

# Ivica Župan

Vladimira Varićaka 5  
HR - 10010 Zagreb

Esej / Essay

UDK / UDC: 75Dulčić, I.  
DOI: 10.15291/ars.4354

## Pogled svisoka na uzgibanu stvarnost. Uz slikarstvo Ive Dulčića

### A Bird's-Eye View of the Turbulent Reality: The Painting of Ivo Dulčić

#### SAŽETAK

Od 50-ih godina 20. stoljeća s visokih motrišta, iz ptičje perspektive, ali uvijek s ljudskim siluetama, Dulčić prikazuje grad, ulice, bučni Stradun ljeti, trgove, sportska zbivanja, kupališta, procesije i njegova su platna prostor novog, uvijek dinamičnog te vizualno atraktivnog događanja, vrtložnih kretanja i uskomešanosti svjetine. Slikar ulične vreve, pretrpanih i zažarenih plaža usred ljetnoga mediteranskog usijanja, punih igrališta koja pršte životom bogatom paletom i dinamičnim postupcima, gustim namazima čistih boja rasvjetljuje paletu, započinje snažan kolorizam, rastače predmete na mrlje – čime je i identifikacija motiva otežana – i postiže titravu atmosferu neograničena prostora.

**Ključne riječi:** kolorizam, vrtložna kretanja, kinetizam, gestualnost, pokret, ritam, solarnost, uzgibanost, vibrantnost, nervatura, uskomešanost, Pollock, Tobey

#### ABSTRACT

Commencing in the 1950s, Dulčić portrayed the city of Dubrovnik in its various facets – streets, the lively Stradun during summer, bustling squares, sports events, beaches, and religious processions. His unique perspective, often from elevated vantage points providing a bird's-eye view, consistently incorporates human silhouettes. Dulčić's canvases are stages of new, dynamic, and visually captivating events, swirling movements, and restless crowds. A painter of the commotion of swarming streets, overcrowded and scorching beaches, and vivacious playgrounds bursting with life amid the Mediterranean summer heat, the painter employed a rich palette and dynamic action. His use of thick layers of pure colours cleared up the palette and introduced strong colourism, dissolving objects into stains – which makes the identification of motifs difficult – and creating a vibrant atmosphere of unlimited space.

**Keywords:** colourism, swirling movements, kineticism, gestural, movement, rhythm, solar, agitation, vibrancy, nervature, turbulence, Pollock, Tobey

Ivo Dulčić (Dubrovnik, 1916. – Dubrovnik, 1975.), jedan je od najvažnijih hrvatskih mediteransko-modernističkih slikara, autor golema opusa ostvarena u cijelom nizu slikarskih tehnika i žanrova, pa bi idealan prikaz njegova djela morao uključiti uljene slike, freske, mozaike, vitraže, gvaševe, crteže, profane i sakralne. Po žanrovskom kriteriju, trebali bi se tu naći portreti, pejzaži, mrtve prirode, figuralne kompozicije. Kad je okruženo ostvarenjima drugih naših slikara, lakše je razlučiti veličinu i jedinstvenost Dulčićeva djela. Uvijek se iznova divimo umijeću autora s instinktom rasna slikara, meštru velike, temeljite učenosti, dubine i širine znanja, jedinstvene tehničke spremne i nadasve uvjerljive slikarske izvedbe, redovito postignute s lakoćom i uživanjem u slikarskom poslanju te očitovane uzbuđljivim govorom boje i pokreta, živim i dinamičnim ritmovima koji slijede napetosti i temperaturu umjetnikove jedinstvene svijesti, razapete između spokoja i uzbuđenja, tame i obasjavanja.

Dulčić je danas iznimno cijenjen po sakralnom opusu, ali i kao eteričan lirik, individualist, autor dubrovačkih krajolika, interijera i mrtvih priroda te portretist, a sve je motive uspijevao ostvariti u odgovarajućoj slikarskoj formi, najvećma u toplom, intimističkom senzibilitetu „pariškog” tipa slikarstva. Podario nam je slikarstvo promišljeno, elaborirano, s kritičkom sviješću o prošlosti i sadašnjemu, odgovorno prema nekim njemu važnim plastičkim načelima, poticano i motivirano informacijama koje su u njegovim formativnim godinama i tijekom svekolika stvaralaštva do njega neprestance stizale. Zarana se otvara iskustvima moderne europske i svjetske umjetnosti, pa u pojedinostima njegova rukopisa nije teško ustvrditi određene koncordancije. U eri korjenitih promjena što ih nakon 1948. doživljava hrvatsko slikarstvo Dulčić – bez poriva aktualnosti i grčevitosti „novoga”, prirodno i neprogramatski („larpurlartistički”) – djeluje oslanjajući se na iskustva velikih kolorističkih i lirskih autora, posebice onih iz slavne pariške škole.

Razvio se u iznimnu osobnost hrvatskog slikarstva druge polovice 20. stoljeća i njegov punokrvni slikarski jezik čudesne polifoničnosti spada u ono najljepše i najvrednije što imamo u likovnoj umjetnosti. Izgradio je iznimno koherentan slikarski opus, personaliziranim figuracijskim iskazom neprestano uspijevajući impulse stvarnosti transponirati u autentični svijet slike, ne srameći se emocija, oslobađanja i mobilizacije energije, bogatstva kromatskog događanja, kolorističkih i tonskih senzacija, ekspanziranja boje, ekstatične materije i delikatna taloženja tkiva boje, magme pigmenta, meditativne osjećajnosti, pokretljivosti boje i geste... Njegova ostvarenja nisu bila repetitivna ni unaprijed predvidljiva, slikarski iskaz bio je uvjerljiv, odlučan i distingviran. Godine 1975. prerano smo izgubili slikara prkosna ponašanja, neprestane duhovne znatiželje, čista impulsa, neobuzdana slikarskog aktivizma unikatne problemske fizionomije, osebnih jezičnih osobina, žive vizualizacije, sjajna crtača, portretista psihologa, autora višeznačnih poetskih i simboličkih tvorevina, autora slikarstva najprofinjenijega pikturalnog rafinmana, ekspresivne tenzije, bogate kromatske skale, osjetljiva na boju i dinamičke senzacije, emotivna podteksta boje, ležernošću pristupa, velikih imaginativnih i oblikovnih sposobnosti, protagonista prijelomnih zbivanja na domaćoj likovnoj sceni u prvoj polovici 50-ih godina 20. stoljeća, kada su njegove aktivnosti bile gotovo amblematske, važan dio ne samo umjetničkog nego i ukupnog poleta, otvorenosti, aktivizma sredine u poticajnim 50-ima i 60-ima. Jezična dosljednost, ekspresivnost, ozbiljno problematiziranje, promišljanje i filozofiranje sadržaja slike, uvažavanje primarnih pikturalnih vrijednosti slike, neke su od glavnih odlika njegova slikarskog mentaliteta i stava.

Dulčić se izjašnjavao s pozicije senzibilna i kontemplativna umjetnika koji se distancira od buke i kaotičnih aktualnih diskursa da bi sačuvali vlastiti mentalni, intelektualni i emotivni integritet. Mudro se udaljio od onoga što mu se očitovalo kao svakodnevno i trivijalno i uvijek je bio zanesen onim što mu se ukazivalo izvanvremeno.

1.  
Ivo Dulčić, *Studija za plažu*,  
1955., tempera, 39 x 45,5 cm  
(izvor: TONKO MAROEVIĆ,  
*Mediteran Iva Dulčića: povodom  
100. godišnjice rođenja*, Dubrovnik  
– Zagreb, 2016., 50)

Ivo Dulčić, *Study for the Beach*,  
1955., tempera, 39 x 45.5 cm



mentskim i trajnim. Tijekom njegove karijere u hrvatskom slikarstvu svjedoci smo brzih izmjena globalnih opcija i tendencija, tehnika i medijskih preferencija, ali Dulčić je u svojim sjajnim emanacijama ostajao neosjetljiv na te promjene, trendove i disciplinske izazove trenutka, ostajući vjeran pikturalnim premisama, konvencijama štafelajne izvedbe i racionalnom kanonu četverokutne forme površine. Nije osjećao potrebu ni za kakvim većim promjenama vlastite, jednom uspostavljene umjetničke pozicije.

Ma što se u slikarstvu u međuvremenu događalo i kakav god bio njegov status, kakve je jezične i tematske promjene proživljavalo i kad bi se, usred pojedinih revolucionarnih inicijativa, snažno pokolebalo povjerenje u slikarstvo i njegovu svrhovitost ili čak objavljivalo definitivno iscrpljenje klasičnog pikturalizma, u jeku globalnog ništavljenja ne samo slike nego i svakoga slikarskog čina i potpunog iskakanja izvan plohe platna, kada su umjetničke prakse nastojale poništavati svako materijaliziranje i oblikovanje, on nikad nije gubio vlastitu likovnu fizionomiju i jasno najavljene krugove vlastitih umjetničkih interesa. Nije se priklanjao trenutačnoj aktualnosti, nije se odricao klasičnih pikturalnih vrijednosti, jezičnih kodeksa ni drugih sredstava imanentnih instrumentariju slikarstva kao specifična područja duhovnog očitovanja, iluzionističkog i egzistencijalnog ostavljanja traga, racionalne gradnje slike, gdje se čuva vlastiti plastički poredak, ni slike kao estetskog predmeta. Bio je to eskapistički mentalitet nepristajanja na vladajuće ideologije, mentalitet isticanja u prvi plan autorove volje i njezinih potreba.

Izbjegavao je silazak u ideološko da ne bi iznevjerio umjetničko. Njegovu je mentalitetu imanentno uvjerenje da umjetnost i umjetničko djelo trebaju ostati nešto posebno i zasebno, jedinstveno i isključivo sebi odgovorno, nešto što prije svega zadovoljava autorove duhovne stvaralačke potrebe, što nadasve posjeduje i čuva duhovne vrijednosti, autorski senzibilitet, emocionalnost, duhovnost. Slika je estetski predmet, ispunjen autentičnom osjećajnošću, vođen živom likovnom misli i ostva-

ren marljivim radom, a u najvećem broju njegovih slika prevladava osjećaj uživanja u otkrićima slikanja. Dulčić sliku doživljava kao estetski objekt koji ljubomorno čuva osobine izrazito subjektivna senzibiliteta, psihičkog naboja, kao posljednjeg i najdragocjenijeg uporišta umjetnika u za nj uvijek kriznim i oskudnim prilikama.

\*\*\*

Iz njegovih najstarijih slika – onih iz 1946. i 1947. – u koje utjelovljuje najplemenitije i najprofinjenije kolorističke stečevine i rafinmane – razvidno je da se u svojoj formativnoj fazi ugledao na Bonnard, Vuillard, Matisse, Michaux, El Greca, Pollock, Tobey, Modigliani, Manassiera, Bazine..., ali ih je u svoj rukopis ukomponiravao na zrelo, metodičan i nimalo kompilacijski način. Odlučujući resurs bila je Dulčićeva moć da utjecaje upotrijebi kao „građu”, „instrument” za potpuno novu slikarsku konstrukciju, i to na svim aspektima slikanog polja.

Njegov slojeviti iskaz utemeljen je na dosljednu, čak poklonstvom obilježenu odnosu prema zanatu. Odlike njegova rukopisa bile su i poseban senzibilitet za boju i pigment, nesvakidašnje intenzivni i temperamentni kolorizam, kojem su važne odlike solarnost i južnjačko svjetlo, materijalna zasićenost i vibrantnost slikane površine.

Divimo se senzualnoj raskoši autora hedonizma i energetskog potencijala koji je plastičku misao umio pretvoriti u svečanu slikarsku orkestraciju, oblikovati je u estetsku cjelinu zavidna rafinmana, superiornu crtaču, kolorističkom virtuozu, u čijem se rukopisu očituju besprijekorna međusobna funkcionalnost linija, ploha i boja, majstoru atmosfere i stvaratelju plastičke ispovijesti, meštru s istančanim smislom za rad s pikturalnim materijalima i za finu distrakciju boje, koji u naslagama epiderme umije postići i gotovo feminilnu ćutilnost.

Najmagičnije njegovo sredstvo izražavanja su boje, njihove materijalne i simboličke vrijednosti te međusobni dijalozi. Upravo nam ta atmosfera pobuđuje asocijacije na sunčanu primamljivost mediteranskog krajobraza ili tajnovitu kršćansku ikonografiju. Posebice je u dubrovačkim motivima uočavao solarni intenzitet mjesta i koristio se njime kao pogonom za virtuozne svjetlosne zahvate.

\*\*\*

Pravo polje Dulčićeva djelovanja i senzibiliteta bio je kolorizam, sočan i mediteranski raspaljen, razvijan u dosluhu s kolorističkim tendencijama koje bitno obilježavaju europsku umjetnost pod utjecajem francuskog slikarstva uopće – gestom vladara nad sredstvima izričaja boji je dao izdvojeno mjesto. On je slikar impulsa, bujne i sočne i nadasve personalizirane materije boje, slojevitosti pigmentalne materije, vehementne i pokrenute gestike te fluidne pikturalne materije. Profinjena epiderma njegovih slikovnih površina nerijetko postaje nekom vrstom slikarskog ultrazvuka, psihičkog seizmograma koji hvata i autorove najsitnije unutarnje vibracije. Senzibilizira sliku kao prostor neke tihe, kontemplativne, gotovo sakralne atmosfere. Autorov će kromatski registar boja poslije prosvijetliti i koloristički intenzivirati, dokazujući vrhunsku kombinatoriku kolorističkih mogućnosti. Odlikuje ga temperamentna akumulacija poteza, uzavrele kolorističke nakupine, izvanredan osjećaj za dominantnu boju, koju vješto usklađuje s rijetkim, raznobojnim i pastoznim potezima, njegovu stilu daje jedinstven pečat. Ostvaruje bogatstvo kolorizma u tonovima, naglim probojima svjetlosti. Uz iskustva pariške škole, Bonnard i fovista, usvojio je i idiome apstraktnog ekspresionizma, ali nikad nije potpuno napustio predstavljajući koncept slikarstva i takav pristup motivu. Kao jedan od začetnika organske apstrakcije na temu reducirana pejzaža, inervantnom kaligrafijom i kolorističkom polifonijom, svrstao se u apogejsko razdoblje europskog tašizma.

Dulčićev slikarski jezik kombinacija je ekspresije, brzog, plastičkog crteža, uz profinjeni osjećaj za boju i teksturu. Na fascinantan način uspijeva ostvariti integri-



2.  
Ivo Dulčić, *Trg Republike*, 1955.,  
ulje na platnu i šperploči, 53,7  
x 75,5 cm (izvor: TONKO  
MAROEVIĆ, 2016., 51)

Ivo Dulčić, *Republic Square*, 1955,  
oil on canvas and plywood,  
53.7 x 75.5 cm

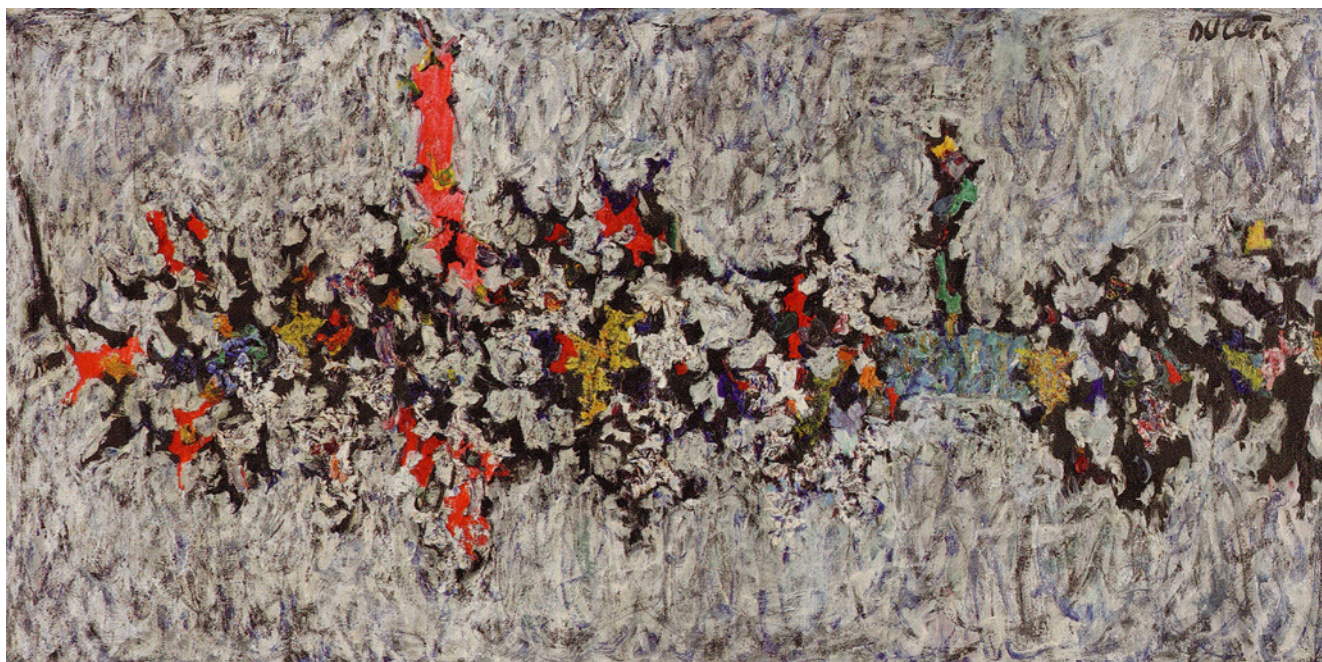


tet i maksimalnu sintetičnost slike, uspostavljajući misaonu ravnotežu između linije i boje. Na nekim slikama postignuta je jedinstvena interakcija između toploga intimističkog pikturnog senzibiliteta slikarstva pariške škole i prividno hladnoga, ali u suštini spiritualnoga američkog tipa slikarstva. Istodobno – u svojim interijerima on je i izniman majstor atmosfere (*Dubrovački interieur* iz 1946./1947. i *Studija za dječji restaurant* iz 1953.).

Slikarstvo mu je vitalističko, a postupci nerijetko i akcijski. Slika mu je vrlo često na granici figurativnosti i apstrakcije, a njegovo kretanje prema apstrakciji logična je posljedica oslobađanja od narativnosti, discipliniranja i oslobađanja palete. Slikarska pretvorba unutar njegova opusa kretala se od konkretnog i prirodnog k sve većem stupnju rastvaranja realističnih sižea u elementarnu likovnost i kaligrafiju mrlja boja i poteza u različito stupnjevanu nagovještaju predmetnog ishodišta, pri čemu se u kompoziciji – primjerice u *Crveni otok* – ide do krajnje redukcije, do sama ruba čiste apstrakcije, tek s najtananim asocijativnim sponama, osjeća gotovo apstraktni ustroj. Forma kojom se poslije služio bila je na granici figuralnoga slikarskog jezika, koji polako prelazi u sferu apstrahiranja, ali tu granicu Dulčić nikad nije definitivno prešao jer se nikada nije uspio ili htio riješiti referencijalnih projekcija predmetne stvarnosti – u njegovu slučaju riječ je o vjeri u slikarstvo predstavljačkih, ekspresivnih i kolorističkih odlika.

\*\*\*

U slikarevoj ostavštini – premda se to, s obzirom na to kako mu je život protekao, moglo očekivati – nema ničega očajnog ni žalobnog, nigdje ne odčitavamo dramatičnu komponentu. Na prostorima oživljenim pokrenutim, najčešće bijelim mrljama, tragovi njegovih kistova ipak ostavljaju značenjima bogate psihograme. Energetskim spletoivima brzih i žustrih poteza koji imaju osebnju dinamičku izražajnu snagu i psihomotoričnu energiju, difuznim mrljama i dijagramima uzgibanih linija stvarao je neodređenu ali prostorno vrlo obuhvatnu atmosferu u kojoj danas odčitavamo njegovu napetu energiju.



3.  
Ivo Dulčić, *Seoska procesija*,  
1956., ulje na platnu, 66,7  
x 130,8 cm (izvor: TONKO  
MAROEVIĆ, 2016., 54)

Ivo Dulčić, *Village Procession*,  
1956, oil on canvas,  
66.7 x 130.8 cm

\*\*\*

Dulčić je bio vrstan portretist, majstor u dostizanju vjernosti prikaza realnog modela. U maniri akademskoga slikarskog portreta demonstrira nesvakidašnji portretistički dar, nudi psihološki izdiferencirano lice portretiranoga, svoju sposobnost fizionomijske kontemplacije i psihološke koncentracije te pravoga empatijskog uživanja u lik portretiranoga, s učinkom jake emotivne participacije. Kao portretist je očitovao i sjajan osjećaj za psihološke karakteristike portretiranoga, koje postiže majstorstvom modelacije i pročišćenošću volumena na fizionomijsku bitnost. Kao portretist intrigantan je po studijama karaktera, prodornim psihološkim karakterizacijama, očitovao je istodobnu mogućnost prodiranja u karakter i temperament portretiranoga, ponirući i u njegove najskrovitije osjećaje. Spiritualna izduženost izloženih portreta Koste Strajnića, *Mira* iz 1965. i *Posljednji portret Joza Kljakovića* iz 1969. dokazi su nesvakidašnjega dara fizionomijske kontemplacije i psihološke koncentracije, pravoga empatijskog uživanja u lik portretiranoga, pa i blage čulnosti.

\*\*\*

Jedna od najvažnijih i stalnih Dulčićevih tema bila je sinestezijski doživljaj svijeta oko sebe, bolje reći (segmentirana) stvarnost triju njegovih domicila – Dubrovnika, Zagreba i otoka Hvara. Stvarao je unutarnje dijaloge s tim lokalitetima, posebice s rodnim gradom.

Svoj svijet nerijetko je sagledavao odozgo i s visine („horizont je nestao iz kadra kompozicije”, reći će Radoslav Putar, a Igor Zidić takav će rakurs prozvati „povišenim motrištem”, „s brda ili zvonika” ili će ga nazvati „aerovizurom ulica, trgova i otoka”), jer slikar ignorira uobičajene planove slikana polja. S visina percipirana stvarnost neprestance se pomiče, zaustavljajući se tek na trenutak da je slikar promotri. Iz izdignuta motrišta, iz „ptičje perspektive”, Dulčić je, zahvaljujući posebnoj arhitekturi prostora, osebujnoj prostornoj i kromatskoj organizaciji slikana polja, znakovima i načinima na koje se ti znakovi pojavljuju u kompozicijama, otvorio perceptivnu optiku poput one na kojoj su se strukturirala još neka antologijska postignuća hrvatskog slikarstva, poput krčkih *Gromača* Otona Glihe i kamenjara Dalmatinske zagore



Frane Šimunovića. Tako nastala slika jedna je od amblematika jednog od najvažnijih hrvatskih slikara, oko čijeg se djela prepliću neka važna problemska pitanja domaćeg slikarstva, gdje, među ostalim, prepoznajemo učinkovito iskorištene i u rukopis autorski vrlo učinkovito utjelovljene važne stečevine svjetske umjetnosti.

Od početka 50-ih godina 20. stoljeća s visina, ali u početku s ljudskim likovima ili barem njihovim siluetama u kadru, Dulčić u tvorbama individualnih domašaja, žive slikarske aktivnosti i neospornih vitalnih vibracija dočarava vitalističku dinamiku u vlastitu okružju, prostor i vrijeme komprimira u jedinstveno polje nabijeno impulsima kinetičke energije, ostvaruje sugestivan dojam kretanja, stvara pokrenute, dinamične i nemirne površine: grad, ulice, bučni Stradun ljeti, plaže ispod Ploča, trgovi, sportski tereni, umjetničke pozornice, kupališta, procesije... Dulčićeve slikarske realizacije na jednostavan i senzibilan način usklađuju i uravnotežuju klasične antagonizme statičnosti i pokrenutosti u neprekinutu kumulativnom procesu. Platna su prostori novog, uvijek dinamična i vizualno atraktivna događanja, magme uskovitlane energije, vrtložnih, energičnih, često i frenetičnih kretanja uskomešane svjetine. Dinamizam i pokrenutost autor ostvaruje sukcesivnim nizanjem pokrenutih, zgusnutih ili razmaknutih pojedinačnih volumena koji sudjeluju u prostorno-vremenskoj protežnosti odabrane dinamične gradske vedute. Naglašena ritmizacija ljudskog kretanja slici daje ugođaj životna pulsiranja i prožetosti kinetičkom energijom.

Skupinu likova u vitalnu pokretu, najčešće uhvaćenu u urbanoj veduti, viđenu odozgo, slikar isprva ostvaruje vrlo konkretno (*Stradun*, 1950.), poslije ih svodi na stilizirane volumene u početku lako, a zatim sve teže razabраниh ljudskih likova (*Trg Republike u Zagrebu* iz 1955., *Plaža* iz 1955., *Nogomet* iz 1955.). Iz godine u godinu Dulčić postupno reducira ljudski lik, čija prepoznatljivost izmiče, transferira se u

4.

Ivo Dulčić, *Dubrovačko ljeto*, 1956., ulje na platnu, 127 x 152 cm (izvor: TONKO MAROEVIĆ, 2016., 55)

Ivo Dulčić, *Dubrovnik Summer*, 1956, oil on canvas, 127 x 152 cm



nenametljiv ali oformljen znak, u nečitljiva pismena. Na *Stradunu* iz 1950. majstor-ski je ostvario neprimjetan prijelaz između mimetički transparentno postavljenih figura u pokretu (šire se do polovice *Straduna*) u figure koje su konfigurirane rukopisom (zgušnjavaju se u drugoj polovici *Straduna*), kao i organska sraslost tih dvaju entiteta. U sublimirajućem procesu figurativni element se povlači, slikarska materija se zgušnjava do labave i potisnute evokativne kvalitete, do jedva prepoznatljiva znaka, do same ideje, do suštinske strukture motiva, koja se sjajno uobličava u gotovo apstraktnu sliku, u kojoj je slikar motiv doveo do granice realne predmetnosti. (Usput, upravo su na *Stradunu* iz 1950. sjajno elaborirane za Dulčićev rukopis znakovite čistine, gotovo prazne i čiste plohe, žive i prepune svjetla.)

Boja postaje najvažnijom plastičkom činjenicom – ritmizirane mrlje boje kao da su nabijene primordijalnom energijom i teže snažnoj ekstenziji u prostor i po prostoru, a zajedno s energijom poteza sugeriraju neograničen prostor i nadasve dinamično kretanje tim prostorom. Slikar ulične vreve, pretrpanih i zažarenih plaža usred ljetnoga mediteranskog usijanja, punih igrališta koja pršte životom ostvarenim bogatom paletom i dinamičnim postupcima, gustim namazima čistih boja rastače predmete na mrlje, nemirne i uzavrele nakupine – zarad čega je i identifikacija motiva gdjekad otežana – i postiže titravu atmosferu neograničenog prostora. Likovi se pretvaraju u ritmički uzgibana crtovlja vitalnih oblika, u lelujavu uznemirene mrlje koje plutaju slikanim poljem i uzajamnim odnosima stvaraju jedinstvene, dinamizirane i delikatne kompozicijske sustave.

Već na slici *Maestral i plivači* iz 1954. boja se u potpunosti osamostalila i više nije u funkciji tvorenja figurativnog prikaza, nego otad „nervozna mrlja” (Antun Karaman) postaje vodećim formalnim elementom kojim slikar stvara gusto isprepletene zavibrirane kinetičke strukture. Gustim ekspresivnim kovitlacem mrlja Dulčić demonstrira vidljiv nemir, užurbanost nestrpljive i pokrenute svjetine. Na slici *Hvar-ske vale* užarenim, tašistički postavljenim titravim mrljama mora i kopna postiže izniman dojam dinamična i oživljena zemljovida. Pokret je vezivno tkivo koje spaja atomizirani svijet, sve te partikule koje napučuju platna.

Rezultat je to Dulčićeve dugogodišnje zaokupljenosti prikazivanjem kretnje u za to naizgled neprikladnu mediju slikarstva, otjelovljenje je to različitih oblika i stanja energije, kristalizacija ritmova, nerijetko i frenetičnih, koji se razlamaju, kreću, raspoređuju i komešaju u beskraj prostora. Na krajnje senzibilne načine slikar ostvaruje doživljaj neograničene dimenzije prostora u – formalno gledano – omeđenom i završenom prostoru slike. Riječ je o za to doba neuobičajenu shvaćanju i tretiranju prostora i Dulčić je na ovom planu u našem slikarstvu donositelj velikih promjena.

\*\*\*

Dulčićovo slikarstvo vitalističko je i ekstatično, subjektivno, gestualno, eklektično, ekspresivno, figurativno i narativno, stvaralački postupci akcijski su, prepuni elana, a komunikaciju njegovo slikarstvo temelji na visokom stupnju organizacije u slikanu polju bitnih plastičkih činjenica – prostora, forme, boje, svjetlosti, poteza kojima boja poprima svoju živost i širi vlastitu unutarnju energiju, razrađenoj iluzionističkoj projekciji i nadasve na aktivnoj kolorističkoj organizaciji. Kompozicije su nemirne, pokrenute, uskovitlane, energetski, gestualno i koloristički snažne, osjeća se pikturna uvjerljivost, stalna pulsacija slikane površine, ritam psihomotorične energije koja se transferira u geste i varijacije slojevite nadogradnje dubinskih planova. Jedinstvenom likovnom artikulacijom, kombiniranjem prostornih planova, izdvajanjem karakterističnih ikoničkih znakova i njihovim spajanjem u ikonografske cjeline, u razbuđenu scenografiju figurativnog prizora, kovitlacima impulzivnih i pokrenutih gesta Dulčić sjajno organizira veliku površinu slike, njezinu protežnost, iluzionira vrtložnu dinamičnost prostora, postiže visok stupanj vizualne aktivizacije kakvu su



postizali veliki američki slikari *action paintinga* te snažno motivira motriteljeve optičko-perceptivne sposobnosti, vizualnu percepciju i osigurava daljnju svježinu uvijek drukčijih pojedinačnih rješenja.

Snažnim energetske pražnjenjima gestualnosti, akcijskim mrljama i linearnim prepletima, na tragu *action paintinga*, približit će se gestualnom vehementnom figurativno-apstraktnom ekspresionizmu. Krajem 50-ih Dulčić otvoreno preuzima i neke gestualne manire poslijeratnoga američkog apstraktnog ekspresionizma – Pollock, Tobey – ali ih rabi vrlo lokalizirano, kao obogaćenje teksture, više u smislu vitaliziranja, dinamiziranja i variranja površine. Kao i u primjeru tobijevske teksture usitnjena znakovlja, jedna od tema ovog slikara žive vizualizacije, osjetljiva na boju i dinamičke senzacije, bila je stvarnost – nerijetko sagledavana odozgo i s visine – koja se neprestance pomiče, zaustavljajući se tek na trenutak da je slikar promotri. Očituje sposobnost organiziranja slikane površine kovitlacem, vrtložnom dinamičnošću monoelementa nalik na tobijevske mrlje – kraćim kistovnim potezima koji se slažu jedan pored drugoga, katkad stvarajući dojam da su slikani na prozirnoj foliji, stvarajući krhku nervaturu, paučinaste fature bez ijednoga povišenog tona ili iskoračenog oblika. To, primjerice, svjedoči katoična, vibrantna, koloristički intenzivna totalna struktura kadra gvaša *Stradun ljeti* iz 1964. gdje se kovitlac što ga stvara ljudsko kretanje pretvara u potpuno apstraktnu sliku, a za motiv je veže tek diskretna naznaka vrata od Pila na samom vrhu slike. Sličnu, ali ponešto jednostavniju situaciju slikar je ostvario poslije u *Stradunu* iz 1965.

Već na slici *Maestral i plivači* iz 1954. boja se u potpunosti osamostalila i više nije bila u funkciji tvorenja figurativnog prikaza, nego otad postaje vodećim formalnim elementom kojim slikar stvara gusto isprepletene kinetičke strukture. Užarenim, tigravim tašistički ostvarenim mrljama mora i kopna stvarao je izniman dojam dinamična oživljenog zemljovida.

Na ponajboljim Dulčićevim slikama odčitavamo cijeli niz nenametljivih ali do kraja oformljenih znakova, ritmički uzgibana crtovlja i oblika – najčešće promatranih iz ptičje perspektive – koji također, u uzajamnim odnosima, stvaraju rijetke, dinamizirane i delikatne kompozicijske sustave. Određena – samo za njegov rukopis znakovit pokret mase – vrevu ljudi osuđenih pribivati u relativno velikom broju u relativnu malu prostoru, prožima najveći dio Dulčićevih slika. Podvrgnuti su joj svi oblici, a i način na koji je boja položena u likove površina. Površine platna stoga su nemirne i uzavrele kolorističke nakupine, pulsiranja mnogobrojnih čestica u pripadanju, neodređenih oblika koji podsjećaju na svijet imaginativnih znakova gusto isprepletene asocijativne strukture koje simuliraju kinetizam, često kretanje i kuljanje uzgibana ljudskog gustiša, gradskog mravinjaka, vreve mnoštva, uskomešane svjetine, pulsiranje kolektiva, ljudstva u pokretu, najčešće *Stradunom* i u prostorima Novog Zagreba, ali i uskomešana ljudstva u zajedničkom pribivanju na određenom lokalitetu, specifičnoj paradigmi kretanja – plesu, kupanju, na plaži, procesiji, utakmicama, silasku s broda...

Pokret je vezivno tkivo koje spaja atomizirani svijet, sve te partikule koje napučuju platna. Katkad su to tek ritmizirani predmeti, pijani stolovi, boce na policama ili neka drukčija konstelacija stvari.

Tako, primjerice, u poliperspektivnim *Dubrovačkim ljetnim igrama* iz 1965. slikar donosi uskomešanost ljudi koji podno kule Minčete gledaju kazališnu predstavu, ali su istodobno u ophodnji oko Orlandova stupa. Slično je i u *Dubrovačkom ljetu* iz 1956., *Lapadskoj plaži* iz 1955. Svi ti motivi, dakle, najčešće imaju i duboka ambijentalna svojstva.

Ideja kinetizma zastupljena je i u sjajnim temperama *Studija za plažu* iz 1955., *Pred splitskim kazalištem* iz 1959. i *Novi Zagreb* iz 1964. te gvašem *Vatikanski sabor* iz 1972.

Ovako strukturiranoj slikanoj površini teme su se nametale same od sebe i slikar pritom očituje rijetku sposobnost stalna obnavljanja vlastita govora u mediju klasičnog slikarskog postupka. Često je to pulsiranje kolektiva u svojem zamahu i ritmu,

kretanje i kuljanje uzgibana ljudskog gustiša na pokrenutoj fakturi, košmar tjelesa, gradskog mravinjaka, vreve mnoštva u urbanoj veduti, uskomešane svjetine, ljudstva u pokretu, najčešće Stradunom, plažama ispod Ploča, zagrebačkim trgovima i u prostorima Novog Zagreba, ali slikar se usredotočuje i na dinamiku specifična kretanja u prirodi – na moru i nebu – ne zaboravljajući ni pokrenutost običnih predmeta iz svakodnevna okružja, stabla, šume, sazviježđa...

Frekvencija promjena u prikazima kinetizma u urbanoj veduti impozantna je – varijacije su to bez kraja! Predmeti, ptice, prirodne pojave poput valova na pučini ili požara po otocima izliježu se iz sitnih kromatskih znakova, gdjekad do neuroze vibrantnih, i svojom cjelovitošću prekrivaju slikanu površinu ili barem njezin veći dio. U *Koncertu*, primjerice, ritam pokrenutosti stvaraju nizovi paralela, katkad slikano polje napućuju ritmizirani predmeti, pijani stolovi, boce na kavanskim policama ili neka drukčija konstelacija predmeta, u ostvarenju *Poslije pijanke* četvorine stolova pokreću se u tamnoplavu fondu u masivnu ritmu, a pokrenutost očituju dirigentov štap i gudala izvođača. U poliperspektivnim *Dubrovačkim ljetnim igrama* iz 1965. slikar iluzionira uskomešanost ljudske mase koja podno kule Minčete gleda kazališnu predstavu, ali je istodobno i u ophodnji oko Orlandova stupa. Slično je i u *Dubrovačkom ljetu* iz 1956., *Lapadskoj plaži* iz 1955. Svi ti motivi, dakle, najčešće imaju i duboka ambijentalna svojstva jer su povezani s Dubrovnikom, Zagrebom i Hvarom. Možda je, drži Ivanka Reberski, Dulčić u jedinstvenoj transfiguraciji mediteranskog podneblja među svim slikarima 50-ih progovorio najčišćim realitetom boje i vizualnih senzacija, što ga je dovelo do kromatske ekstaze pobuđene i probuđene nečim što se može držati zaljubljenosti u zavičaj, u kraj djetinjstva ili posvojenu regiju.

\*\*\*

Obojeni znakovi, potezi, vijugavo i vrludavo nemirno crtovlje, izlomljene višekutne mrlje ispunjaju slikane površine kao nositelji ritmičkih i kromatskih vrijednosti, ali sugeriraju i određena značenja, što motritelju omogućuje slobodu realizacije vlastite percepcije, unos mašte i emocije, tjera ga da gleda pažljivo, da na sliku reagira kao aktivan sudionik, a ne pasivan promatrač. Različiti oblici koji potječu iz predmetne stvarnosti nisu za Dulčića samo oznake tih konkretnih stvari, nego su i simboli koji posjeduju mnogostruke konotativne aspekte označavajuće intencije i projekcije. Običan i svakodnevni prikaz pejzažne ikonografije tradicionalna tipološkog određenja majstor je izdignuo do sugestivne univerzalne simbolike ljudskog kretanja. Slikar ostvaruje mogućnosti za odčitavanje mnogih značenja pojave ljudstva na odabranim lokacijama. „Osjećaj za dio unutar cjeline, shvaćanje koralnosti i pripadnosti kolektivu, razumijevanje maloga u širim, gotovo kozmičkim razmjerima”, zapisao je Tonko Maroević. Nasuprot tomu, Zdravko Poznić razmišlja „o mnoštvu i čovjeku, o nestajanju u svijetu”.

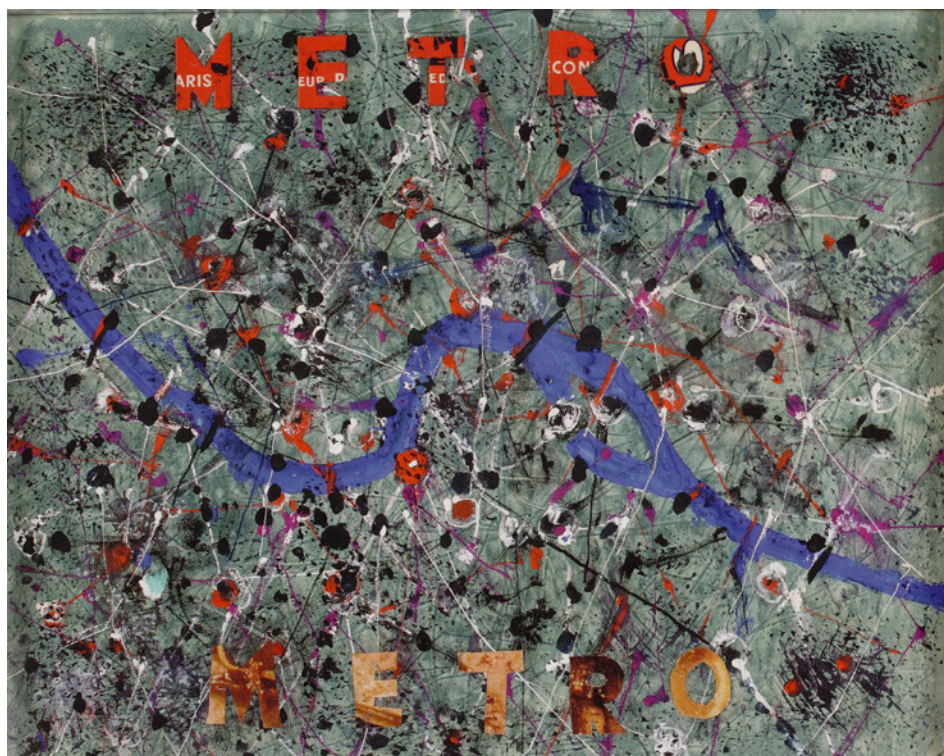
Slika *Dubrovnik ljeti*, nažalost, svjedoči da mogućnosti i kvaliteta u njegovu opusu dominantna kinetizma ni izdaleka nisu iskorištene, posebice ne u odnosu na perspektive koje je kinetizam tada nudio, i to takvu majstoru.

\*\*\*

U hrvatsko slikarstvo šestog desetljeća Dulčić uvodi i druga nova i svježa shvaćanja, u znalačkoj organizaciji kadra, svekolikom oblikovnom i kromatskom tretmanu. Iza bogato koloriranih površina slikanog polja i osjetljivosti rijetka kolorista krije se pomno, kritičko i analitičko razmišljanje o slici i slikanju, koje sliku obogaćuje oslanjajući se i na određene povijesne i recentne, njemu inspirativne jezične supstrate i formalne postupke. Nema umjetnosti bez svijesti o prethodnoj umjetnosti! Clement Greenberg, vodeći teoretičar poslijeratnoga američkog modernizma, u svojem je razmišljanju o problemskom kontinuitetu kao zakonitosti nastanka i odvijanja

5.  
Ivo Dulčić, *Metro*, 1962.,  
kolaž, 28,5 x 35,5 cm (izvor:  
TONKO MAROEVIĆ,  
2016., 69)

Ivo Dulčić, *Metro*, 1962,  
collage, 28.5 x 35.5 cm



procesa obnove umjetnosti tijekom njezine povijesti bio nedvosmislen: „(...) velika umjetnost nemoguća je ili gotovo nemoguća bez temeljite asimilacije velike umjetnosti prethodnih epoha!” Donald Kuspit također je tvrdio da je „umjetnost rezultat iskustva umjetnosti”. Teško je, dakle, zamisliti slikarstvo koje ne bi bilo – jezično i formalno – svojevrsan komentar o nekom drugom slikarstvu, koje ne bi odavalo određene referencije na prethodne slikarske prakse. Razdoblje između 1954. i 1960. doba je korjenita jezičnog i konceptijskog obnavljanja Dulčićeva rukopisa, snažna, imaginativna i ubrzana osuvremenjivanja slikarskog jezika i gradbenih postupka. O naravi slikarstva, o slici i slikarstvu, o umjetničkom djelu i umjetnosti razmišljao je na način različit od dotad uobičajena, bez predrasuda upuštao se u eksperimente s tada novim tehnikama proizvodnje plastičkih oblika, kakve je dotadašnje slikarsko iskustvo naše sredine u svojem ideološkom i jezičnom polju slabo poznavalo. Dulčić je tražio i uspio pronaći konceptualnu proceduru zahvaljujući kojoj je izmijenio rukopis, kontinuitet forme i motivike u terminima tada suvremena globalnog plastičkog jezika. Pratimo kako jedan moderni umjetnik nasljeđuje i njeguje liniju kontinuiteta duha međuratnog slikarstva, kako u poslijeratnim prilikama segmentirano i s minimalnim kašnjenjem nasljeđuje neka recentna iskustva, čak i određene i morfološke uzorke, kako ih učinkovito rabi, transformira prema vlastitim metodološkim postavkama oblikovnog pristupa i tako prevodi u novu plastičku strukturu, u novu, bolje reći, dodanu vrijednost. Stečevine slavne L'École de Paris, ali i drugih umjetnika, bočonijsko shvaćanje dinamike u linijama snage te razrađenu i dinamičnu pikturalnu fakturu američkog slikarstva gesta i akcije, tehnički učinkovito i nadasve organski parcijalno – kao alat – iskorišćujući određeni plastični instrumentarij tog slikarstva. U svoj izvedbeni repertoar Dulčić unosi neke tehničke postupke koji su u svijetu bili aktualni, ali su u nas tradicionalno stizali s debelim zakašnjenjem, a zarad svijesti o takvim preuzimanjima u našoj sredini, prema takvim postupcima vladao je oprez, a u kritičkoj percepciji i zazor. U Dulčićevim morfološkim indikacijama na-



lazimo jezične supstrate i formalne postupke enformela, fovizma i orfizma. Krajem 50-ih tašizam ga vodi i prema nekim američkim stilskim i formalnim inovacijama; usvaja dinamične gestualne manire poslijeratnoga američkog akcijskog slikarstva – „curak” Jacksona Pollocka i *white writing* Marka Tobeyja, tobijevsko sitno od bijelih crtica sastavljeno pismo. Dulčić je nedvojbeno poznavao i iskustva što ih je inaugurirao Henri Michaux. Njegovi su se crteži sastojali od ritmičkih nizova tananih, izmišljenih pismena, koji su poput malih ideograma i sitnih kaligrafskih psihograma ispunjavali list papira ili slikano polje – najiskrenija poezija transponirana u vizualno, pisali su njegovi suvremenici, učinkovita sredstva za hvatanje i izražavanje čak i onih vibracija duha koje više nisu bile pristupačne jeziku.

Ova tri iskustva Dulčić, međutim, rabi vrlo lokalizirano: to su „segmentirana, parcijalna, tehnička iskustva”, rekao bi Zidić, „internacionalni jezik kojim je komunicirao sa svijetom, ali i neposrednim okolišem”, piše Antun Maračić, obogaćenja tekture, dakle, u funkciji su dinamiziranja i variranja površine. Primjerice, u *Maestralu i kupačima*, *Golubovima*, *Plaži*, *Dubrovačkom ljetu*, *Plesu*, *Crvenom otoku* nalazimo anarhičan pristup kompoziciji – frenetični koloplet slikarske stvarnosti u totalnom prostoru slike, polokovski *all over painting* – i namjerno izbjegavanje središta slikanog prostora. Dakako, Dulčić nije, poput Pollocka, shvaćao sliku kao psihičku improvizaciju, nije se odavao „psihomotoričnom automatizmu lišenom određene intencionalnosti”, niti je usvajao vjeru u „formativnu narav samog materijala”, nego je, uvažavajući splet načela naslijeđena od modernizma, ustrajavao na klasičnim slikarskim postupcima gradnje slike, a spomenuta tri iskustva uistinu je rabio kao „segmentirana, parcijalna, tehnička iskustva”. Dulčiću su, dakle, bile nebliske polokovska i mišooovska fenomenologija samog čina slikanja bez znaka koja se realizirala u brznoj improvizaciji, u odsustvu svakoga unaprijed smišljena oblika i svake promišljene geste. On je težio arhitekturi slike i organizaciji formi, svaku sliku pomno je proučavao i ishod provjeravao na skici ili čak na više njih!

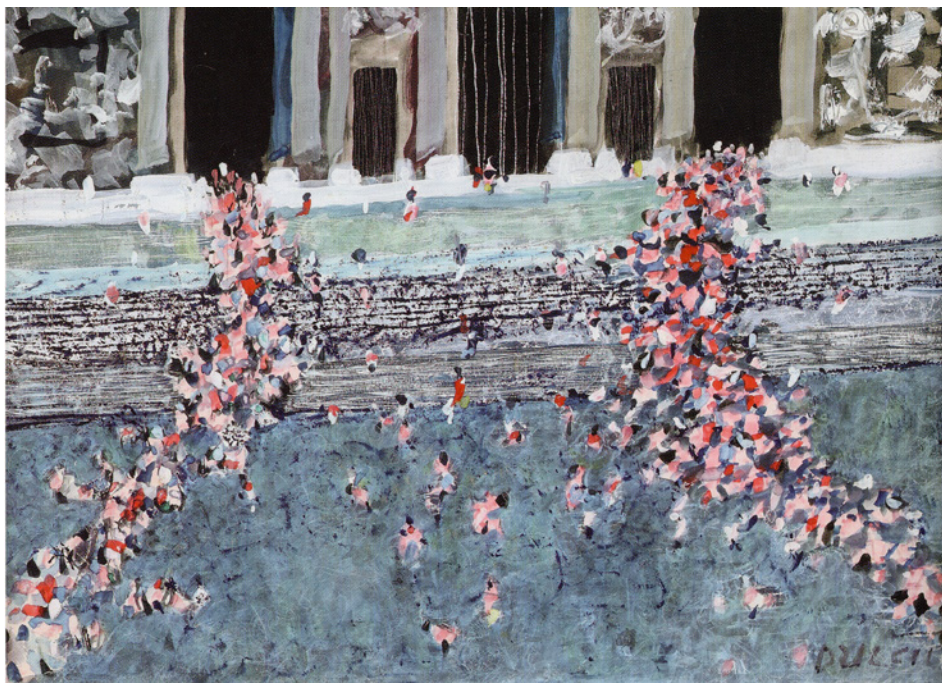
Dulčić na Kristovoj bijeloj halji na slavnoj splitskoj fresci *Krist kralj* dovršenoj 1959. očituje sposobnost organiziranja slikane površine kovitlacem, vrtložnom dinamičnošću nježnih monoelementa, črčkarija, vrlo nalik na tobijevske mrlje – kraćim kistovnim potezima koji se slažu jedan pored drugoga, katkad stvarajući dojam da su slikani na prozirnoj foliji, stvarajući „nervozno-iskričav“ (Zidić) konglomerat crtovlja, krhku nervaturu, treperavo tkivo, koprenaste, eterične bijele oblike, bliske protoplazmičkoj morfologiji, suptilno ulančane spletove organske mikrofiguracije, paučinaste fature bez ijednoga povišenog tona ili iskoračenog oblika. Zadatak točkastih linija, naglašeno gestualnih poteza, vidljive materijalnosti boje i postupka, mrežaste bijele paučine ispredene od tananih i prhkkih linija ostvarenih naglašeno gestualnim potezima, vidljive materijalnosti boje i postupka nije samo obogaćenje tekture: te su „paučine” postupno u funkciji dinamiziranja i variranja površine. Bujnom tobijevskom teksturom usitnjena znakovlja, koja ne završava na sublimaciji, potiskivanju, užarenim, titravim bijelim mrljama Dulčić je već u 50-ima stvarao izniman dojam dinamična oživljenog zemljovida, dohvaćajući bitnosti i znakovitosti domicilnih mu prostora. Tobijevsku prašinastu strukturu slikar rabi, opet lokalno i kao alat, još prije, 1954. u *Caffè Manon* i *Kavani* iz 1955. prekrivši njome stolove, a godinu dana poslije slično postupka i u *Pijanim stolovima*. Na *Portretu Olinka Delorka* iz 1961. čitamo oba iskustva: slikar sako portretiranoga dekorira polokovskim „curkom”, košulju tobijevskom „paučinom”, a identično rješava i *Portret Joze Dujmovića*.

Na taj način slikar se našao u određenom proturječju između osnovne, sveudilj figuralne ili makar tematske koncepcije slike i specifična plastičkog aparata kojim je ta koncepcija obrazložena, svojstvena američkim apstraktnim majstorima. Naime, on je i dalje uporno ostajao slikarom klasične predmetne imaginacije, ali u ostvarivanju tematske i ikonografske jezgre primjenjuje postupak slobodna operiranja bo-

6.

Ivo Dulčić, *Vatikanski sabor*, 1972., gvaš, 40 x 56,5 cm (izvor: TONKO MAROEVIĆ, 2016., 88)

Ivo Dulčić, *Vatican Council*, 1972, gouache, 40 x 56.5 cm



jom i materijom po uzoru na američki *action painting*. Dulčićev fond piktoralnih zahvata aktualizira se, međutim, upravo zbog te primjetne podvojenosti u odnosu na tematsku ideju slike, ali taj fond, ponavljamo, ostaje tek lokalizirano, izvanjsko i samo formalno postignuće – alat! S obzirom na to da je takva – „poluriba polužena” – koncepcija slike u nas bila raritetna, kao i na to kako se u to doba u hrvatskoj stručnoj javnosti gledalo na takvu vrstu aproprijacije, bilo je to jedinstveno i vrlo hrabro iskustvo.

S pomoću tobijevski „sitnoslikarski” razigrane bijele „paučine”, između 1954. i 1960. nastaje i niz ulja: *Na trgu*, *Trg Republike*, *Seoska procesija*, *Dubrovačko ljeto*, *Hvarske vale...* Na taj način ostvaren motiv pokreta zastupljen je i u sjajnim temperama *Studija za plažu* iz 1955., *Pred splitskim kazalištem* iz 1959. i *Novi Zagreb* iz 1964. te na gvašu *Vatikanski sabor* iz 1972.

\*\*\*

Dulčić snažno emancipira i sam slikarski jezik. U njegovoj inačici asocijativna krajolika predmetni motivi ne obvezuju autora na opisnost viđena prizora, na rješenja pomoću karakterističnih ikoničkih znakova ni na razbuđenu scenografiju figurativnog prizora, što ubrzo dovodi do toga da iz kadra u velikoj mjeri nestaje ilustrativna narativnost. Ovo kretanje prema apstrakciji logična je posljedica oslobađanja od „balasta anegdote u slici” (Matko Peić). Tijekom kristalizacije autorova temeljnoga plastičnog koncepta od 1954. svjedoci smo postupna uskraćivanja ikonografskih zadanosti. Slikarska pretvorba unutar Dulčićeve rukopisne procesualnosti kretala se od konkretnog i prirodnog k sve većem stupnju rastvaranja realističnih sižea u elementarnu likovnost i kaligrafiju mrlja boja i poteza u različito stupnjevanu nagovještaju predmetnog ishodišta. Figurativni motiv – primjerice, ljudski lik u urbanoj veduti – rastaće se, sve je nejasniji, na granici je definicije i nedefinicije, još je samo orijentir u dinamičkoj akciji razlaganja i dekomponiranja figure. Na retrospektivnoj izložbi, što ju je Zidić 2003. postavio u zagrebačkoj Modernoj galeriji, mogli smo pratiti kako podatci iz realnosti od kojih slikar polazi postaju sve manje raspoznatljivi. Ra-

dikalnim reduciranjem asocijativnih elemenata krajolika autor pročišćava plastičku strukturu slike dajući sve veću autonomnost njezinim temeljnim strukturnim elementima, stvarajući relativno autonoman svijet slike. S vremenom, dakle, uočavamo sve jače tragove ublažavanja dokumentarnog tretmana predmetne forme: predmet nije opisan, predstavljen u svojoj pojavnosti, nego je sažet u znak i kao takav uveden u plastičku organizaciju slikana polja. Forma se postupno pojednostavnjivala, pročišćavala, dobivala je na eleganciji i profinjenosti. Impresivna je slikareva sposobnost da samu pikturalnu materiju dovede do prijelaza u čistu metaforu ideje koja ga zao-kuplja. Stoga je Dulčićeva slika vrlo često na granici apstrakcije, a predmetna forma naposljetku je dovedena do dalekoga evokativnog stanja, ali je i redovito ostajala barem na najtanjoj granici figuralna slikarskog jezika jer slike ovog majstora redovito čuvaju neporecive referentne odnose prema predmetnim polazištima i čitljivosti u slikano polje uvedenih predmeta – sačuvao bi barem minimalan ikonički, simbolički i reprezentacijski karakter slike. Tu granicu slikar nikad nije prešao jer se nije htio riješiti intencionalnosti slikarskog znaka, mimetičkih, ikoničkih iskustava i postupaka, nije htio ukloniti i minimum relevantne prepoznatljivosti. Vizualno sažimanje, koje ima svoja ograničenja, razlog ima u slikarevu uvjerenju da slika ne može opstati bez minimalne predmetne predstave.

Postupak o kojem govorimo ima razvidnu kronologiju. Dulčić 1951. stvara *Dubrovački trg*, sa svjetinom, mahom muškarcima u šetnji, 1955. naslikao je manje mimetičan *Trg Republike u Zagrebu* i gotovo apstraktnu *Plažu*, 1956. *Seosku procesiju...* U *Maestralu i kupačima*, *Kupačima u zelenom*, *Seoskoj procesiji*, *Plaži*, *Plesu*, *Golubovima* slikar ide do krajnje redukcije, ali u *Crvenom otoku* i *Ljudskim odnosima* do sama ruba čiste apstrakcije, tek s najtananim asocijativnim sponama i predmetnim podacima i tu se uistinu osjeća apstraktni ustroj djela. U *Dubrovačkom ljetu* iz 1956., egzaltiranom, poletnom u izvedbi, samo jasno naslikano žarko Sunce, uklopljeno u raznobojne znakovne ekvivalente, gotovo polokovski nanese mrlje („spontani grafički automatizam”, rekao bi Zidić), razdvaja od potpuno apstraktna slike. Praksi neiluzionističkih predznaka slikar je sučeljavao distingvirani znakovni sustav. Polokovskim „curkom” i tobijevskom „paučinom” ostvareni *Ljudski odnosi* iz 1957. u suštini su apstraktna slika, ali autor ne pristaje na takav njezin status i u kadar umeće raznobojne akumulirane simboličke forme, evokativne arhetipove, znakove koje nije pojmovno očvrsnuo, arhetipske kriptograme čija se značenja odlučno izmiču konačnu odčitavanju. Riječ je o vjeri u slikarstvo predstavljačkih, ekspresivnih i kolorističkih odlika, u postojanost i nepresušnost govora slikarstva.

To, primjerice, svjedoči kaotična, vibrantna, koloristički intenzivna totalna, *all around* struktura kadra gvaša *Stradun ljeti* iz 1964. Otisci razdražene gestike, kovitlajući se i praskajući, prekrivali su i cijeli prostor slikana polja. Kovitlac što ga stvara ljudsko kretanje pretvara u potpuno apstraktnu sliku, a za motiv je veže tek diskretna naznaka vrata od Pila na samom vrhu slike. Sličnu, ali ponešto jednostavniju situaciju slikar je ostvario poslije u *Stradunu* iz 1965.

## ZAKLJUČAK

Sva Dulčićeva sjajna ostvarenja svjedoče da mogućnosti u njegovu opusu dominantna kinetizma ni izdaleka nisu iskorištene, posebice ne u odnosu na perspektive koje je kinetizam nudio takvu majstoru. Unatoč tomu, Dulčić se do kraja prekratka života razvio u iznimnu osobnost hrvatskog slikarstva druge polovice 20. stoljeća i njegov punokrvni slikarski jezik čudesne polifoničnosti spada u ono najljepše i najvrednije što imamo u našem slikarstvu, a djela mu imaju „značaj nezaobilaznog međaša naše poslijeratne likovne umjetnosti” (Antun Karaman).