*, 1952. (VIDI STR. 93) Ipak, razabiremo da tu nije ostvaren idealni krug; ne s onom rigoroznošću koja je karakterizirala tri prethodno spomenute slike. Zatvorenost je »nutarnjeg strujanja«, međutim, postignuta, a to i jest ono najvažnije: samo što se dlan desnice nije sreo s dlanom lijevice, nego je desna obuhvatila zapešće lijeve ruke. Kao što se često i dogodi, taj je susret zatvorene desne i otvorene lijeve ruke narušio egzaktnost geometrijske forme kruga, ali i omogućio likovno dojmljiv, ekspresivan dodir dviju ruka. Desna je ona koja osigurava unutrašnju koherenciju i zatvorenost bića, ali lijeva – za koju se čini kao da je kanila napustiti taj krug – mirno obuima koljeno modela. To znači da je sustav čvrst, da se duhovna energija, kojoj su ruke bile provodnici, nigdje



sl. 4 • *Portret djevojke*, 1953.

<sup>9</sup> Isto, str. 9.

ne gubi. Zanimljiv je varijantni *Portret djevojke* iz 1953. (sl. 4) u kojemu je konstrukcija poprsja i, shodno njemu, potpuna zatvorenost mogućega strujanja, opisana položajem obiju prekrivenih ruku (pri čemu dlan jedne ruke dodiruje nadlakticu druge ruke), stvorila tip četvrtaste (kvadratične), a ne više kružne (sferne) formacije-komunikacije, ali i kruga kao simbola potpunosti. Teško je, u toj prilici, izbjeći svim teškoćama interpretacije jer potpuna *zatvorenost* kompozicije (ruku) sugerira da je postignuta potpuna udubljenost u nutrinu bića, dok *kvadratičnost* toga istog stereotipiziranog postava (ruku) upućuje na *zemnost*, a ne na spiritualnost toga postignuća.



SL. 5 • *Djevojka u zelenom*, 1965.



Kao što se i ono *zatvoreno* prikazuje u dvama različitim značenjskim likovima (krug, četverokut) tako se u nizu Dulčićevih slika može pratiti i *nastajanje zatvorenog*, a ne samo sresti finalni oblik. To je *nastajanje* utoliko zanimljivije i, naravno, znakovitije utoliko što nam pokazuje slikarovu svijest o značenju ispunjene duše pa nam, u više navrata, nudi naslikanu »najavu« toga prijenosa unutrašnjega tijeka »s jedne ruke na drugu« i ponovnoga »zaključavanja« te snage, te energije, toga sporazuma. Ruke se još nisu posve spojile i povezale, ali tek malo nedostaje da se to dogodi; utoliko prije što su žile na ruci i konfiguracija prstiju takve da otkrivaju struju koja ih pokreće i vodi k susretu (*Djevojka u zelenom*, 1965, SL. 5).

Ruke se mogu sklopiti na prsima, u križ ili na molitvu, ali u takvoj bi se prilici svaki komentar činio izlišan: ti su »sveti znakovi« toliko jasni i nedvojbeni da će ih i svaki laik lako sebi protumačiti. Teže će, međutim, razumjeti da znak križa na prsima ili ruke sklopljene na molitvu znače spremnost bića da se »Bogu posve izruči« – »znajući da ionako u njemu sve spada na žrtvu.«<sup>10</sup>

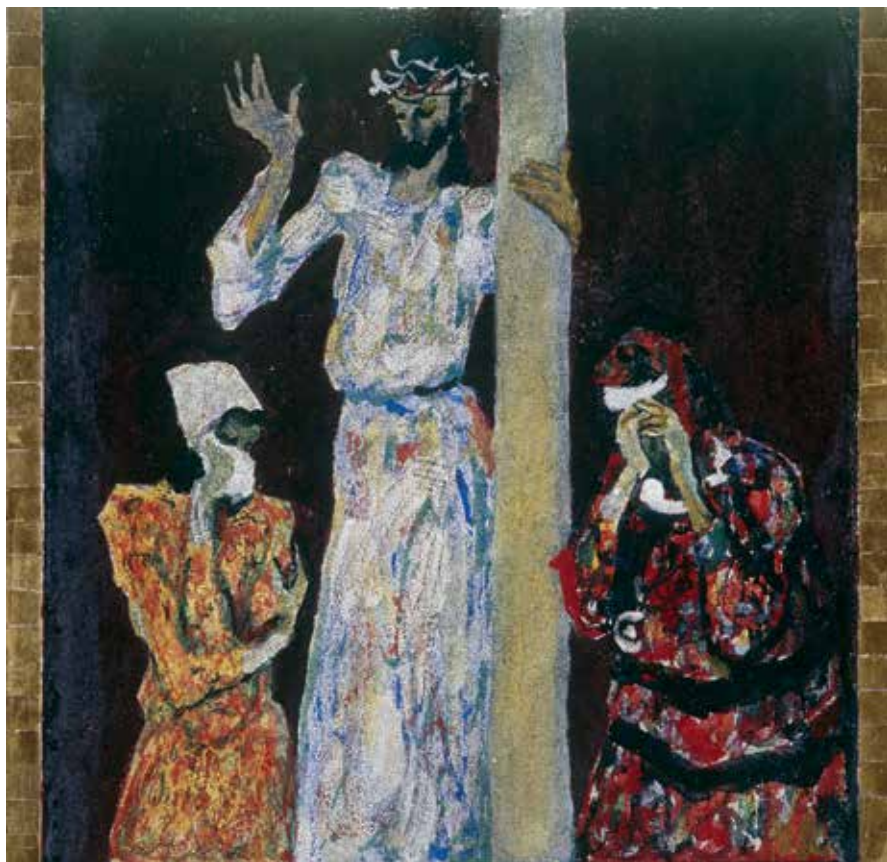
Nema svaki znak samo jedno značenje, a u nekih je očito i naporedno postojanje »pučkoga čitanja« i »učene egzegeze« pa im je, stoga, i značenje kojiput ambivalentno, gdjekad baš i nestalno. Nerijetko, značenje znaka određuje kontekst. No, kada je riječ o »svetim znakovima«, u Dulčića nema odviše kolebanja pa ni kada su napola skriveni u prozaične prizore svakidašnjice. Kao što je *ono obično* znao iluminirati i učiniti – nekim sitnim pomakom – dragocjenim i, štoviše, *svetim*, tako je i *ono sveto* znao približiti *običnosti* naših egzistencija, učiniti ga ne samo razumljivim, nego i dnevno potrebnim.

No, da se još jednom vratimo motivu ruke iz kojega smo i deducirali sve ove sadržaje.

Postoji i ispružena, podignuta ruka dlana otvorenog prema očima gledatelja kao i ruka okrenuta prema nebu. Takve se ruke javljaju na prikazima Krista (*Krist Kralj*, 1959; *Isus i žene jeruzalemske. Križni put*, 1966, SL. 6; *Večera u Emausu*, 1970; *Posljednja večera*, 1972), svetaca i blaženika (*Bl. Nikola Tavelić*, 1939; *Sv. Ivan Zlatousti*, 1969, SL. 7; *Bl. Augustin Kažotić*, 1974). Ali, dok se Krist često rukama oslanja o stol (kao u *Posljednjoj večeri*) ili se opire o zemlju (u prizorima *Pada pod križem*), nećemo naići ni na jedan lik prema

---

<sup>10</sup> Isto, str. 10.



SL. 6 • *Križni put, Isus i jeruzalemske žene*, 1966.

profanome modelu, koji bi dizao ruke prema nebu, zazivao Boga ili nam, kao Tavelić ili Kažotić, pokazao otvoren dlan. Otvoreni je dlan znak potpune iskrenosti, jasnih nakana, objava otvorena srca. Kristove ruke oslonjene o zemlju, stol ili rame učenika ili, pak, otvorene prema nebu govore da je on i zemnik i nebesnik, biće dviju sfera i najviših mogućnosti. Ruke portretiranog građanina ili težaka, pjevačice ili đaka govore o tome da je čovjek zemno biće. »Lijepe i velike nam stvari govori ruka. O njoj kaže Crkva da nam ju je Bog dao da 'na njoj nosimo dušu'.«<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Isto.



SL. 7 • Sv. Ivan Zlatousti, 1969.

Dulčićeve naslikane ruke nikad nisu eksklamativne ni gestom niti znakovima koje stvaraju, nego su posve suzdržane, šireći mir i suglasje s Bogom i okolinom, iskazujući, istodobno, duboku skromnost svoga autora. Premda ga se sjećamo kao živog i nervoznog sudionika u raspravama ili za stolom, temperamentnog (kakav mu je bio i slikovni rukopis), ipak je, nalazeći u *rukama* jedno od središnjih mjesta svoje izvedbene koncentracije, uspijevao u njima naći i iskazati sav unutrašnji mir plahovitoga i uznemirenoga. I kad su prsti njegovim kitom naslikanih ruku prepleteni kao lomno pruće krajnji je njihov izraz uvijek: mir. Ta baština – neimenovana, neoglašavana – nije mala jer Krist kaže: »Mir vam ostavljam, svoj vam mir dajem«. <sup>12</sup> Na tom se mjestu Ivanova *Evandjelja* razabire »da je Isusova prisutnost izvor i stvarnost mira«. <sup>13</sup> Pisac rječničke jedinice razborito dodaje da »taj mir nije više vezan uz njegovu tjelesnu prisutnost, već uz njegovu pobjedu nad svijetom.« <sup>14</sup> Moramo li – *si parva licet componere magnis* – uopće i reći da je slikarova pobjeda predmnijevala pobjedu nad kultom materijalnosti, tvarnosti, karnalnosti i ovosvjetskosti?

<sup>12</sup> XLD, *Mir, III. Kristov mir*, 3, u: *Rječnik biblijske teologije*, uredio: Xavier Léon-Dufour i drugi. Prema drugom prerađenom i proširenom izdanju francuskog izvornika preveo Mate Križman, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1980, stupac 561/562.

<sup>13</sup> Isto.

<sup>14</sup> Isto.









# Imensko kazalo

## A

Alebić, Josip 109  
Aleksandar Haleški 74  
Argan 31

## B

Babić, Ljubo 74, 97, 110, 118  
Bach, Johann Christoph 6  
Bakić, Vojin 95  
Baričević, Mišo 100, 104  
Barišić, Petar 119  
Bebić, Luka 120  
Beusan, Marijo 7  
Bezić, Živan 130  
Biffel, Josip 121  
Bissière, Roger 67, 69  
Bois, Yve-Alain 56, 57, 69  
Bondora Dvornik, Iris 121  
Bonnard, Pierre 61, 89, 126  
Brajević, Vinko 86  
Buchloh, Benjamin 56, 57  
Burchardt, I. 109  
Bukovac, Vlaho 85, 86  
Buxtehude, Dietrich 6

## C

Camus, Albert 46  
Cesarić, Dobrica 32  
Cézanne, Paul 57  
Chagall, Marc 126  
Crnčić, Menci Clement 110, 118

## Č

Čorak, Željka 6, 56, 81

## Ć

Ćiril i Metoda, braća 75

## D

Demović, Miho 91  
Depolo, Josip 46  
Despot, Dragan 121  
Dragojević, Danijel 46, 58  
Dubuffet, Jean 69  
Duda, Bonaventura 78, 116  
Dulčić, Ivo 5–8, 11–14, 20, 23, 26, 27,  
29, 31, 35–40, 42, 43, 46–48, 51,  
53, 56–58, 61, 62, 64–66, 69, 70,  
73–75, 77, 78, 81, 83, 86, 87, 89–93,  
95, 97, 100, 102–104, 107, 110, 112–  
122, 126, 129, 132–135, 139, 142  
Dulčić, Mira 7, 121, 126  
Dulčić, Pere 137

## Đ

Đurić, Dubravka 55

## F

Ferenc, Frane 87  
Fisković, Cvito 13  
Focillon, Henri 130–132  
Foster, Hal 56, 57

## G

- Galenson, David W. 108, 109  
 Gamulin, Grgo 46, 85, 86  
 Gjukić.Bender, Vedrana 87  
 Gliha, Oton 107–109  
 Grčić, Desanka 130  
 Grčić, Marko 130  
 Grgić, Zdenko 121  
 Guardini, Romano 130–133, 135,  
 137  
 Gudlin Zanoški, Đurđa 121  
 Gusić, Tomislav 95, 97, 98, 103

## H

- Horvat, Lavoslav 13  
 Husserl, Edmund 113

## I

- Ivančić, Ljubo 5, 121  
 Ivanišević, Drago 75  
 Ivanović, Marin 6, 85, 86, 88, 100  
 Ivanovna Sokolova, Natalija 75

## J

- Janeš, Željko 121  
 Jarak, Vjeko Božo 88, 120, 121, 124,  
 127  
 Job, Ignjat 12, 85, 86  
 Jurković, Perica 121

## K

- Kandinski, Vasilij 108, 109  
 Karaman, Antun 6, 31, 36, 38, 46,  
 86, 89, 94, 95  
 Kaštelan, Jure 116  
 Kažotić, Augustin 23, 140  
 Kirigin, Josip 130  
 Klee, Paul 57  
 Kolešnik, Ljiljana 56, 69

- Kopunović Legetin, Alen 6, 8  
 Kovačić, Kuzma 119  
 Kožarić, Ivan 70  
 Kraljević, Miroslav 126  
 Krauss, Rosalind 56, 57, 69  
 Križman, Mate 142  
 Križić Roban, Sandra 6, 55  
 Kultermann, Udo 35

## L

- Lasić, Jagoda 99  
 Léon-Dufour, Xavier 142  
 Letica, Marito Mihovil 6, 73  
 Loinjak, Igor 6, 107  
 Longpré, Paul de 42

## M

- Malevič, Kazimir 108, 109, 113  
 Mandić, Leopold 23, 26  
 Manet, Édouard 69  
 Marko Križevčanin 23, 75  
 Maroević, Tonko 6, 14, 45, 58, 81,  
 89, 110  
 Masle, Antun 86  
 Matasović, Ljubo 39  
 Mathieu, Georges 69  
 Matisse, Henri 61  
 Medović, Celestin 12, 85, 87  
 Meštrović, Ivan 13, 103  
 Michaux, Henri 71  
 Michelangelo 78  
 Michieli Vojvoda, Leila 121  
 Miklenić, Ivan 88

## N

- Novak-Oštrić, Vesna 56

## O

- Ozana Kotorska 23



## P

Paljetak, Luko 46, 58  
Pavlović, Josip 75  
Peić, Matko 46, 74  
Pejaković, Mladen 114  
Peko, Lukša 102  
Plančić, Juraj 12  
Platon 77, 116  
Poljan, Josip 119, 121, 122  
Prijetelj, Kruno 13  
Pulitika, Đuro 75, 86  
Putar, Radoslav 36, 46, 61, 64, 89

## R

Rašica, Marko 85  
Rauter Plančić, Biserka 6, 119, 127  
Reberski, Ivanka 6, 7, 11  
Rembrandt 130–132  
Rendić, Ivan 87  
Romic, Stanko 74, 79  
Rus, Zdenko 57  
Rusković Radonić, Antonija 98, 104

## S

Scheler, Max 114, 115  
Sekelj, Zvonko 8  
Soutine, Chaim 61, 65, 66  
Stepinac, Alojzije 91  
Strajnić, Kosta 86  
Svalina, Fabijan 8  
Sveti Augustin 74  
Sveti Bonaventura 24, 38, 41–43, 74  
Sveti Franjo Asiški 14, 38, 42, 43, 74  
Sveti Ivan, ev. 40  
Sveti Juraj 25  
Sveti Lazar 87  
Sveti Luka, ev. 40  
Sveti Marko, ev. 40  
Sveti Matej, ev. 40, 131

Sveti Mihajlo 70

Sveti Petar i Pavao 24

Sveti Vlaho 6, 38, 86–88, 90–92, 94,  
100, 101, 104

## Š

Šerbu, Viktor 86  
Šimunović, Fran 109  
Škerlj, Josip 94, 95, 98, 103, 104  
Škvorčević, Antun 5, 6, 7, 126  
Špoljarić, Stanko 98, 99  
Šulentić, Zlatko 14  
Šutalo, Stjepan 121  
Šuvaković, Miško 55

## T

Tartaglia, Marino 12  
Tavelić, Nikola 75, 140  
Teilhard de Chardin, Pierre 77  
Tomić, Zoran 33  
Tonković, Zdenko 95  
Trostmann, Josip 86, 89

## V

Valéry, Paul 47  
Vecelli, Tizian 87  
Vidović, Emanuel 12  
Vilać, Pavica 87, 88  
Vojnović, Ivo 47

## Z

Zidić, Igor 5–8, 47, 56, 58, 61, 64, 70,  
79, 81, 86, 110, 112, 114, 116, 121,  
122, 129, 132

## Ž

Žaja Vrbica, Sanja 88  
Žuljević, Ivica 8



# Kazalo

Uvod .....	5
ANTUN ŠKVORČEVIĆ	
Pozdrav na otvorenju Kolokvija .....	7
IVANKA REBERSKI	
Suvremeni likovni izraz Iva Dulčića u domeni sakralnoga .....	11
ANTUN KARAMAN	
Monumentalnost Dulčićevih vitraja u crkvi sv. Bonaventure u Banja Luci .....	31
TONKO MAROEVIĆ	
Mediterska podloga Iva Dulčića .....	45
SANDRA KRIŽIĆ ROBAN	
I jest i nije – o ‘bezobličju’ u Dulčićevom slikarstvu .....	55
Interes za drukčijom umjetnošću .....	57
Tamo gdje se utapa stvarnost .....	58
Odlučujući trenutak .....	65
Ljudsko stanje .....	70
MARITO MIHOVIL LETICA	
Antropologija, teologija i kozmologija Dulčićeve freske »Krist Kralj« .....	73
ŽELJKA ČORAK	
Dulčićevi <i>Novčići</i> , Božja lemozina .....	81

## MARIN IVANOVIĆ

Utjecaj Iva Dulčića u dubrovačkom slikarstvu druge polovine 20. stoljeća na primjeru prikaza feste svetog Vlaha .....	85
Sakralna umjetnost u Dubrovniku i sveti Vlaho kao likovna tema .....	87
Slikarstvo Iva Dulčića kao uzor umjetnicima .....	89
Suvremeni pristup temi Feste svetog Vlaha .....	94
Zaključak .....	103

## IGOR LOINJAK

O Dulčićevim formalnim pojednostavljanjima .....	107
Nadimak apstraktnom .....	108
Nadilaženje motiva .....	110
Biti visoko kao ptica, biti visoko kao Sunce .....	113
Gledati odozgo kao što gleda Bog .....	116
Zaključak .....	117

## BISERKA RAUTER PLANČIĆ

O spomeniku Ivi Dulčiću postavljenom u Čapljini 2008. godine .....	119
--	-----

## IGOR ZIDIĆ

Detalji ruke/ruku u portretnim i figuralnim motivima Iva Dulčića .....	129
--	-----





IVO DULČIĆ

ZBORNİK RADOVA S KOLOKVIJA U POŽEGI  
PRIGODOM 100. OBLJETNICE UMJETNIKOVA ROĐENJA

Požega, 18. lipnja 2016.

POŽEŠKA BISKUPIJA  
Trg sv. Trojstva 18, Požega  
[www.pozeska-biskupija.hr](http://www.pozeska-biskupija.hr)

BIBLIOTHECA ARS SACRA DIOECESIS POSEGANAE

ISBN 978-953-7647-27-8



9 789537 647278