



Dok prelistavam rukovet Dulčićevih fotografija iz dječaćkog mu doba, zaustavljam se na onoj obiteljskoj iz 1929: otac, majka i šest sestara uz najsitnijega i najmlađega – maloga Iva. Oko njega se svio živi vijenac brižnih. Ne mogu se oteti dojamu da me iz toga majušnog lica pod širokim kačketom, skutren i znatiželjan, promatra vrapčić. U njega je živahno i bistro oko, a tanak, izdužen nos u mojim se očima polako pretvara u kljun male ptice, koja njegovu liku daje tako karakterističan izraz: napetu pozornost i ljubopitljivo nagnuće prema nekom – još nevidljivu – zrnu u daljini.

Krila se takvih letača – na fotografijama – obično ne vide, pa je tako bilo i u ovoj prilici.

Šezdesetih godina prošloga stoljeća mi smo o njemu već znali ono što nam je, osamdesetih, otkrivala fotografija iz 1929: da je skroman i da za se malo traži; da je očvrstnuo od nevolja i da ni zimi – kao *passer invictus* – neće, jer nije ptica selica, mijenjati postojbinu: tu smo – gdje smo i tu ostajemo!

Hoće li nam netko prigovoriti da spoznaje iz potonjih godina njegova rada i života unatragno projiciramo na davno prethodeće vrijeme i još neodgonetljive, neispunjene likove te da iz naknadno spoznatoga domišljamo značenja dalekih, nečitkih i neobjašnjivih, znakova prošlosti?

Mogao bi takav prigovor biti i na mjestu, a da nas ipak ne uznemiri; u pitanju je samo to hoće li se »unatragne projekcije« iz, primjerice, 1959. ili 1973. uskladiti s pretpostavljenim znakovima iz 1929. ili 1943. ili, pak, neće.

Misli i svi sadržaji misli ionako nezaustavljivo putuju kroz vrijeme i prostor, a nisu determinirani samo uzroč-



Ivo DULČIĆ, 1929.

no-posljedičnim odnosima, niti su nužno usustavljeni prema nekim kronologijskim parametrima. Kad bismo, ispražnjeni od svih sadržaja, mogli pristupiti prošleme, zacijelo bismo tako i postupili; ali, ako to ne možemo, ako tu ispražnjenost bića od anticipacijskih, memorijskih ili testimonijalnih slika i sadržaja postići ne uspijevamo, onda ćemo prići onako kako jedino možemo: sa svim teretima kojima nas je život obdario. Ako smo u malome Ivu Dulčiću vidjeli *ptiça*, a u *ptiću* (budućeg) *letača* – bit će, barem što se nas tiče, posve svejedno što hrani taj dojam: on će, ne potvrdi li ga djelo, ionako biti nevažan i zaboravljen. Potkrijepi li ga, međutim, *letačev* opus – neće biti potrebna druga ovjera njegove vjerodostojnosti.

Dječak s fotografije u međuvremenu je postao mladić, a potom se mladić prometnuo u odrasla čovjeka. Jesu li i krila rasla?¹

Što je značila prispodoba *lijeta*, što prispodoba *krila*? Moglo bi se ovako odgovoriti: *krila* nas uzdižu nad sve zemno i prizemno, nad tvarno i tegobno, nad grobno i realno. *Lijet* nas, naprotiv, postulira u zračnom, nebesko visokom i duhovnom prostranstvu. (Francuski naziv za tu letačku perspektivu – *à vol d'oiseau* – prispodoblja, također, *pticu* i *ptičje*, visinsko motrište.) Ako je stopa telurna, krilo je, zacijelo, solarno; a to znači – prilagodimo li simboliško nazivlje jednostavnijemu komunikacijskom jeziku – da je solarno isto što i svjetlosno, a svjetlosno isto što i duhovno (spiritualno). Tko dosegne visinu – preporučio se svjetlu: onome *čistom* i onome *zračnom* što je bez težine. To je svjetlo, ipak, dvojtveno; ne samo kao valni i, ujedno, korpuskularni fenomen,² nego i kao fizički i metafizički sadržaj. Je li, dakle, moguće da se slikar, kojemu je svjetlost – prirodna ili umjetna – uvjet da bi vidio i razlikovao boje, istodobno napaja na oba izvora: da bi bio *kolorist* i da bi slijedio *Krista Muke*? Da, moguće je; a već se i događalo. Ako sada, ipak, postavljamo to pitanje – bit će da to činimo stoga što su se, s vremenom, takvi majstori prorijedili (usp. Mato Celestin Medović, Emanuel Vidović, Geor-

¹ U tekstu ove monografije o Ivi Dulčiću često ćemo koristiti – kao komparativni likovni materijal – i djela drugih majstora. Cilj nam nikad nije bio dovesti u pitanje autentičnost Dulčićevu, nego pokazati da školovanje ima svoju svrhu i da svatko tko se ozbiljno odgaja za svoju profesiju mora proći razdoblje učenja i prilagodbe Učitelju, potom vodičima koje sam odabere i, naposljetku, glasu »unutrašnjeg imperativa« – glasu vlastite nužnosti, ako ga raspozna. U drugim zgodama to će komparativno gradivo upućivati na izravne žanrovske predloške, na analogije, davninske (emotivne) poticaje, koincidencije, opće znakove vremena, slučajne podudarnosti, ali i život u kontekstu. Kontekst, ovdje, ponajprije znači tradiciju: mjesnu ili zavičajnu, nacionalnu, europsku. Kad posegne za tradicijskim alatima (kist, boja, papir-platno-zid) nitko – ma kako osamljениčki živio – više nije sam.

² To je čudo fizičkog svjetla najrazličitijega podrijetla sjajno prikazala izložba *Light! The Industrial Age 1750–1900. Art & Science, Technology & Society*, koju su priredili Andreas Blühm i Louise Lippincott (Van Gogh Museum, Amsterdam / Carnegie Museum of Art, Pittsburg); katalog Thames & Hudson, Amsterdam 2000.



MATO CELESTIN MEDOVIĆ, *Sv. FRANJO ASIŠKI*, OKO 1890.



EMANUEL VIDOVIĆ, *GOTIČKI KRIST IZ SV. PETRA U TROGIRU*, 1940.

ges Rouault, Marc Chagall...) i što se Dulčić, u Hrvatskoj, stjecajem prilika, godine 1959, našao gotovo sâm na poprištu. No, evo kako se u njemu ostvarila sinkronija koju smo priželjkivali: »Tvoje je oko« – kazuje Krist – »svjetiljka tvome tijelu. Kad ti je oko zdravo, cijelo je tvoje tijelo u svjetlu. Ali, ako ti je oko bolesno, tvoje je tijelo u tami. Zato pazi da svjetlo u tebi nije tama! Ako je sve tvoje tijelo u svjetlu, bez imalo tame, onda će sve biti u svjetlu kao kad te svjetiljka obasjava svojim sjajem.«³

Tu se, dakako, upozorava na opasnost privida; na pogibelj *lažnoga svjetla* – jer: »Nije zlato sve što sija«. Nešto se može prikazati kao svjetlo, a zapravo je tama. Premda je u prispodobi riječ o vjeri (i naznaci moguće lažne vjere, lažnoga prosvjetljenja, lažnoga iskupljenja), posve je moguće zamisliti, u drugome kontekstu, da riječ može biti (i) o laži umjetnosti, (i) o laži slikarstva. Kristova je poruka univerzalna: Čuvajte se lažnih vrijednosti! Ne zadovoljavajte se prividom, ne birajte kraći put do cilja, jer je put samo jedan i vodi kroz Muku (kušnju).

Shvatimo li njegovo Svjetlo tek kao (bilokoje) svjetlo, a ne i kao ono prosvjetljujuće – ostat ćemo na razini isprazne doslovnosti. »Krist je darivatelj svjetla« – kaže Benedikt XVI – »on nam posredstvom sakramenta otvara oči.«⁴ Sveti otac nalazi da »čovjek gladije za nečim većim«, nego što je samo »zemaljska hrana«.⁵

Griješimo li, stoga, kad kažemo da ono ljudsko oko, za kojim doista bdije Duh, ne bi moglo samo *vidjeti*, a ne i *uvidati*; samo *gledati*, a ne i *sagledavati*?

Možda se mogao steći dojam, u doslovnome čitanju i bez razumijevanja dvoznačnosti prispodobe, da je ljudsko oko neka vrst fotografske leće; ono je otvoreno prema vanjskome svijetu, ono motri i pohranjuje slike vanjskoga svijeta; ono nas orijentira u prostoru. Krist se, u

³ Evanđelje po Luki, IV,11, 34-36; u: *Biblija. Stari i Novi zavjet*, Stvarnost, Zagreb 1968; NZ, str. 61.

⁴ Joseph Ratzinger Benedikt XVI, *Isus iz Nazareta*, I, Verbum, Split 2007, str. 252.

⁵ Isto, str. 276.

tome viđenju, javlja kao tumač realnosti: oko mora biti zdravo da bi moglo prihvatiti što mu je ponuđeno. Zapravo, i nije baš tako jednostavno: slike koje oko ubire – odabere i klasificira naš mozak, prema njima se određuje naša savjest; te slike pobude ili ne pobude naše emocije, empatiju, nostalgiju. Kristov se poučak potvrđuje jedino ako je to *oko* više od pukoga oka; ako jest *oko*, u kojemu je i *Dub*; samo će tada moći *vidjeti* i – s Duhom – znati *sagledati*, samo će se tako ispuniti najavljeno: »Kad ti je oko zdravo, cijelo je tvoje tijelo u svjetlu.« Evidentno je, da se tu najmaterijalnijim pojmovnim jezikom (v. *oko*, *tijelo*) iskazuje nešto mnogo suptilnije; inače bismo mogli pomisliti da je oko – prozor kroz koji u sebe propuštamo samo svjetlo i slike svijeta u svjetlu. Zato ne treba smetnuti s uma da oko ne djeluje kao nezavisan instrument, nego kao organ u funkciji – ovakvog ili onakvog – ljudskoga bića. Ono, naime, što ga čini važnim – ujedno mu i uskraćuje potpunu slobodu.

UIvana, pak, nalazim Kristovu riječ: »Ja sam svjetlo svijeta.«⁶ Kad ta svjedočanstva približimo citatu iz Lukina Evanđelja razabiremo da Krist ne razdvaja, nego zbraja. Ako je oko zdravo – cijelo će tijelo biti u svjetlu. Svjetlo je, međutim, On sâm, Krist. »Zdravo oko«, stoga, ne pretpostavlja samo fizičko zdravlje, nego i predanu vjeru. Slikar bi, prema tome, bio onaj kojega oko – uz ostale pretpostavke zvanja – ne trpi od neke disfunkcije, a »slikar vjerujući« onaj je, koji – kraj svega toga – slijedi Božji naum; on je, s jedne strane, povjerenik Božjih staza, s druge – on je, rekao bi Tin, ronilac, koji u dubini bića ili svijeta odčitava ono nejasno, a Znaćeće i ono nevidljivo, a Postojeće. Vjera, pa i »slikara vjerujućeg«, nada je da će, slijedeći znakove Božje, doseći prosvjetljenje, doseći Milost vida i uvida.

»Zdravo oko«, kako ga podrazumijeva svakidašnji govor, nije garancija da će slikar *vidjeti*, još manje da će *proniknuti* ili *progledati*. Zar bi se reklo: »Blago očima koje vide« da nema i očiju koje ne vide? A jer je Bog onaj

⁶ Evanđelje po Ivanu, V, 8, 12; u: *Biblija*, cit. izd., NZ, str. 85.

koji je Skriven, koji ne otkriva lica svojega, nije u nj lako proniknuti ni blaženim očima. Najviše mu se primaknuo onaj koji je spoznao i slijedio Sina Njegova.

Ovdje svjedočimo: ako se ikoji moderni hrvatski umjetnik priklonio tome idealu – bio je to, nedvojbeno Ivo Dulčić. Krist Sin i Krist Brat likovi su višegodišnjeg nastojanja toga nadahnuta slikara da spozna, dokuči i prenese onoga koji je sama bit vjere (Krist > kristijanstvo, kršćanstvo > kristijanin, kršćanin...) Sin je, prema Ocu, *Svjetlost*; Brat je, prema drugom izvoru, a istome Bogu, *Ljubav*. Razabirem, da sam se posve približio eksplikaciji dulčićevske teme kako je izlaže i tumači otac Bonaventura Duda, kroz bratske opreke tomističkog teocentrizma i skotističkog kristocentrizma.⁷

Plemeniti je tumač bio (dopustivo) pristran u korist Dunska Skota: »Po njemu, iskonska je pobuda utjelovljenju Sina Božjega ljubav, ljubav Boga Oca. (...) U himnu poslanice Kološanima stoji: 'Sve je po njemu i za njega stvoreno; on je prije svega i sve stoji u njemu... da u svemu bude Prvak (Kol. 1, 16-18). Od početka, dakle, svaki je čovjek naumljen i stvoren u pravcu Krista.'«⁸ Taj je bogočovječni Krist ono središte Dulčićeva neutaživa iskanja pravde, dobrote, istine i sućutnosti u ljudskome svijetu, koje će neki razabrati kao slikarov teološki amaterizam, neki kao polemiku s neprijateljskim političkim okruženjem, neki kao ugađanje naručitelju, a mi ih – posve suglasni s mnogim dobronamjernim, ali i pozvanim tumačima – interpretiramo kao čin hrabrosti u beščutnome jednoulju i kao intuitivno prizivanje Dobra, koje Krist u sebi nosi i iz sebe dijeli širom svijeta.⁹

⁷ Bonaventura Duda, *Dulčićev Krist u Gospe od Zdravlja u Splitu. Teološki doživljaj*, Dubrovnik, VI/1, Dubrovnik 1995, str. 71.

⁸ Isto, str. 72.

⁹ U prilog tome *intuitivnom prizivanju Dobra* Bonaventura Duda citira jedan iskaz samoga slikara i u tome citatu – upravni govor! – bilježi, valjda zaglušen splitskom čakavštinom oko sebe – za svoga prvog posjeta Splitu – Dulčićeve riječi u tome, Dulčiću stranom, idiomu. Ta omaška memorije, nažalost, ne pridonosi vjerodostojnosti citata. Dulčić je u javnoj komunikaciji pisao i govorio kultiviranim hrvatskim jezikom, u rodbinskom se krugu služio bruškim, a među prijateljima skladnim dubrovačkim govorom.

No budući da je *mundus totus* prevelika slika za svakog pojedinca (izgubljena) u njemu to će se on, dakako, osloniti na poznati dio cjeline da bi kroza nj – okolišno i neizravno – prozborio o Svijetu. On ga, naime, osim metafizički, kao Cjelinu i ne može iskusiti, pa je svaki govor o Svijetu iskaz posredstvom formule: *pars pro toto*. Samo Krist – Bog – ujedinjuje ono raznoliko Svijeta u Jedno i Jedinstveno; da nije tako ne bi ni *pars* (dio) mogao zamijeniti ono *totum* (sve). »Dulčićev kozmos, moglo bi se tako reći, sastoji se od malena i sveobuhvatna svijeta. Jedan ne isključuje drugi. Uvjetuju si postojanje. Bića u svijetu i likovi u slikama nerazdvojno su prepleteni. U načelu: oni su zajedništvo.«¹⁰

Maleni Dulčićev kozmos, kako sugerira Pejaković, analogan je i kompatibilan s onim velikim i baš je zato moguće iz malenoga suditi o velikome i o Svemu. U malenu mjerilu već je komprimirano Sve: i Dobro i Zlo, i Muka i Radost. Intencija je, naravno, Sve: jer je čovjek odgovoran za sebe i svoje ponašanje i u svome prolaznom životnom trenutku i u dugovječnu Božjem vremenu; na svome tlu i na Zemlji uopće, pred svojim narodom i pred pukom Božjim. Mi smo i sad i vjekovito, pa nam je i odgovornost takva: i trenutna, i za svagda. To je, tek nešto drukčije izrečena, Pejakovićeva misao o zajedništvu i o spletu svih i svega – on će reći: *bića i likova* – a mi bismo im dometnuli i *rasute trenutke i sveukupno Vrijeme*.

Ne mogu od tih misli pobjeći dok se pitam što je razigranoga Dulčića, godine 1959, privuklo ozbiljnom kristološkome tematu, a onda ga do smrti zaokupljalo punih šesnaest godina? Od prve njegove slike s razgovjetnim autorskim pečatom – od *Portreta gluhonijemoga* (1943) do *Krista Kralja* (1959) u Gospi od Zdravlja – prošlo je, također, šesnaest godina, pa se Krist u njega javlja kao ravnomjerna i, zacijelo, znakovita razdjelnica (16 + 16). Možda bi neki slikarski numerolog i učitelj okultnih

¹⁰ Mladen Pejaković, *Disciplina mašte u slikarstvu Iva Dulčića*, Dubrovnik, VI/1, Dubrovnik 1995, str. 19.

– ili baš: egzaktnih? – znanosti ovdje pozvao u pomoć *géométrie secrète de la peinture*, a drugi bi – vjerski mistik, na primjer – mogao naslutiti da je Glas slikaru objavio: Dosad je bilo kako je bilo – odsad će biti drukčije!

Premda su nam skriveni puti Gospodnji, ne bismo zdušno prionuli ni uz jednu od ovih mogućnosti, jer je, i onkraj njihove apodiktičnosti, Dulčić sačuvao lijepu mjeru slobode: od zapovjedne geometrije i od imperativna (ikonografskog) izbora. Činjenica jest, da je u prvoj polovini svoga slikarskog života jedva dodirnuo sakralno, a u drugoj polovici da ga je, sve rjeđe napuštao. U prvome dijelu njegovo je slikarstvo profano i tjelesno; nacrtao je i naslikao, za studijâ i poslije, primjerice, brojne aktove. U drugom razdoblju rada, a naročito poslije *Krista Kralja* – taj ga siže prestaje zanimati. Promjena je u biću: igrača i improvizatora počeo je potiskivati onaj odgovorni; srećom – ne i dosadni. On nije retor ni propovjednik; kad je najbolji iz njega zrači *métierska* moć, čudesna zvučnost boje i svjedočanstva vjernosti. Kakve? Prva je, čini se, odanost ljepoti; druga je prisega domovini; treća se odnosi na kršćanski odgoj i kršćansku tradiciju, četvrta na slobodu. Sve ga četiri određuju prema okruženju, zavičaju, Svijetu, Nebu.

Dulčić je bio jedan od onih kojima se život rano ukazao u svim svojim proturječjima: kao obiteljski mezimac – on je očekivano *onaj zaiigrani*, ali će ga pogibeljna bolest uskoro odvojiti od igre i djetinjstva. *Zaiigrani* dječak postaje *uplašeni i nepovjerljivi* bolesnik. Oporavlja se sporo: snagom svoje mlade volje i skrbnom ljubavi svojih bližnjih. Zatim uči, piše, počinje slikati, položi maturu – pa ostane bez oca. Polazi na studij, apsolvira pravo, a onda sve to napušta, žrtvuje svoje jedino realno postignuće da bi se sav posvetio onome upitnom i nesigurnom. Na Akademiji je, savjestan u radu, dočekao kraj rata. Prva je vijest koja do njega stiže, zajedno s revolucionarnom novom retorikom, ona da su mu partizani ubili ujaka, koji ga je uveo u slikarstvo i svijet knjiga i kod kojega je, svoga domaćina, proveo, u Beogradu, prve godine studija. Ne znamo ništa o tome

je li ga morio strah za vlastitu budućnost; ali znamo da je drugi pokazatelj društvene klime bila odluka da ga se izbacila s Akademije. Razlog: ideološka nespremnost prokazanog da prihvati diktat ma koje vrsti bio i s koje god strane dolazio. Opet je nezbrinut, nezaštićen, izložen nevoljama. Jedino mu je sklonište: roditeljski dom. U lapadskom svome gnijezdu radi i sazrijeva do sredine pedesetih, a onda se vraća u Zagreb: tu će se, odmah, naći u žarištu borbe za moderan izraz u kojoj će on, za neke zbudujuće, predočavati dvije svoje opcije: jedno je moderna, stilizirana koloristička ili kolorizmu sklona figuracija s težnjom prema plošnosti; drugo je već uznapredovali stadij »rukopisne« semiapstrakcije, u kojoj se površina slike svodi na frenetično širenje njegova vitičastog »pisma« uz moguća odčitavanja (prikrivenog) figuralnog polazišta. Da bi postigao tu dvojbenu čitkost ili uvjetnu transparentnost sadržaja, on se, najčešće, služi specifičnim vizurama, visoko podignutim očistom, što za posljedicu ima stanovitu »kartografsku projekciju« – odozgo i sa strane prema dolje – čime se neki razglednički banalizirani prizori uspijevaju prikazati u (novostečenoj) svježini prvoga viđenja. No ta vrst (relativne) novine ipak nije cilj sama po sebi; Dulčića nije zanimala *slikovitost* prizora, njegova možebitna *dopadljivost*, nego je to bio *uzmah* ili *uzlet* sâm. Posljedica toga uzleta, koji ga je doveo u mogućnost da svijet pogleda iz »ptičje perspektive« – koju ideju Mladen Pejaković suptilno ironizira, no vidjet ćemo, poslije, s koliko prava i argumenata¹¹ – bila je ta, da je praktični vjernik isključio iz svojih primisli futurističke zrakoplove i tehniku uopće, a imaginirao poziciju Višega bića: Boga, koji sve vidi; anđela-letača, koji nas nadlijeće. Letački nam pogled daruje vizuru, koja bi, u današnje doba, mogla doista biti dijelom avioputničkoga iskustva, ali je u Dulčića – još prije u Babića i drugih, još prije u Petrarce – bila planinarskim, penjačkim iskustvom, pa se ono nadavalo kao nešto *osvojeno*. Sa zrakoplovom ne *osvajamo*, ne stječemo iskustvo uspona, iskustvo (metaforičkoga) *uzmaha*,

¹¹ Mladen Pejaković, cit. čl., str. 15.

nego komforno iskustvo *prelijetanja*. Takvo se pasivno zbivanje ne može prometnuti u metafizičku objavu, ne može postati iskustvom eterizacije. Imaginirali mi da nas tako vidi ptica u preletu, da na nas tako motri Anđeo Božji ili gleda zvonar iz zvonika – svejedno je; to su, ionako, samo metaforizacije, više ili manje uspješne, za *Oko koje sve vidi; Oko Očevu*. Je li tada slikar, uviđajući da u svemu što može nasljedovati ili, pak, i sâm iz toga kuta otkrivati, već prebiva neka starija i nadmoćna volja, poželio da se prepusti *zagrljaju jačega*? U Dulčićevoj slici ne nalazim toga *prepuštanja*, koje bi, po svojoj prilici, moralo uroditi nekom hinjenom pobožnošću, stiliziranim skromnošću, lažnim samosmanjivanjem. U Dulčića nema te namjere; u svakom svom potezu – on je Dulčić: uvijek potpun, uvijek svoj; svaki ga crtež, svaka ga slika legitimira. On je, stoga, onaj koji, ne odustajući od svoga, traži *suradnju* sa svima. No, da bi ih vidio – on ih mora razlikovati. Netko ga je proglasio slikarom »svih bića i stvari«, a trebalo bi dodati: i svega pojavnog i mnogočega nepojavnog – slikarom svakidašnje običnosti i nesvakidašnje svetosti, slikarom bratstva i *bratskoga zagrljaja* kojim jači osnažuje slabijega, a ne guši ga niti ga zatire. Zato je Dulčić spontan, slobodan, svakome ravnopravan; i pravo ima pater Bonaventura kada ga (implicite) osjeća – štoviše: prepoznaje – kao franjevačkog skotista u slikarskome haljetku, u civilnome ruhu.

Isti se Bonaventura Duda bio osmjelio na poredbu Dulčićeva *Krista Kralja* s velebnim Michelangelovim Kristom *Posljednjeg suda* u Sikstini. »Bojim se Krista Michelangelova, volim Krista Dulčićeva. Onaj u Sikstini nadahnut je na Mt 25, ali samo napola, prijetećim riječima: 'Odlazite od mene, prokleti' (Mt 25, 41). Dulčićev izražava himan Kol 1, 15–20 (usp. Ef. 1, 3–14). Kao franjevcu, Dulčić mi je mnogo bliži i draži i – potrebniji mi je.«¹² Poslije će, dodatno pojašnjavajući svoju teološku, a ne likovnu ili povijesno-umjetničku prosudbu, reći da je Michelangelo »u vrlo dekadentnom vremenu, na-

¹² Bonaventura Duda, cit. čl., str. 71.



MICHELANGELO, *POSLEDNJI SUD* (DETALJ), OKO 1536–1541.

slikao Krista kao grčkoga Apolona, lijepa ali gorda, u času gnjeva (...).«¹³

Michelangelov Krist *Posljednjega suda* nije samo gnjevni Apolon, nego je i gnjevni atlet – ma šta to značilo »u vrlo dekadentnom vremenu« – u osvetničkoj akciji: snažno iskoračujući i opasno prijeteći desnicom podignutom iznad glave. Samo mu je lice mirno da mu ni jedna bora, trzaj mišića, grč usne ili munja iz oka ne naruši nedodirljivu ljepotu. Tko se u nj dobro zagleda razumjet će da se Krist govorom tijela i kretnje obraća okruženju, a govorom lica – sebi samom; to je pogled u se, u izvore svoga gnjeva.

¹³ Isto, str. 74.

On ne dvoji i ne preispituje svoju odluku; uvjeren da je u pravu, pa ne mora ni oka otvoriti dok neke proklinje i tjera u »oganj vječni«; on odavno zna da im je mjesto pripremljeno i da ih čeka. On je samo ispunitelj Najavljenoga. Michelangelov je Krist, stoga, Sudac koji objavljuje kaznu na koju nema priziva ni prigovora. Dulčićev je Krist, međutim, »onaj poslije Suda«; Kralj pomirbe i »Proslavitelj Očev« kako ga definira Duda.¹⁴ Krist sikstinskoga *Posljednjeg suda*, u svojoj robusnoj tjelesnosti i, također, tjelesnoj nepovredivosti – pa mu i vidljiva rana djeluje kao junački ukras – ne ostavlja dojam onoga koji je propatio, koji je podnio Muku križa, pa o njoj i ne svjedoči kao što svjedoči Dulčićev Krist. Onaj je Michelangelov, s neprispodobivom moći naslikan, samo ratnik vjere, borac pravedni, a Dulčićev je lomni, teretom skršeni, kopljem probodeni i kušnjom ojačani Krist Patnje i – tek kroz Patnju – Krist Pobjede. Ta je Pobjeda i gorka, i teška, pa u njemu nema isprazna trijumfalizma. Visoko podignutih ruku, on je onaj koji se (svima) predaje kao Dar od Boga i nudi kao *vrata, put i svjetlo*.

Očito je, već i kroz usporedbu dvaju Kristovih likova, da je – paradoksalno – onaj Michelangelov, iz 1536–1541, mlađi, a Dulčićev, iz 1959, onaj stariji; mlado lice blista ljepotom, ono starije zrači iskustvom. Dekadentno vrijeme za nas je, ponajprije, slavlje hedonizma, koji preplavljuje rimsku ulicu i papinski dvor, ali i vrijeme kad se ljepota cijeni kao vrlina; kako ona *putta* tako i ona lijepe djevojke ili Krista samoga. Dulčićevo cjeloživotno doba nije se moglo opisati ni kao dekadentno, ni kao hedonističko; ponajmanje kao vrijeme divinizacije ljepote. Bile su to godine sraza liberalizma i komunizma s fašizmom na globalnome ratištu; potom se nastavio sukob liberalne demokracije i dirigiranog socijalizma/komunizma; u nas »diktature proletarijata« protiv građanstva i nezavisnoga seljaka, titoista protiv staljinista, centralista i unitarista protiv federalista, ateista protiv vjernika, dogmatika protiv reformista, Srboslavije protiv Hrvatske (i drugih)

¹⁴ Isto.



IVO DULČIĆ, STUDIJA ZA SLIKU *KRISTA KRALJA*, 1959.

i tako dalje u nedogled. U Jugoslaviji i Hrvatskoj Dulčićeva doba trajalo je vrijeme čvrstorukaških udara: preodgoja odgojenih, odbacivanja obrazovanih, šikaniranja neprilagođenih, progona vjere i pastira (sjetimo se, primjerice, blaženika kardinala Alojzija Stepinca i mladoga Miroslava Bulešića), likvidacijâ diljem dijaspore, utamničanih u domovini. Dulčić umire početkom 1975, a još se 1972. provodila nevidena hajka protiv dijela hrvatskog partijskoga rukovodstva, protiv studenata Hrvatskog sveučilišta, protiv Matice hrvatske, protiv svega domoljubnog, reformističkog, demokratskog i proeuropskog. U zemlji u kojoj su temeljne poluge vlasti – čitaj: instrumenti represije – Partija ili Savez komunista, Armija i tajne službe, Dulčićev Krist nije mogao biti Michelange-

lov Apolon. Dulčićev je Krist – Krist njegova, istom opisana, nesretnoga doba; podnio je Suđenje, izdržao je hod po Kalvariji, trpio nepravdu i nasilje, dočekaio trenutak Spasenja. Njegov je Krist sadržajniiji, bogoljudniji, jer ni jednoga tereta nije oslobođen, jer je manje Kralj gnjevni, a više Kralj milostivi, manje Kralj u ljepoti, a više Kralj u dobroti. On je onakav kakav je – u nama – bio i kakav nam je, kao Brat u nevolji, trebao.

I tu bih se, bez krzmanja, priklonio argumentaciji oca Bonaventura Dude. Dulčićevo su čestito srce i živa mu svijest izabrali potpunijega Krista, po mjeri njegove i hrvatske žudnje. Drugo je pitanje likovna vrijednost djela: tko bi se htio takmiti s Michelangelom? No, treba reći, kako se ne bi učinilo da smo genija prisposodabljali nejakome: moćno je djelo rimskog Firentinca nadomjestio, u Gospi od Zdravlja, iznimno nadahnut, vrlo nadaren, educiran i posve različit, moderan majstor. U Dulčića nema silovitosti Michelangelove – a u koga je, uopće, u toj mjeri ima? – nema fanatičnih studijskih priprema prema živom modelu, savršenog svladavanja anatomije i proporcija tijela i u najbizarnijim torzijama, čučnjevi- ma, skraćenjima, no Dulčićev je Krist i bez svega toga velik: za njega nisu, neizbrojive sate pozirali prikladni modeli, uz njihovu pomoć nije Dulčić studirao pokrete i perspektivne projekcije tijela u prostoru, nije razvijao iluzionističko umijeće. Krist i četiri hrvatska sveca/blaženika, koji mu asistiraju (SS. Ćiril i Metod na lijevoj te Sv. Nikola Tavelić i Sv. Marko Križevčanin na desnoj strani freske) stoje uspravni kao učitelji i mučenici; oni su – mnogo više nego Michelangelovi grješni i sveti gladijatori – ideogramski likovi-simboli, kojih značenje lako razabiremo. Ali, i neusporedivo jednostavnije i dvodimenzionalnije (plošnije), Dulčićeve su figure likovno uvjerljive, čak dirljive u – ipak rječitoj – svojoj samozatajnosti. Nešto ukočeno i suzdržljivo, suho i isposničko, izduženo i trnovito, nose u sebi ti gotizirajući likovi, što ih, opet, dovodi u vezu i s vitkim, usukanim, ali plamtećim figurama pojedinih manirista, prije svega onih samoispovjednika El Greca. Tu ćemo zabilježiti i jednu



EL GRECO, *USKRSNUĆE KRISTOVO* (DETALJ), 1584–1596 (1610).

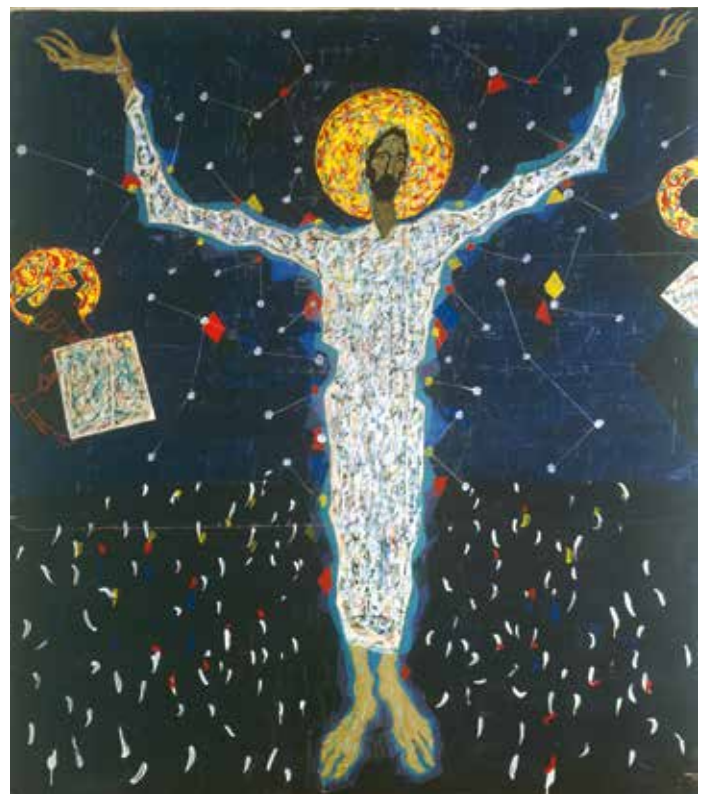
lijepu, znakovitu pojedinost, koju smo mogli razumjeti i kao svojevrsnu poveznicu: Hrvat (Juraj) Julije Klović, Michelangelov minijaturistički kopist, prijatelj i sudionik u raspravama njegova kruga (u koji zalazi i umna Vittoria Colonna, darovita pjesnikinja neoplatonističkog izraza – po mnijenju mnogih i lijepa muza kiparova) bio je učitelj, a potom i zagovaratelj iznimne darovitosti El Greca. U znak zahvalnosti na poduci i prijateljstvu Krećanin je izradio dojmljiv starački portret svoga zaštitnika Klovića.¹⁵ Taj je veliki mistični slikar bizantovenetskih korijena, koje dopunja studijem u Rimu i sintetizira u

¹⁵ Danas u zbirci Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte u Napulju.

Toledu, slikar nepremašene duhovnosti, bio uvelike zao-
kupio pozornost Babićeva studenta Dulčića, koji je više-
kratno – i slobodno – crtački varirao likove s pojedinih
El Grecovih djela. Figure toga oduhovitelja svijeta na-
viru u Dulčićevo sjećanje i 1959. kada izrađuje nacрте i
skice za splitskoga *Krista Kralja* i kada uvelike razmišlja
o Otkupitelju grijeha, koji jest Svjetlost. On nije povje-
sničar i zacijelo mu nisu na pameti komparacije u kojima
bi tražio doticaje kandijsko-bizantovenetskog svijeta s
onim bizanto-dalmatovenetskim. On je, naprotiv, na tra-
gu Krista siromašnih i potlačenih, pa bi se moglo reći da
je – definirajući svoga *Kralja* – definirao njegov karakter
(značaj), narav i misiju, a zanemario regionalne tradicije
u kojima je Kristov poziv imao odjeka: grčkoj, bizantskoj,
latinskoj, italskoj i drugima. Izvor je neupitan: on je ju-
deosemitski – do početka Kristova djelovanja – a potom
je (ne potirući posve te judeosemitske determinante) –
od početka Kristova propovijedanja i okupljanja učenika
– judeokršćanski. Prikazujući svoga *Krista Kralja*, Dulčić
ne robuje ni jednoj segmentarnoj, parcijalnoj (prikazi-
vačkoj) tradiciji jer slijedi univerzalne napatke, imenuje
univerzalno dobro. On ne izmišlja, hirovito i površno
svoga Krista, jer on jest, i mora biti, i Krist *drugih*. Pri-
kazujući *Kralja*, slikar će ga konkretizirati na svoj način,
ali tako da ne zapriječi mogućnost i tuđe identifikacije,
tuđega prepoznavanja u Njemu. Forma u kojoj se dje-
lo očituje – umjetnik je sam. Povijesna praksa pokazuje
kako individualnost forme nije nužno onemogućavala pa
ni bitno otežavala komunikaciju i prijenos intendiranih
sadržaja. Izabirući Krista *siromašnih* i *potlačenih*, Dulčić
bira Dobrog zaštitnika i time pokazuje i svoju odgovor-
nost. Jednostavno rečeno: to je Krist velikog dijela svijeta
i, ujedno, hrvatski, povijesno-utemeljeni, Kralj Vremena.
Nismo li već rekli da nije bio od svih prepoznat? Neki
su, znakovito, u njemu »prepoznali« Stranca. Dobro je
tako dugo izbivalo s našega praga da se, mnogoj neduž-
noj duši, kada je, najposlije, osvanulo, učinilo tuđim i ne-
čim što više nije živjelo s njima: nisu razabrali njegovu
postojanost, nisu čuli njegov otvoren poziv (»Slijedite
me!«), nisu prepoznali izmučeni lik, koji svjedoči vjekov-



Ivo DULČIĆ, ZABILJEŠKA ZA LIK *KRISTA KRALJA*, 1959.



Ivo DULČIĆ, STUDIJA ZA LIK *KRISTA KRALJA*, 1959.

nu uraslost (i) u hrvatsku zbilju; stoga nisu prepoznali ni gestu Nepobjedivoga. Ako je išta tim likom i sadržajem cjeline Dulčić htio predočiti – sebi samom i vjerničkome puku – bilo je to: Evo idealnog *Kralja* nasuprot *tiraninu*; evo *vjerničke skromnosti* usuprot *fanatizmu bezbožnika*; evo *obećanja* usuprot *rezignaciji*, evo *obnoviteljskog puta* i *poleta* umjesto sustavnoga *urušavanja Dobra*.

Nije svaki, u fresku zagledani, vjernik sve to mogao odmah i do kraja razumjeti. Ipak je slikovni jezik, u biti, simbolički jezik i često gledatelj ne uspijeva odgonetnuti poruku, koja nam se i ne čini osobito skrivena. No, i unatoč tome, djelovanje je Dulčićeve freske – napose djelovanje Kristova lika (koji je, praktično, zasjenio sve druge), iz godine u godinu, bivalo jače, sugestivnije. Što se isprva učinilo bljeskom aureole svetosti (za upućene), to se pomalo, u srcima ljudi, počelo doživljavati kao permanentno žarenje aure: cijeli se lik »vidi« u eliptičnoj aureoli – to je ono što je Ivan Bošković, temeljem jedne Dulčićeve studije toga istog Krista, opisao kao »fluidnog« Pastira.¹⁶ »Fluidni« Krist emanira svoju energiju, energiju vjere i to je ono njemu imanentno. Samo zato ta se energija prelijeva preko rubova njegova lika. Počeli su tu imanenciju, koja se daje, a ne troši, prepoznavati i drugi – rekao bih: hodočasnici – koji dolaze po okrjepu ili utjehu. Prepoznaju to mnogi, koji isprva nisu u tom Kristu vidjeli ništa doli Stranca; a sada već brojni stranci prepoznaju u tom hrvatskom Sinu Božjem i svoga Krista. Najlakše se s njim identificiraju oni koji su trpjeli ili trpe, oni kojih je životni prostor bio zatrovan ili drukčije ugrožen, kao i oni koji su bili – ili još jesu – željni uskraćivane slobode.

Da se i metafizički projekt može zasnivati u realnome svijetu i da u takav projekt slikar može ugrađivati i svoju društvo-vnu, društvo-vno-političku, pa i povijesnu opciju pokazalo je i Dulčićevo djelovanje u Essenu 1966. godine, gdje je svoju fresku, mozaiku i vitraže »dopunio«

¹⁶ Usp. Ivan Bošković, *Dulčićev »Krist Kralj«*, Matica hrvatska, Split 1993, str. 29.



Ivo DULČIĆ, »RAJSKA DJEVO, KRALJICE HRVATA...«, DETALJ FRESKE U ŽUPNOJ CRKVI SV. MARIJE U ESSENU, 1966.

zapisom u crkvenome dojmovniku – u kojemu je nekim likovima dao simboličko značenje (Majka Božja, zmi-ja) u, praktično, dnevno-političkom kontekstu. Crkva u načelu, i kad se mora baviti politikom ili njezinim – nerijetko fatalnim – posljedicama, ne voli mezalijansu evanđeoskog ili sakramentalnog s efemeridama praktične (potrošne) politike. Dulčić je, međutim, imao duboko opravdanje: u svome se pisanom objašnjenju freske izjasnio protiv onoga sustava, koji je bio agresivno bezbožan, koji je zatirao vjeru, gušio Crkvu, progonio svećenstvo te provodio surove represalije protiv *svoga* stada: jednako građana i seljaka, obrazovanih i neukih. Dulčiću se kršćanstvo – kao i njegov Dobar Pastir – ukazivalo, u trenucima probudene nade, svijetlom stranom života: onom, koja najavljuje Mir i Dobro, koja ljubavlju dokida nasilje, koja uspostavlja jednakost svih ljudi i bratstvo svih bića, koja prezire argumente sile i visoko cijeni vjeru u Riječ, tj. Logos.

Političku su pozornicu tada ispunjali dijabolični likovi: oni isti, koji su Crkvu gušili – bili su je spremni kojekako pridobivati; oni koji su mladoga Bulešića, na pravdi Boga, ubili – neke su druge svećenike pokušali, a pojedince i uspjeli kupiti ili ucijeniti. Dulčić je, uvažan, ali

nezvan, osjetio potrebu da se opre bilo kakvoj simbiozi Dobra i Zla, kako ih je on osjećao. U njegovoj su se duši, zacijelo, javljale neke dvojbe: 25. lipnja 1966, gotovo tri mjeseca prije nego će on datirati svoju essensku bilješku, potpisan je *Protokol* između Svete Stolice i jugoslavenske vlade. Već je u te dane bilo onih, koji su s velikom skepsom dočekali potpisivanje toga *Protokola*,¹⁷ sluteći da Jugoslavija pokušava »skrenuti Svetu Stolicu na svoju *protuhrvatsku* liniju« – kako riječi kardinala Šepera citira mons. Casaroli u svojoj knjizi *Il martirio della pazienza*.¹⁸ Vjerujem, da je posredstvom svojih hrvatskih veza u Italiji Dulčić o tome bio informiran i da je prijekim okom gledao na to obostrano neiskreno, umnogome nepripremljeno, no i pogibeljno »približavanje«. Danas nije nepoznato da je taj *Protokol* ovjeren u sklopu široke – i ambiciozne – diplomatske akcije znane kao vaticanska *Ostpolitik*, a nije tajna ni to da su, tijekom godina, brojni analitičari iste pragmatične i cjelovite politike prema zemljama komunističkoga lagersa u Europi došli do zaključka da je ta akcija »urodila velikim strateškim i taktičkim pogreškama, što je, generalno uzevši, kako je zaključio američki politolog George Weigel, radalo pozicioniranjem Crkve kao slabijeg partnera, zbunjenošću među vjernicima te, u konačnici, s puno više ustupaka režimu nego dobitaka...«¹⁹. Odličan poznavatelj tadašnjih prilika u Vatikanu, Fabijan Veraja, spominje da Agostino Casaroli, dotajnik Kongregacije za izvanredne crkvene poslove »nije bio svjestan činjenice da beogradska Vlada ne vodi samo protuvjersku ili protukatoličku nego i protuhrvatsku politiku, te da i sporazum sa Svetom Stolicom ima poslužiti i u tu svrhu. Uostalom u svojim zahtjevima Vlada nije ni tajila da od Svete Stolice

¹⁷ Usp. Fabijan Veraja, *Putovima Providnosti. Hrvatski zavod Sv. Jeronima u Rimu i Dušobrižništvo hrvatskih iseljenika u kontekstu »Ostpolitik« Svete Stolice*, Crkva u svijetu i Hrvatski povijesni institut u Rimu, Split – Rim, 2013, str. 238–246.

¹⁸ Isto, str. 244–245.

¹⁹ Prof. dr. sc. Marko Trogrlić, *Predgovor*, u: Fabijan Veraja, cit. dj., str. 10.

očekuje da pridonese stvaranju jedinstva naroda u Jugoslaviji, odnosno stvaranju jedinstvene nacije.«²⁰

U tome su i takvom crkveno-političkom kontekstu zapisane Dulčićeve riječi o »crvenoj zmiji«. Nesvrhovito je sada spekulirati bi li se slikar odvažio takvu rečenicu napisati da nije bio u Njemačkoj, nego u Jugoslaviji. On, zasigurno, nije bio politički naivac ili netko tko nije bio upućen u djelovanje brojnih jugoslavenskih provokatora, doušnika pa i likvidatora u dijaspori. Ako, pritom, svoju molitvu za slobodnu Hrvatsku nije nikome potajice prišapnuo, nego ju je zapisao u knjizi za koju je mogao pretpostaviti da će biti dostupna mnogima i različitim – bit će da ga je nešto osokolilo, a nešto i požurivalo.

Nakon što je 25. lipnja 1966. bio potpisan *Protokol*, već je 1. srpnja iste godine održan IV. Plenum CK SKJ na Brijunima kada je, udarom s vrha, razvlašten glavni organizator i provoditelj represije u Jugoslaviji, dugogodišnji ministar unutrašnjih poslova, jedan od utemeljitelja OZNA-e, UDB-e i Golog otoka (logora), general, narodni heroj i potpredsjednik SR Jugoslavije Aleksandar Ranković, a s njim i dio njegovih najbližih suradnika. Hrvatska je to čudo dočekala s više emocija nego hladna razbora pa se taj rasplet doživljavao kao slom tajnih službi, prestanak obavještajno-policijskog terora, kao uvod u novo razdoblje socijalističke prilagodbe demokratskome svijetu. »Potres« izazvan padom Rankovića posve je zasjenio *Protokol* i njegove konzekvencije iz kojih je jasno proizlazilo da će se nastaviti »proizvodnja« umjetne jugoslavenske nacije i, pretpostavljivo – to se nije ni spominjalo ni komentiralo – da će sinkrono s politikom dokidanja realnih, a za volju fiktivnih identiteta, rasti otpor najtvrdih: Hrvata i Albanaca, a naporedo s njihovim otporom – i rankovićevska represija samo bez Rankovića.

Posve je sigurno da je Dulčić o padu Rankovića bio iscrpno obaviješten i da ga je taj događaj, kao i svu opoziciju u zemlji i golemu većinu ljudi u Hrvatskoj, motivirao

²⁰ Fabijan Veraja, cit. dj., str. 245.

u borbi za nastavak demokratizacije. Nije nam poznato kako je, u taj čas, odmjeravao *Protokol* i IV. Plenum; je li ih dovodio u vezu i kakvu: funkcionalnu, proturječno (namjerno) zbunjujuću ili nikakvu. Jasno je da je on, gledajući odvojeno, *Protokol*, srcem i razborom, odbijao, a da je pad Rankovića morao izazvati njegovo odobravanje. To prije, što je 7. rujna 1966. Miko Tripalo, tadašnji Titov miljenik i član komisije koja je istraživala »slučaj Ranković«, o tome progovorio u *Vjesniku u srijedu*, 7. rujna 1966.²¹ I taj je tekst, mogao Dulčić u Essenu pročitati prije nego je zapisao svoju molbu Majci Božjoj. (Tri-četiri dana poslije, 14. i 15. rujna oglasio se i CK SK Srbije isključivši Rankovića iz članstva SK.)

Okolnosti su učinile – uz naziv i osjećaj odgovornosti (osobne i narodne), uz tradicionalan obiteljski katolički odgoj, uz rano probuđenu nacionalnu svijest, uz duhovno angažiranu mladost (kroz akcije *Domagoja* u dubrovačkoj Maloj braći), uz gorka životna iskušenja i status »građanina drugog reda« u svojoj domovini – da je slikar, u isti mah, reagirao i teološki zrelo i politički aktivno. Osobna vjera, razvijena kritička svijest i pravednikov prkos bijahu snažni motivatori njegova sakralnog opusa. Slikajući, oslobađao se uzaludne, često polemičke uzrujanosti i gorčine. Svako je djelo te vrste bilo i djelo katarze: ono je gnjevnoga, postupno, oslobađalo srčbe, ono je uvrijeđenoga lišavalo nakupljena jada, ono je ranjenome stišavalo boli. U hram se Božji ulazilo tiho, unoseći tek plamen svoje vjere i ljubavi za sve.

Slikajući u Essenu, Dulčić se, stjecajem prilika, kretao opasnim putom: uputio se stazom koja je vodila od evangelizacije prema politizaciji gledatelja-vjernika. Ipak mu je, vazda budan, instinkt umjetnika vodio ruku i njegova je odvažna politička poruka ispisana *a parte*: u Knjigu dojmova, a ne u djelo samo. Premda znamo što ga je mučilo i o čemu je razmišljao dok je u Sv. Mariji slikao svoja djela, uspio je izbjeći ono

²¹ Usp. Miko Tripalo, *Hrvatsko proljeće*, 3^o, NZMH, Zagreb 2001, str. 84.

što se događa mnogom naratoru: da kaže riječ suviše. Tu suvišnu riječ – unošenje nekog dešifrantskog pomagala – »premjestio« je sa slike u knjigu i tako pomogao i slici i knjizi. Knjiga je postala interesantnijom, a slika je baš to uspjela izbjeći: nije, doista, na Majci Božjoj da bude manekenkom *zanimljivosti* ili *provokacije*.

Bilo kako bilo, s ovih ili onih razloga (a neke smo kao problem i naznačili), u Essenu se nije ponovila splitska Gospa od Zdravlja, ni zagrebački, kaptolski Sv. Franjo. Essenska je freska didaktična, realnosna i realističnija, ostvarena za ljude kojima je vjera čvrsta, ali domovina daleko. Zauzvrat, manje je (splitske) monumentalnosti i (zagrebačke) maštovitosti, no vrijednost je njezina ipak neupitna, čemu doprinose mnogi izvrsni detalji (lik Marije sa zvjezdanom spiralom iza leđa), uz odličan *Križni put* (I-XIV) i nekoliko vitražnih portreta (izdvajam najbolji, meni poznat, portret blaženika Ivana Merza). Essenska je epizoda Dulčićeva iznijela na vidjelo i neke



SLAVKO ŠOHAJ, *KRIŽNI PUT*. ŠIMUN CIRENAČ, 1976.

oscilacije u razvijanju cjelovite priče, koje se odnose na nostrifikacijske »citrate« (Hrvati i Hrvatice u narodnim nošnjama) kao i sadržajno osuvremenjivanje (»zmija komunizma«) izvorno biblijskoga temata. K tome se osjetio stanoviti višak majstorstva – ako tako smijem reći – jer se na malome prostoru Dulčić očitovao kao freskist, štafelajni slikar, mozaičar i vitražist, konkurirajući – i to se dogodi – samome sebi. (Pojedinačno, međutim, svako je od spomenutih i nespomenutih djela imalo svoj razlog postojanja i lijepu razinu realizacije.)

Sabrane, sve su njegove vrline oblikovale neponovljivu kreativnu personalnost koja ga je učinila središnjim likom hrvatske moderne sakralne umjetnosti druge polovine XX. stoljeća; svojevrsnim pandanom značenju koje je, u prvoj polovini istoga stoljeća, imao kipar Ivan Meštrović.

Dulčić, dakako, nije bio samo sakralni slikar, ali se taj drugi, profani Dulčić ostvarivao sinkrono, ne remeteći ničim, ne osporavajući ničim, ne dovodeći u pitanje vjerodostojnost sakralne dionice njegova djela.

Ikada već govorimo o tome, kada ga kontekstualiziramo u bezbožničkom vremenu, u kojemu je proživio sav svoj zreli, domovinski život ne možemo, a da se ne osvrnemo na snagu njegova primjera – kako likovnog, tako i moralnog – koji je učinio da se nakon njegovih *Krista Kralja* u Splitu i *Pjesme brata Sunca* u Zagrebu otvori prema Crkvi i vjerničkome puku, prema njihovim potrebama, više značajnih hrvatskih umjetnika, koji su, odgajani kao katolici, u sebi nosili klicu vjere i suosjećanja s braćom, ali je – do velikog Dulčićeva primjera – nedostajalo poticaja ili odvažnosti da se u vremenu u kojemu se nije honorirala spremnost na ispovijedanje vjere i pružanje novih ohrabrenja uplašenima, na različite načine degradiranima, bude na razini trenutka, koji je opet, kao i toliko puta u povijesti, tražio spremnost na sućutno ponašanje i žrtvu osobnoga komfora. Ono što je, u taj čas, bilo naročito znakovito, a služi na čast Ivu Dulčiću, okolnost je da za sobom nije povukao samo neke



ZLATKO ŠULENTIĆ, *Sv. FRANJO PROPOVIJEDA PTICAMA*, 1965.

od najdarovitijih mladih, nego i neke od najistaknutijih hrvatskih modernih umjetnika uopće – redom znatno starijih od njega sama. Prirodno je, kad za odličnim i odvažnim starijim kolegom krenu mlađi – taj model kao da je zapisan u genskoj karti cijele žive prirode, ali kad za hrabrim i više nego spremnim slikarom pođu i stariji i mlađi – a među starijima se nađu i prave veličine – onda se događa nešto nesvakidašnje čemu bismo adekvatne primjere teško našli izvan sakralnotematske ikonofsere i konfesionalnoga kruga umjetnika. U tim krugovima to, naravno, nije bilo neočekivano ili, čak, neprimjereno; tri kralja se klanjaju malenu Bogu, Isusu Božiću; za mladim Sv. Franjom hrle mladi i stari i tako do danas: kršćanstvo je tražilo *primjer*, a ne godine, *sadržaj*, a ne kvotu. Time se Dulčićeva gesta – *pristajem biti što jesam* – u Hrvatskoj pokazala, komparativno i povijesno procjenjujući, kao nenadomjestiva. Ne treba nabrajati sve koji su, *poslije* Dulčića, svoje sposobnosti stavili na raspolaganje Crkvi; dostaje da od starijih spomenemo samo Ivu Režeka (1898-1979), Bruna Bulića (1903-1990), Omera Mujadžića (1903-1991), Franu Šimunovića (1908-1995), Slavka Šohaja (1908-2003) i Ivu Šebalja (1912-2002); od Dulčićevih vršnjaka ili gotovo vršnjaka Zlatka Priću (1916-2003), Ivana Lovrenčića (1917-2003), Bran-

ka Ružića (1919-1997) i Edu Murtića (1921-2005), a od mlađih Ljubu Ivančića (1925-2003), Đuru Sedera (1927), Šimu Vulasa (1932), Mariju Ujević (1933) i Josipa Biffela (1933). Impozantna, ali ni približno potpuna, lista umjetnika koji su, slijedeći Dulčićev trag, uvelike pridonijeli današnjem statusu hrvatske sakralne umjetnosti, značajna je i stoga što su se na njoj, uz vjernička imena, našla i ona inovjeraca pa i ljudi drukčije odgojenih, s drukčijim statusom u društvu i hijerarhiji, nego je bio onaj njihova kolege Iva Dulčića. Indikativno je, a Crkvi nije ni novo ni neshvatljivo, da su se neke od konverzija dogodile u kasnim, zrelim godinama umjetnika. Spoznaja, nerijetko instinktivna, da naše malo Vrijeme neminovno utječe u ocean Vječnosti – otvara oči mnogima. I tako su preobraćenici ili u sumnju dovedeni nevjernici – ostvarili dragocjena svjedočanstva svoje, svjesne i nesvjesne, borbe s Vjerom ili za Vjeru. Crkva je, u mnogim prilikama, pokazala da uvažava te borbe, razabirući da ondje gdje ima borbe – (još) ima i nade. Vjera nije putni kovčeg, koji vučemo za sobom od rođenja do smrti; ona je i obasjanje, munja koja i slijepca, u hipu, učini vidiocem. Onaj, koji je predan Vjeri takvo što itekako razumije; da i sâm Krist to nije shvatio kao najslabu Pobjedu (jer stiže u zadnji čas) – zar bi bio moguć Dizma? Militantni klerikalizam to ne uvažava – ne uvažava Kristovu vjeru – a mudra Crkva otklanja militantno ponašanje jer su nam potrebna iskustva svih ljudi: samo *Svi čine Društvo*.

Onome, koji bi svoju krutost pokušao braniti tvrdnjom da je, u većini takvih »preobraćenja« riječ bila o novcu, o interesu, a ne o potrebi da se u svoj život unese svjetlo i da se mrak osvijetli, ja bih ovako odgovorio: ako je zaradeni novac poslužio ljudima – dobro je uložen. Tkogod da je, s nevjerničke strane, dometnuo svoje veliko znanje i majstorstvo slavi imena Božjeg – time je već pokazao da je Bog (bio) s njim. Dok mi kojiput izbirljivo tražimo pravog Vjernika, Bog se, gdjekad, zadovolji našenim Čovjekom. Ta nije li rečeno: *Ecce homo!* Ne priliči čovjeku da bude stroži sudac od Sudca. Zato prihvatimo sa



ZLATKO PRICA, *ISUS NOSI KRIŽ*, 1980.



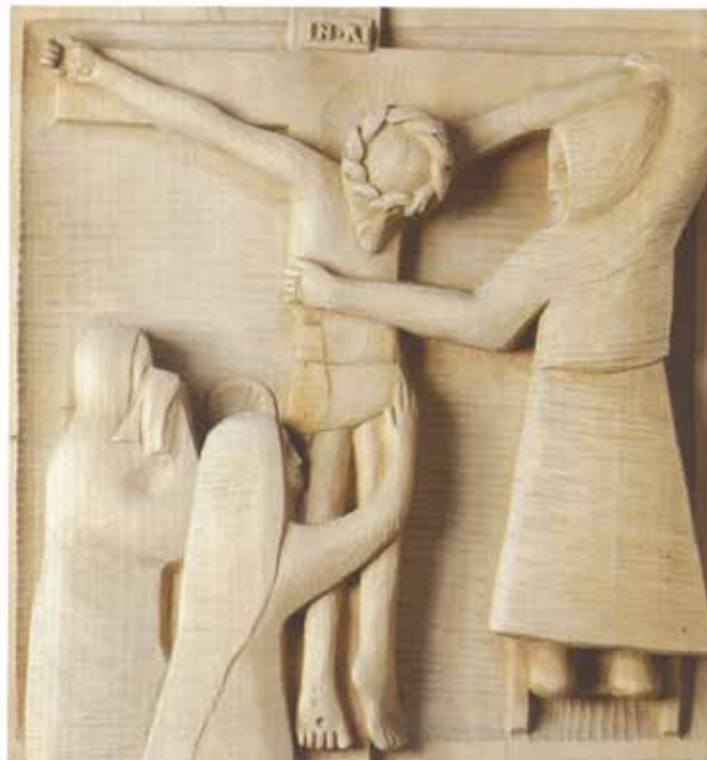
EDO MURTIĆ, NACRT ZA DESNI OLTAR CRKVE SV. PETRA I PAVLA U MOSTARU, 1988/1989.

zadovoljstvom svaki dar, svaki prilog koji nismo očekivali, kojemu se nismo nadali; prilog s *druge* strane.

Svi ovdje spomenuti slikari i kipari, i kao samosvojne osobnosti, duguju Dulčiću odlučujući poticaj za svoje sakralno djelo, premda su neki od njih naslikali – i prije njega – po koju sliku ili ilustraciju u kršćanskome duhu, ali nisu nastavili tim tragom ići i poslije 1945. ili su dopustili da se ta iskra u njima ugasi. Pojedinci nisu imali snage ni energije, hrabrosti ni upornosti njegovati to dobro sjeme, usustaviti svoje nastojanje (kao Rouault ili Dulčić), javno ga prezentirati, zastupati ili braniti. Od toga su pravila, od znatnijih naših majstora odstupali Emanuel Vidović (1870–1953), slikar raspeća, crkvenih interijera, betlehemskih prizora, Krista, u mladosti čak i jedne oltarne pale i Gabrijel Jurkić (1886–1974), koji ustrajno izrađuje, po franjevačkim župama Bosne i Hercegovine, svetačke slike, objavljuje kalendare, restaurira oštećeno i parafrazira uništeno, crta ilustracije i stripove za katoličke publikacije i listove između poraća Prvog i poraća Drugog svjetskog rata (posljednjih je osamnaest godina poživio u franjevačkom samostanu Gorici, u Livnu, uživajući ne samo zasluženi mir, nego i zbrinuvši dio opusa u samostanskoj zbirci svojih slika i crteža). Pribrojiti ćemo im zauzetog freskista Jozu Kljakovića (1889–1969) pa Ljubu Babića (1890–1974), odličnog slikara, ilustratora, pisca i pedagoga.

Periodično se pojedini sakralni motivi javljaju u opusima Zlatka Šulentića i Bruna Bulića. No, ni ti se slikari prije splitskoga *Krista Kralja*, ne legitimiraju znatnijim opusima sakralnoga nadahnuća.

Onaj, kojemu u poratnoj, jugoslavenskoj Hrvatskoj moramo priznati, ne osobito značajan, ali neupitan kronološki primat pred Dulčićem u realizaciji velike ili kompleksne sakralne teme – uz neskriveno prihvaćanje svakovrsnoga rizika – bio je Ivan Kožarić sa svojim *Križnim putom* (1956) za katedralu u Senju, koji je, mjestimice, sugestivna evokacija naše predromaničko-romaničke reljefne plastike.



IVAN KOŽARIĆ, *KRIŽNI PUT. SKIDANJE S KRIŽA*, 1956.

Jednostavni su razlozi s kojih ga, ipak, ne imenujem kao realnoga preteču Dulčićeva kristološkog ciklusa. S jedne je strane tu bila riječ o kiparskoj, a ne o slikarskoj tradiciji (pa vrijede drugi poredbeni parametri: to je nit tradicije od Ivana Rendića, Roberta Frangeša Mihanovića i Rudolfa Valdeca do Ivana Meštrovića, Ferde Ćusa, Frana Kršinića i drugih (prije 1945), a nastavlja se, nakon Kožarića, u djelima Ksenije Kantoci, Branka Ružića, Šime Vulasa, Marije Ujević, Kuzme Kovačića i mlađih); s druge strane, tu su, možda i bitniji razlozi bili Kožarićevo zanemarivanje vlastitog sakralnog djela kao i očigledan gubitak interesa za tu tematiku – s jednom tek iznimkom u cijelom potonjem radu. On je sam, u razgovoru s Ivicom Županom, imputirao Dulčiću da se predugo bavio naracijom, pričanjem (sakralnih, biblijskih, evanđeoskih) priča, umjesto da prihvati borbu za *modernost*, a ne za *narativnost*. »Bio je stožer oko kojeg smo se okupljali. Zajedno izlažemo 1956, 1957. i 1958. godine u Ljubljani, Beogradu i Zagrebu. Ali već koju godinu poslije on je konzervirao svoj način rada i razmišljanja.



IVAN KOŽARIĆ, *KRIŽNI PUT. VERONIKIN RUBAC*, 1956.



IVO DULČIĆ, *KRIŽNI PUT. VERONIKIN RUBAC*, 1974.

Stekao sam dojam da je počeo stagnirati. Kao da je predosjećao da stvari treba početi dovršavati, zatvarati, a ja sam išao dalje.«²² Potom, još određenije: »Kad smo se udaljili jedan od drugoga, više nisam imao pravog uvida u ono što radi, ali mi je bilo jasno da će ga sakralne teme, kojih se tada dohvatio, ograničavati.«²³ Premda je Kožarić taj svoj zaključak obzirno relativizirao, ostaje činjenica da je on o sakralnome okviru priče – o sakralnome »scenariju« – razmišljao kao o sadržaju koji, uglavnom, sputava umjetnika. Istini za volju, ta je tvrdnja oštricom upravljena i prema ponajznatnijim spomenicima europske umjetnosti, kroz stoljeća njihova nastajanja. Jesu li, ako su sakralni, zamislivi kao (onodobno) moderni i jesu li, ako su sakralni, zamislivi kao slobodni? (Predlažem da se razmotre primjeri Donatella, Leonarda, Michelangela, Tintoretta, Berruguetea, Caravaggia, El Greca, Goye.)

Taj retorički skup imena služi kao podsjetnik na neodrživost naputka o sakralnome kao sputavajućem i, konzekventno, o svetome kao onome neizbježno involutivnome (u umjetnosti i životu).

Ako je, ipak, autor senjskoga *Križnog puta* sudio o Dulčićevu bavljenju sakralnim temama tako kako je sudio – nije teško imaginirati što je mislio i o svome djelovanju u istom pravcu.²⁴ To objašnjava Kožarićevo odustajanje, ali mu ne može pridati zasluge kojih, nažalost, nema. On se za svoje djelo/ideje – u kontekstu sakralnoga – nije borio ni izborio. Dulčić, Seder, Šohaj, Kovačić i drugi morali su saslušati želje naručitelja, otrpjeti nesporazume, opirati se zamislima amatera, ali i otkriti što sve sami o (npr.) liturgiji i liturgijskim potrebama dotad nisu znali. Dulčić je, primjerice, u ocima fra Stanku Romcu, fra Josipu Soldi i, poslije, u fra Bonaventuri Dudi, našao dobre i pouzdane poticatelje, prijatelje, saveznike ili tumače

²² Ivica Župan, *Vedri Sizif. Razgovori s Ivanom Kožarićem*, Naklada MD, Zagreb 1996, str. 27-28.

²³ Isto, str. 28.

²⁴ Izradio je još i Sv. Franju za crkvu Majke Božje Lurdske u Zagrebu, ali ni on nije bio, od naručitelja, prihvaćen srdačnije od *Križnog puta* u Senju. Usp. Ivica Župan, cit. dj., str. 28-31.

kakve bi svaki čovjek – pa onda i slikar ili kipar – mogao samo poželjeti. (A nisu bili ni jedini crkveni i samostanski ljudi, koji su u tome imali pozitivna udjela.)

Kožarić je drukčiji; on kao da o *dobru suradnje* nije ni razmišljao. Tome, u načelu, nema prigovora: svi smo nekakvi, a u toj svojoj *nekakvosti* i – različiti. Individualna samoodgovornost, koja je, možda, bila bitna razlikovna (karakterna) crta Ivana Kožarića može biti (dijelom) opravdana ili osnažena u njegovim projektima. Crkva je, to se, začudo, teško razumije i još teže uvažava, eminentno: *zajednica*. Nju – u vrijeme gradnje nekog svetišta – čine (mogući) darovatelj zemljišta, zagovornici gradnje, arhitekt-projektant, nadzornici gradilišta, mnogi umjetnici i majstori, radnici, svećenici/redovnici, vjernički puk, mjesne vlasti i crkveni (područni) autoritet (biskup), pa je ostvariti nešto veliko u crkvi svakako znatno teže, nego postići zadovoljstvo pri izradbi djela za sebe, u vlastitoj radionici. Naći je mnoge primjere da suradnja raznovrsnih subjekata nije urodila željenim plodom; no tko bi mogao poreći da je zajedničkim djelovanjem stvoren i velik broj ambijenata u kojima nam od čudâ ljepote i snage zastaje dah. Jedni i drugi stvaraoci djelovali su u suradnji/nesuradnji mnogih i različitih, no u jednome od tih dvaju primjera do simbioze i sinergije nije došlo, u drugom od dvaju – jest. Moglo bi se reći: nije svako zajedništvo plodonosno, svaka *grupa* nije *zajednica*, a da bi to postala mora se dogoditi uskladba individualnih volja u zajedničko htijenje. Zajedničke volje, međutim, ne može biti gdje nema zajedničkih ideala i, k tome, ideala zajedništva.

Kožarićev je put jedinstven, s ničim uskladiv, neponovljiv i on će zadugo ostati izdvojen u svome nastojanju da održi »permanentnu produktivnost« (kreativnost), da ne razmišlja o trendovima, o pomicanju zemaljske osi, o otklonu polova i, općenito, o drugima i drugome. On je *sam svoj materijal i zakon*; to je bio kroz zavidno dugo vrijeme, bez pokrovitelja i mecena, bez ozbiljnih i stalnih izvora financiranja, na visokoj razini paradoksalne invencije, (crno)humorne anarhičnosti, intelek-



IVAN KOŽARIĆ, *KRIŽNI PUT. KRISTA SVLAČE*, 1956.



Ivo DULČIĆ, *KRIŽNI PUT. KRISTA SVLAČE*, 1966.

tualne autarkije, prakse apsurdna. No, vrijeme je da se i njemu, kome nitko nije dostatan moderan, kaže kako su njegove primjedbe protiv narativnosti, protiv sakralne *priče*, pripovjedne retorike, skućujućih literarnih *sadržaja* u međuvremenu (od preko pola stoljeća) – napose u svjetlu brojnih novih naratoloških i naratološko-strukturalističkih istraživanja (osobito onih u kojima se, kao u Claude Bremonda, ispituju »semantički sadržaji« priče, uloga pripovjedača, njegov *odnos* prema likovima: psihološki, ideološki, sociokulturološki i dr.²⁵ – već prestale biti jednoznačno moderne (kao što su bile pedesetih godina XX. stoljeća). Očitovala se i u njega napast da sebe poistovjećuje s modernitetom, odnosno da druge, na isti način, diskvalificira u modernosti. Moderno je, već više od sto godina, polivalentno, pluralno, stoga i: višeznačno. Pretpostavka: K = moderan, a D ≠ K, ne vodi nužno zaključku da D ≠ moderan.

Kožarićeva deviza »ići dalje« nije vrijednosna definicija jer nam ne kazuje ništa o tome što će, kako će i hoće li uopće išta učiniti, no traži od nas da mu potpišemo bjanko-mjenicu. To je posao vjeronika-fanatika, a nije zadaća kritike. O neviđenom i (još) nepostojećem ne možemo suditi. »Ići dalje« ideološki je kalk (iz obitelji kojoj pripadaju *novi svijet, novi čovjek, novi poredak, novi put, novi duh...*), pa *dalje, sutra* i *budućnost* postaju uzorima povijesnoga optimizma ili prizemnih obmana. Rizik preuzima umjetnik, ali mora znati da se služi alatima ideologije ili revolucije. Ako netko vjeruje da je sve što on zamisli, napravi, nacrti, snimi ili zapiše umjetnina već i stoga što je to *On* zasnovao – moramo zaključiti da je riječ o historijskom – pomalo već i anakronom – modernizmu dvadesetih godina XX. stoljeća. Kada bi se Dulčić izjasnio o svome nastojanju, on – pretpostavljam – ne bi mogao izgovoriti sintagmu »ići dalje«; ne bi znao što ona znači. Sve to, dakako, ne kazuje da od neke renesansne *Posljednje večere* vodi izravan put

²⁵ Konzultirati: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (s. v. : diskurz, priča, prikazivanje/predočavanje, pripovijedanje, pripovjedač), MH, Zagreb MM.



Ivo DULČIĆ, *STUDIJA KRISTA* (DETALJ), 1959.

do one Dulčićeve i da u *polju razlika*, koje Dulčić njeguje, pa i svjesno produbljuje, nema poetičkog, izvedbenog i semantičkog rizika/opasnosti od promašaja. Ako dramu *Večere* kontekstualiziramo (crtežom i bojom) u »slastičarnicu«, onda sve drugo može biti precizno navedeno (12 učenika i Krist, stol s večerom i pićem, Ivan, koji glavu polaže na Kristove grudi, Juda, koga muči kesa s prokletim škudama), a da se, pritom, ikonografsko ne podudara s ikonološkim, nazočno sa značćim.

O tome, u ovoj prilici, ne bi trebalo potrošiti više ni jedne riječi. Samome Kožariću ne može se osporavati da je jedan od prvaka u realizaciji velike sakralne teme u hrvatskome poraću nakon 1945. S kojih su razloga izo-

stale pozitivne posljedice toga čina – pitanje je za drugu raspravu.²⁶

Dulčićeva sakralna remek-djela nisu završila u nekom kutu ili zaboravu, nego su, štoviše, mobilizirala javnost – vjerničku i kritičku – izazivala burne rasprave, pozornost u zemlji i svijetu, podnijela kušnju vremena i otvorila pute mnogima, ukratko: potakla su obnovu zanimanja za sakralni izraz i tematiku – naročito u osamdesetim i devedesetim godinama prošloga stoljeća.

O njemu se čulo s kvalificiranoga mjesta: »Nije se dao sputati u nametnute ideološke okvire, ostao [je] dosljedan unutar njim nadahnućima, stvarao [je] brojna djela i na sakralne teme, ovjekovječio ih u crkvenim prostorijama i izvan njih. Tu slobodu platio je cijenom progona i ignoriranja svoga umjetničkog djela. No, ljepota je istina koju ne može laž potamniti niti nepravedni progon ili osuda uništiti. Nedužno osuđivani i proganjani kao i njihova djela zrače ljepotom *istine*.«²⁷

Tako se ispunila misao, koja nas je svo vrijeme vodila: da je Dulčićev Krist bio Krist Muke, da je hrvatski Krist bio Krist Muke, da je iz Muke proizlazila ljepota (dosegnute) istine i – u individualnome – istina Zajedništva.

Svjetojni je dio Dulčićeva slikarstva bilo lakše situirati – i povijesno, i stilski, i tehnički, i sadržajno – ili mi se tako čini – nego što je bilo označiti njegove vjerničke, sakralne, filozofske i tradicijske spona sa svijetom kulture, slikarstva i književnosti uz jednako duboke poveznice s hrvatskom državotvornom idejom (od Ante Starčevića do Stjepana Radića), s produktivnim domoljubljem, s osjećajem odgovornosti za svakog pojedinca i za zajedničko Dobro svih ljudi.

²⁶ Kad sam djelo, prije desetak godina, posljednji put vidio, ono je tražilo hitan restauratorski zahvat: crvotočine su već bile premrežile pojedine (lipove) ploče. Postava mi se djela nije učinila sretnom, pa je dojam bio nelagodan, unatoč nekim odličnim kiparskim rješenjima. Teško mi je bilo priznati da i crvi – u crkvi – mogu biti tolerirani zburadi kritičari.

²⁷ Iz govora požeškoga biskupa dra Antuna Škvorčevića na otvaranju izložbe Iva Dulčića u crkvi Sv. Lovre u Požezi, 25. IX. 2008.

Žanrovski, njegovo je svjetovno slikarstvo obuhvaćalo sve što je, kao svoj predmetni inventar, obuhvaćao mediteranski svijet: pejzaže, marine, vedute, parkove, mjesta okupljanja (trgove, ulice, plaže, cirkuse, koncerte, igrališta...), interijere doma, crtaonice, kavane; potom aktove, figure, figuralne kompozicije, portrete, historijske (idealne) portrete, povijesne i simbolične kompozicije, florealne i animalističke motive, mrtve prirode, kulturne i povijesne spomenike, muzejski i riznički inventar, barke i brodovlje, semiapstraktne kompozicije – gotovo da i nema žanra u kojemu se nije dogodilo neko njegovo remek-djelo. Kada bih, da najpreciznije obilježim njegov svjetovnoslikarski antitetički luk – morao od svega tog obilja nešto izdvojiti odabrao bih *portret* i *portrete zajedništva*; lik pojedinca i sliku mnoštvenosti, puka koji kulja, hrli, žuri ulicama, planduje na trgovima, kupu se i pliva, sabire se u tišini na koncertima, zabavlja se, kreće, premješta i pretače u čestice vječnokretnoga svemira. On je, naporedo, majstor Jednoga i Mnoštva, što znači da je vrstan psiholog i seizmograf društvenosti; da čuti pojedinca i da suosjeća s grupom. Portrete je slikao od prvih akademskih – još i prije: od dječaćkih dana – do pred samu smrt, pa mislim da mu je to bila snažna veza s realnošću života: s onim konkretnim i pojedinačnim – s Bićem. U onome što zovem portretima mnoštva, u kolektivnim ritualima (plesovi, plaže, kupaći, šetači, igrači i sl.), od sredine pedesetih pa do sredine sedamdesetih godina, on se bavio nestajanjem individualnosti, nestajanjem osobe i njezinim pretapanjem u »lančani niz«, univerzalni ritam, u ornamentalnu šaru i, shodno tome, u (uvjetno) apstraktnu površinu (s odgonetljivom figuralnom pozadinom).

To su, čini se, uz velik sakralni opus majstorov, dostatni razlozi da ga i ne razmatramo (i) kao autentičnog slikara apstrakcije, jer to ni po svome likovnom odgoju, ni po svome tradicijskom svjetonazoru, ni po sadržaju koji »opterećuje« svaku njegovu tvorbu, ni po važnosti odčitavanja (raspoznavanja) tih sadržaja, ni po važnosti ambijentalnoga u njegovu djelu, ni po neporecivu mediteranizmu (mediteranskom kon-

kretizmu) njegove palete, koja je pretežno topla, osunčana, otvorena, koloristička – dakle: koja korespondira, koliko god može, s atmosferom, krajolikom i zbivanjima u njemu; koja je, također, i temperamentom južnjačka, frenetična, gdjekad kolerična i – zaigrana. Sve se to živo, kolopletno, spleteno i učvoreno, kojiput potaknuto znatiželjom uma i dražkanjem u prstima majstora, zna pretočiti u liniju čistog ornamenta, u iskušavanje »ispraznjenih sadržaja«, u plohu koju ispunjavu rasporedi mrlja pa tako nastane lijepa, ležerna – nikome i ničemu odgovorna – tkanica. Razumljivo je, da se i on htio okušati – u vremenu velikog preispitivanja i da su, zahvaljujući njegovu majstorstvu, pojedina njegova rubna djela dočeka s iznimnim odobravanjem kao značajni prilozi »onoga s druge strane« *apstrakciji u nastajanju*. Ta su »djela podrške« ohrabivala tadašnje moderniste. Dulčić je, međutim, neusporedivo više mislio o značenju svoga djela – stoga i o znakovnoj vrijednosti svakog njegova segmenta – nego što je brinuo o njegovoj modernosti ili nemodernosti, potpunoj apstraktnosti ili semiapstraktnosti. I za njega su vrijedili poučci o *granici* kao području iznimne važnosti i o *graničnosti* kao zoni sadržajne i znakovite ambivalencije. U njega je ono, u čemu su neki naslućivali apstrakciju, bilo samo časovito opuštanje u gestualnoj igri ili naglo sužavanje vizure koja je *wide-screen* prirodnih prizora pretvarala u sitnozorske (neodgonetljive) projekcije.

On je, također, površinu pojedinih tálâ (poljâ, zemljištâ), mora, vegetacije, moderne odjeće i starinskih draperija



Ivo DULČIĆ, *RANJENI MJESEC*, OKO 1966.

znao upravo teksturološki obraditi u maniri *action paintinga*, informela, »bijeloga pisma«, *drippinga* ili kako drukčije, uvijek nadzirano, s ograničenim prostorom širenja, pa onda i emanacije. Bilo je kojiput u tome i samodopadne vještine nadasve okretnoga slikara, koji time nije uspijevaio nadjačati ili zasjeniti one radikalnije inačice suvremenoga slikarskog rukopisa – manje estetske, ali gdjekad egzistencijalno uvjerljivije. Izvornim varijantama gruboga, brutalnoga »pisma«, on je pokušavao odgovoriti nadasve lijepom kaligrafijom.

Možemo na to gledati dvojako: kao na intencionalno upitnu estetsku korekturu onoga neestetskog i kao na pokušaj parcijalne aktualizacije vlastitoga izraza s onoliko slobode koliko je ideal estetizma mogao podnijeti.