

Željka Čorak

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

26. 11. 2007.

Ključne riječi: Dulčić, slikarstvo, informel, stil

Key Words: Dulčić, painting, informel, style

Na temelju triju slika (Boje na stolu, 1948, Tri kriške limuna, 1953, Amfora, oko 1969.), koje zastupaju peto, šesto, sedmo desetljeće dvadesetog stoljeća, prati se razvoj Dulčićeva opusa od realizma predratnih korijena, ali s elementima navještaja svih budućih zbivanja, prema informelu. Taj razvoj počinje relativiziranjem primarne čitljivosti, naglašavanjem ritmičke strukture kolorističkih mrlja, nastavlja se apstrahiranjem opisnih pojedinosti i dokidanjem jednoznačnosti prostorne dubine, da napokon dođe do bitnog svojstva stila informela, relativnosti mjerila. Ovaj tekst ujedno nastoji karakterizirati taj stil čitajući mu značajke i s drugih područja umjetnosti i života – književnosti, psihologije, društvenih odnosa. Ivo Dulčića postavlja pak kao jednu od najvećih vrijednosti i kao definitora toga stila, kao onoga po kojemu se prepoznaje opće ali kojemu ostaje mjera pojedinačnoga.

Ivo Dulčić vjerojatno je najznačajniji hrvatski slikar druge polovine dvadesetog stoljeća. To svakako proistječe iz intenzivne esencije njegovih slika, koje su »sa svijetom jedno« ali s duhom jednako tako, koje su koloristički bogate poput orguljne glazbe ne samo tamo gdje to jesu na prvi pogled nego i na površinama što se pričinjaju gotovo asketski monokromnima; patničke i uživalačke, na stalnom putu iznašašća i kad su se priklonile bojama vlastite duge i koordinatama vlastite sfere. O Dulčiću su, i u više navrata, pisali mnogi naši nepreskočivi povjesničari umjetnosti, od kojih su mu se neki značenjem već pridružili u povijesti, a drugima će se to zasigurno s generacijskom odgovom dogoditi (Grgo Gamulin, Igor Zidić, Tonko Maroević, Ive Šimat Banov, Radoslav Putar, Matko Peić, Vesna Novak-Oštrić, Antun Karaman, Antun Maračić, Tomislav Lalin...).¹ Mora se kazati da je Dulčić te autore, a sigurno i još njih nenabrojanih, potaknuo na niz izvanrednih tekstova, koji pružaju prigodu za odmaknuto, razumno i uravnoteženo divljenje i za osjećaj povlaštenosti što smo od nekih učili, a s drugima dijelili život. Teško bi u ovom trenutku bilo nadmašiti interpretacije, donositi bitno drugačije sudove, a i stilske odrednice pretežno su očitane i zapisane. Za ovaj

Ivo Dulčić, tri koraka u stil informela

tekst valja stoga reći da je proistekao iz gotovo slučajnog (dakle sudbinom određenog) susreta triju Dulčićevih slika u fundusu jedne franjevačke galerije. Između njih odjednom se počeo ukazivati poredak, ne samo u vremenskom slijedu nego u razvoju svojstava koja imaju općenitije značenje. Napokon, te tri slike pokazale su se začudno prikladnim uzorcima za uvide u odnose slikara i vremena. Dulčić je jedan od onih koji proizvode vrijeme i po kojima će se vrijeme prepoznavati. Prepoznavanje vremena, odnosno stila u njemu, motiv je čitanja tih triju Dulčićevih slika, triju njegovih stilskih postaja.

Boje na stolu, 1948, ulje na kartonu, 216 x 275 mm, signatura desno dolje Dulčić. Jedna od ranih Dulčićevih slika. O baštini svjetske umjetnosti i o utjecaju učitelja na Dulčićev opus tako je mnogo napisano² da temu nema smisla načitati: nije potrebno, iako bi bilo moguće, ni evocirati zagasitosti Ljube Babića, ili treperavosti, ali i sažetosti Omera Mujadžića. Mrtva priroda sastoji se od gnječenih tuba s temperama, bočice s uljem ili nekim otapalom (postavljene na klasičnoj trećini dijagonale), nekog nejasno zabilježenog predmeta u drugom planu, ako se o drugom planu uopće može govoriti – budući da je zona



I. Đuičić, *Boje na stolu*, 1948. / I. Đuičić, *Paints on the Table*, 1948.

crvenkastog smeđila (stol) i zelenila pozadine zapravo organizirana više u visinu nego u dubinu. Dubinu, međutim, »okupljaju« tube boje koje su samo trenutačno smirene, kao jato riba. Potez je slikarev i lazurno okomit i kruženjem pritisnut, u isto vrijeme ispisujući i modelirajući. Vrlo realistično i izvanredno vješto slikanje stakla (odbljesak na boci) dokumentira iluzionističku moć usporedivu s onom starih majstora. Sve ostalo odaje apsolutnu namjeru da se ta vještina kao nevažna napusti. Riječ je upravo o napuštanju međuratnih realističkih pozicija. Nije teško podsjetiti se da je kataklizma Drugoga svjetskog rata dovela u pitanje svaki zakon, svaki element građanske memorije, svaki kolektivni ideal (iako vrijeme njihovih tragičnih surogata tek nastupa). Pojedinaac postaje vlastiti rezervat, s vlastitim zalihama, ne opirući se ni o kakvo središte, ne smjerajući dubini nikakva cilja. Sartreovi »savršeni trenuci« zamijenili su perspektivu

svrhe, relativizirali geometriju i simetriju morala, dinamizirali beskraj sadašnjosti. Ničemu od svega toga ova mala Đuičićeva slika nije manifest. Pa ipak, kao neki sirenski zov u njoj se pomalja povlašteni motiv raspršenih prugica svih boja, prugica koje se još ne mogu nazvati mrljama ili česticama jer su suviše vezane uz deskripciju konkretnog motiva. One su već spremne da se razidu u ritmu. Započinje živo treperenje neodređenih »bića«, čitljivih na različitim razinama i u različitim stupnjevima jasnoće: jedan naročit oblik putovanja koji će biti karakterističan upravo za dva poslijeratna desetljeća (a trajat će po inerciji i duže). Te tube boje kao da doslovno kazuju što će se s njima doista kasnije događati: ta je figuracija u punoj mjeri prefiguracija.

Tri kriške limuna, 1953, ulje na platnu, 275 x 355 mm, signature nema. Naslov slike iscrpljuje opis prizora. Tri kriške limuna, varijacije na temu rezanja i okrenutosti, lebde u



I. Dulčić, *Tri kriške limuna*, 1953. / I. Dulčić, *Three Slices of Lemon*, 1953.

posve apstraktnom prostoru, u kompoziciji raznostranog trokuta. One lebde u punom smislu kao nebeska tijela, jer nikakva ih naznaka težine niti uopće odnosa sa silom težom ne drži položene na podlogu ni u priči niti u slici. Podloga je tamna, rukopis nemiran, gotovo vrtložan, kroz boju se prozire gruba, vrećasta struktura platna. Kad se slika dobro osvijetli, razabire se bezbroj ljubičastih nijansi, od karminskih i smeđkastih do sivkastih i modrikastih. One naravno rafiniranim kontrastom izvlače žutilo limuna, žutilo koje je popraćeno svim onim bjelinama i tragovima zelenila što ih upravo hiperrealističan opis predmeta zahtijeva. Slika se razdvojila na svjetlost i tamu, na apstrakciju i iluziju, na raspršivanje gesta i njihovo okupljanje; limuni su sažetak svemira, mogu se životvorno iscijediti, ponudeni kao jug u sjeveru stvari. U ovoj slici ima nešto od dnevnika Geneze.

Amfora, oko 1969, ulje na platnu, 485 x 605 mm, sig-

nature nema. Polegla u podvodnom svijetu, ona na neki način potvrđuje trijadni sustav ovih slika: boje na stolu, limuni u svemiru, amfora na morskom dnu: zemlja, zrak, voda. U svima trima slikama kolorizam je demonstrativan na središnjem (naslovnom) motivu, dok tama pozadine zahtijeva dodatnu rasvjetu – ali s kojim otkrićima! Ta je tama puna žarkih iznenađenja, crvenila, ultramarina, zelenila, puna ritmičkih impulsa, tragova gesta, ali promišljenih i obuzdane žestine. A središnji motiv nije građen samo potezom ili udarcem kista, nego i istiskivanjem iz (one nekad naslikane) tube. Tu je ploha postala gotovo reljef. Tiještena i miješana, ona sigurno spada među najživlje i najslobodnije Dulčićeve površine: ujedno je pak mimetički dotjerana do hiperrealizma. Epiderma amfore sadrži toliko Dulčićeve geste da predstavlja njegov gotovo biološki polog. Dulčić svoj artefakt slika prepušten doradi prirode:



I. Đulčić, *Amfora*, oko 1969. / I. Đulčić, *Amphora*, ca. 1969.

ona ga vraća »neodređenoj sreći stvari«. Medij mora ujedno je medij vremena. Uzbudljiva je egzaltacija materije, grčevit ispis sraza ljudskoga i neljudskoga, svjetla i slijepih sila. Kao potopljena povijest leži posuda puna mraka, zajedno sa svim onim antropomorfnim asocijacijama koje su Đulčića provodile rubom nadrealizma.

Ova je slika, u trojnom nizu, kao nešto što rascvjetano slijedi nakon dvaju pupoljaka. U njoj su se ispunile sve navijesti i iskazalo se vrijeme i ono u čemu nad njim gospodari biće slikara. Svijet je prividno ostao bez poretka, ili, kako je već ušlo u svagdanju uporabu, bez središta. Materija se izložila dijalogu s vremenom, jedva obvezana prepoznatljivošću forme. Autorov život otisnuo se (dramatičnom) gestom. Ono, međutim, što se bitno dogodilo jest pristup pretvorbenom lancu. Stupanj mimetičkog relativizma osigurava relativizam mjerila. Epiderma amfore može biti

površina otoka, eksplozija vulkana, mjesečeva površina, ili pak, u obratnom smjeru, povećanje nekog sitnog, oku teško dostupnog Božjeg slova. To putovanje kroz mjerila, koje zamjenjuje ili nadoknađuje prostornu ili narativnu jednoznačnost, doprinos je apstrakcije i važna stilska oznaka sredine dvadesetog stoljeća.

Spomenuli smo ulogu Drugog svjetskog rata, Hirošime i Auschwitzta, u stvaranju nove duhovne situacije svijeta. Ima već više od trideset i pet godina od nekog vlastitog pokušaja definiranja stila što obilježava prva poslijeratna desetljeća.³ Kao njegov amblem, njegov ideogram, očitani su raznostrani trokut. Taj lik asimetrije, neiscrpane varijabilnosti, razornosti reda i zakona, to jest proizvoljnosti pogodne za vrhunsku kreaciju ali i za zamah diletantizma, dinamične (ne) ravnoteže, također je osnovni dekorativni motiv, što znači dijagnostički pokazatelj toga doba. Raspucane keramičke

površine, mreže željeznih ograda, nacrti namještaja kosih nogu i nepredvidivih krivuljastih površina datiraju se bez greške i pripadaju istom stilskom fundusu kao, nasumce, Antonionijevi filmovi, Butorovi romani, odgojne metode doktora Spocka, labavljenje obiteljskih struktura, raspad struktura urbanih formata (»kao da je bomba pala«), genitivna metafora kao osnovni rekvizit poetske proizvodnje, subjekt »mi« u toj proizvodnji kao psihološka magma, da se amaterski u sva moguća područja znanosti, umjetnosti i života dalje ne ulazi... Bez obzira što termin »informel« tada pokriva samo jednu struju likovnog stvaralaštva, upotrijebili smo taj termin kao ime stila, jer u visokom postotku značenjskih asocijacija općenito upućuje na gore navedene sadržaje. U međuvremenu, čini se, ta je hipoteza sve bliža općem prihvaćanju.

Ove tri slike pokazuju Dulčićevo razumijevanje općega, ali i pridržavanje prava na pojedinačno. To pojedinačno, vrlo pojednostavljeno rečeno: balansiranje na granici prepoznatljivog i apstrakcije, uočeno je, uostalom, u većini radova posvećenih njegovu djelu, kao element visokog prinosa statusu slobodnog umjetnika naprama idejnom i oblikovnom redukcionizmu i dogmatizmu. U prvoj slici put prema informelu ukazuje se kao navještaj ritmičkog osamostaljenja kolorističkih mrlja. U drugoj već je, realističnim motivima istrgnutim iz realističnog konteksta, jasno ostvarena amblematična kompozicija raznostranog trokuta na apstraktnoj plohi ili u apstraktnom prostoru. U trećoj u punoj se mjeri očituje proizvoljna prepoznatljivost motiva i otvorenost bijegu mjerila. Ivo Dulčić u likovnim je umjetnostima protagonist i definator hrvatske inačice informelnog stila barem onoliko koliko Vladan Desnica, autor romana *Proljeća Ivana Galeba*, svojim asamblažem eseja tvori novu romanesknu strukturu kao nimalo zanemarivo postignuće hrvatske književnosti. Kad budemo brali te plodove vremena, možemo ih brati ne razdvajajući ih.

BILJEŠKE

1 A. KARAMAN, *Ivo Dulčić*, monografija, Umjetnička galerija, Dubrovnik, 1988; *Nepoznati Dulčić*, predgovor katalogu izložbe, Umjetnička galerija Dubrovnik, 1995–1996; G. GAMULIN, predgovor katalogu izložbe, Umjetnička galerija, Dubrovnik, 1971; I. ZIDIĆ, predgovor katalogu izložbe, Galerija Josip Račić, Zagreb, 1988; T. MAROEVIĆ, *Ljeta sa sjetom, Trideset godina od smrti Iva Dulčića*, »Dubrovnik«, 1/2005, str. 14–20; V. NOVAK-OŠTRIĆ, predgovor katalogu izložbe, Moderna galerija, Zagreb, 1970.–1971; A. MARAČIĆ, *U povodu 30. godišnjice smrti Iva Dulčića*, katalog izložbe, Umjetnička galerija Dubrovnik – Galerija Dulčić, Masle, Pulitika, 2005; T. LALIN, predgovor katalogu izložbe, Galerija Kaptol, Zagreb, 1988.

2 »Koloristički strukturalizam«, »tašizam«, »izbjegao je nadrealizam i informel«, »akciono slikarstvo«, GAMULIN, bilj. 1; »lirska apstrakcija«, LALIN, bilj. 1; »utjecaji fovizma i ekspresionizma«, »enformelni koncept prostora«, »Bonnard, Matisse, Modigliani – apstraktni ekspresionizam (Pollock, Tobey), tašizam«, MARAČIĆ, bilj. 1; »Kandinsky, Mondrian, Picasso i Duchamps...«, »Bonnard, Vuillard, Art Nouveau...«, »apstraktan karakter neke vrste enformela...«, »na granici apstrakcije i figuracije...«, NOVAK-OŠTRIĆ, bilj. 1.

3 Ž. ČORAK, *U funkciji znaka, Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, II. izd., Matica hrvatska, Zagreb, 2000, *Prema novom znaku: socijalistički realizam, informel*, str. 201–212.

Summary

Željka Čorak

Ivo Dulčić – Three Steps to Informel

*On the basis of three paintings – *Paints on the Table*, 1948; *Three Slices of Lemon*, 1953; and *Amphora*, ca. 1969. –, representing the fifth, the sixth, and the seventh decade of the 20th century, we follow Dulčić's development from the pre-war realism which announces the entire future of the artist's opus, toward informel. That development started by relativization of elementary legibility; by emphasizing the rhythmic structure of color splotches, and continues through abstraction of descriptive detail and elimination of a one-focus space, to reach, eventually, the gist of informel, relativity of measurement. This text also aims at looking at the style from other areas of art and life – literature, psychology, social relations. Ivo Dulčić is recognized as a capital master and definer of the style, a standard by which one recognizes the general, but which also retains the qualities of the individual.*