

**Vladimir Crnković**

Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb

26. 10. 2009.

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

## Pledoaje za kritičku antologiju Ivana Večenaja

*Zapis u povodu i u čast devedesetog rođendana velikog umjetnika*

*Ključne riječi: Ivan Večenaj, slikarstvo, Hlebinska škola, naiva, moderna sakralna umjetnost, slikarstvo na staklu*

*Key Words: Ivan Večenaj, paintings, Hlebin school, naive, modern sacral art, painting on glass*

*Zapis Pledoaje za kritičku antologiju Ivana Večenaja sastoji se od četiri poglavlja: u prvom se raspravlja o sintezi seoskih genere-prizora i pejzažnih rješenja, gdje umjetnik svakodnevne seoske scene uzdiže na razinu bajkovitih prizora. U drugom se poglavlju raspravlja o umjetnikovim mrtvim prirodama, gdje je težište dato osebnim hiperrealističkim značajkama. U trećem poglavlju, gdje je riječ o portretima, naglasak je na grotesknosti, burlesknosti i jakoj stilizaciji likova, iznova umjetnikovu hiperrealizmu, te na "estetici ružnoga"; tu se ukazuje također da Večenajevе slike, osim umjetničkih, imaju i veliku dokumentarnu vrijednost, jer su vjerodostojna i dojmjljiva svjedočanstva o prošlom životu hrvatskih ljudi i krajeva. U posljednjem poglavlju riječ je o umjetnikovoj sakralnoj tematici, gdje prebivaju najvažniji Večenajevi doprinosi slikarstvu Hlebinske škole. Na nizu planova umjetnik iskazuje veliku slobodu, ne slijedi uvriježena pravila, kanone, nego podaruje vrlo osobna viđenja. Večenaju je mističnost važnija nego sakralnost.*

U katalogu Večenajevе samostalne izložbe u Galeriji primitivne umjetnosti u Zagrebu 1975. godine, Boris Kelemen znakovito se u predgovoru zapitao: Tko je slikar Ivan Večenaj? Danas takva pitanja više ne postavljamo, od tada do danas objavljene su tri umjetnikove monografije i niz kataloga samostalnih nastupa, iscrpno je registrirano koliko je autor priredio individualnih te na koliko je skupnih izložaba sudjelovao, tko je sve pisao o njegovu djelu i kada, gdje se nalaze njegove slike, u kojim zbirkama, galerijama i muzejima. Raspravljano je već višekratno i odgovoreno na pitanja od kada Večenaj slika, koje su njegove osnovne tematske, stilsko-morfološke i poetičke karakteristike. Ukazivano je i na njegov književni rad, zatim na njegovu leksikografsku djelatnost, a govora bijaše i o njegovoj vrijednoj zbirci etnografske građe rodnog mu sela, itd. Moglo bi se dakle kazati: Večenajev likovni opus i njegova svekolika djelatnost podrobno su već istraženi. No je li to doista tako?

Ono po čemu nas likovno stvaralaštvo Ivana Večenaja danas ponajprije i ponajviše zanima, spoznaja je da je riječ o istinski velikoj umjetnosti i istinski velikom umjetniku. O tomu, međutim, dosad nije još dovoljno raspravljano, osobito ne na konkretnim primjerima i s uvjerljivim argumentima, čime se mogu posvjedočiti i obraniti te teze. Do

sada, naime, nema još ni jedne uvjerljive kritičke prezentacije njegova stvaralaštva, a samo uz strogo kritički pristup ovaj se majstor može potvrditi kao jedan od naših vrhunskih umjetnika.

Kada kažemo da je Večenaj velik umjetnik, pomišljamo ponajprije, dakako, na njegova ključna ostvarenja. U ovom kratkom pledoajeu podsjetit ću na samo nekoliko slika za koje smatram da ulaze u svaku antologiju Hlebinske škole, hrvatske naive i moderne hrvatske umjetnosti; jednako tako te bi slike morale ući u svaku relevantnu antologiju svjetske figurativne umjetnosti druge polovice 20. stoljeća te, izdvojeno, moderne sakralne umjetnosti. Ne može, naime, neki opus biti umjetnički relevantan u nacionalnim okvirima, a da ne bude istodobno relevantan u kontekstu širih svjetskih događanja. Večenajev primjer i na tom je planu znakovit. S obzirom na unaprijed ograničeni opseg ovog teksta, zadržavam se isključivo na slikama iz šezdesetih godina, na temelju koji se može pokazati – i dokazati – u čemu prebiva vrijednost tog opusa.

*Sinteze seoskih genre-prizora i pejzažnih rješenja*

Započnimo taj niz s čarobnom bajkom *Papa ido s pijača*, iz 1962, iz Muzeja Charlotte Zander, što je neprijeporno jedno od prvih i najranijih Večenajevih remek-djela. Grgo



Ivan Večenaj, *Papa ido s pijaca*, 1962., 500x655 mm, ulje / staklo, Muzej Zander, Bönningheim / Ivan Večenaj, *Dad Coming from the Market*, 1962., 500x655 mm, oil / glass, Museum Zander, Bönningheim

Gamulin već je te iste godine, kada je umjetnik naslikao to staklo, skicno naznačio u čemu je sadržana njegova osobitost i vrijednost – konstatira da podravski pejzaž tu živi istinskim “dahom poezije”, govori o crvenim i žutim krošnjama stabala, dlakavoj kravi u boji ciklame, ljubičasto-modrom nebu itd.<sup>2</sup> Samo nekoliko mjeseci kasnije taj je uvaženi kritik iznova apostrofirao tu sliku, spominjući njezina neobična stabla, podjednako i realna i blago halucinantna, ističe autorov fini humor i vedru radost, općenito život što je magično transformiran u poeziju.<sup>3</sup> I doista, u toj je slici umjetnik jedan svakodnevni seoski prizor, povratak ostarjelog seljana s mršavom kravom s pijaca, vehementno izdignuo na razinu bajkovitog uprizorenja.

I Tonko Maroević, u trećoj umjetnikovoj monografiji, znakovito ističe tu sliku, navodeći ju kao prvi primjer teze da u “šezdesetim godinama dolazi do definitivnog stabiliziranja” umjetnikova stila, nalaženja “sasvim osobne idiomatike”, sabiranja oko “vrlo koherentnih i zatvorenih tematskih krugova”, kada se i kolorit “intenzivira do najviših registara”.<sup>4</sup> Pritom ukazuje na dlakavost, runjavost i kosmatost brojnih Večenajevih bića i oblika. Što se same slike *Papa ido s pijaca* tiče, Maroević osobito naglašava polukružno crveno Sunce, smješteno u sjecištu suprotnih dijagonalnih silnica, čime autor ostvaruje apsolutnu tektonsku izbalansiranost prizora.<sup>5</sup>

Ono čime ova slika doista plijeni, upravo je naznačena

majstorska uravnoteženost kompozicije, usprkos brojnim narativnim potankostima, te fascinantna koloristička organizacija. U violentnom, na mahove čak agresivnom koloritu, koji je usprkos svemu također istančano izbalansiran, razotkivamo umjetnikovo istinsko pikturalno umijeće, njegovu smjelost i inovativnost, njegovu kolorističku magiju. Spomenimo, nadalje, da toplo crveno Sunce što se spušta ispod ljubičastih oblaka, te relativno visoko drveće što se nadvija koso slijeva i zdesna iznad starca i krave u prvom planu, prebacuju taj zimski pejzaž iz realističke u pastoralno bajkovitu scenu. Toplina i blagost Sunca dokida naime sve opasnosti što vrebaju iz toga zimskog prizora, a natkrijeno drveće djeluje zaštitnički prema bićima što se probijaju kroz debele naslage zaleđenog snijega. Tom pastoralno bajkovitom dojmu pripomaže i figura burlesknog seljaka koji spokojno puši lulu i mirno kroči kroz zimsku pustoš.

Iz kruga takvih motivskih rješenja valja izdvojiti također sliku što je nastala godinu dana ranije, *Žena nosi jajca* (1961), srodne kompozicijske sheme i srodnih kolorističkih iznašašća, također s velikom crvenom kuglom Sunca u sjecištu suprotnih dijagonalnih silnica, srodne narativne strukture i iznova s grotesknom ljudskom figurom. Riječ je vjerojatno o prvom Večenajevu istinskom remek-djelu.

Slijedi slika *Žena s ambrelom*, iz 1962, smjele dijagonalne kompozicijske građe, također užarenog kolorita, te vrhunske umjetničke razine. I *Guske na paši*, iz 1967, može-



mo pribrojiti tim iznimnim kreacijama, sintezama seoskih genere-prizora i pejzažnih rješenja. I u toj slici otkrivamo srodnu bajkovitost, srodnu narativnu strukturu, istina ispunjenu s nešto više podrobnosti, srodan kompozicijski ustroj i sličan živi kolorit.

Sve su to prizori kojima autor posvjedočuje da nika da nije izgubio neposredni dodir sa životom svoga uskog podravskog zavičaja; on svagda bilježi davno uspostavljeni sklad što postoji između Prirode i Čovjeka. Pritom se ne obazire na promjene što su se dogodile u hrvatskom selu posljednjih desetljeća: Večenaj slika patrijarhalni, zaostali i siromašan život, ali bez socijalnih primisli – u njega je sve usredotočeno na maštovito, bajkovito i pikturalno. Njegova bujna fantazija omogućuje mu da u zimskim pejzažima, prepunim snijega, listaju zelene, crvene i žute šume, pojavljuju se ljubičaste i zelene krave, plavi pijetlovi itd. Tijekom vremena kolorit mu postaje pritom sve neobuzdaniji, gotovo ekspresionistički violentan.

Sve pobrojano svjedoči o apsolutnoj dozrelosti autorove stilistike, morfologije i poetike već na samom početku šezdesetih godina. Ili, kazano drugim riječima: od "seljaka-slikara" u tom je desetljeću Ivan Večenaj izrastao u istinski velikog i značajnog umjetnika. Pripomenimo također kako je on upravo tada postao i profesionalnim slikarom, iako se i nadalje, kroz cijeli život, dakako u manjem opsegu, nastavio baviti seljačkim svakodnevnim poslovima. On je dakle u nepunih desetak godina kontinuiranog stvaralaštva, što je započelo 1953, sâm apsolvirao i dovršio svoje "akademije" – promatrajući i studirajući intenzivno svoja polja, livade, šume i bregove, svoje seosko dvorište i domaće životinje, kokoši, krave i svinje, svoje suseljene, njihove fizionomije, figure, kretnje i običaje, visoko nebo i kolut Sunca na njemu, te sve promjene što godišnja doba i doba dana utiskuju u takve scene – te je stasao kao slikar. Ovladao je u tom razdoblju bravurozno i tehnikom slikanja na staklu, kojom se od tada gotovo u potpunosti izražava.<sup>6</sup>

#### *Večenajeve mrtve prirode*

Spominjući ukratko sliku *Ruške*, iz 1962. godine, Grgo Gamulin u tekstu prve umjetnikove monografije točno naznačuje da se s tim djelom nalazimo unutar klasične podravske invencije, s izvanredno naslikanom šumom "večenajevskog tipa" te s tipičnom umjetnikovom vrbom.<sup>7</sup> Spominje nadalje efektan kromatski odnos žuta voća i crvenog stolnjaka te zaključuje da "sjaj i zasićenost boja čine ovu mrtvu prirodu klasičnim primjerom Večenajevog artizma". A potom se znakovito upitao: Ako je jedan naivni

Desno / Right

Ivan Večenaj, *Žena s ambrelom*, 1962., 500x550 mm, ulje/staklo, vlasnik nepoznat / Ivan Večenaj, *Žena s ambrelom*, 1962., 500x550 mm, oil/glass, owner unknown



Ivan Večenaj, *Guske na paši*, 1963., 550x700 mm, ulje/staklo, Zbirka Badalic, Milano / Ivan Večenaj, *Gees at Pasture*, 1963., 550x700 mm, oil/glass, Collection Badalic, Milano

Ivan Večenaj, *Žena nosi jajca*, 1961., 456x390 mm, ulje/staklo, Sonia Duska Barbieri, Milano / Ivan Večenaj, *Woman Carrying Eggs*, 1961., 456x390 mm, oil/glass, Sonia Duska Barbieri, Milano





slikar dosegao tako visok stupanj realističke materijalizacije, što je zapravo još naivno u njegovoj slici? Prema Gamulinu, to je ustrajavanje na realizmu u doba kada je “realizam deplasiran i anahronističan”<sup>8</sup>

Dakako, s tim se tezama uglavnom možemo suglasiti, a osobito što se tiče samog opisa slike. Ponajprije, ona je doista izvanredno kompozicijski izbalansirana: u sjecištu suprotnih dijagonala, u samom centru, golemi je smeđi glineni vrč, prema kojem je nagnuto drveće slijeva i zdesna. Skupini od osam žutih krušaka u lijevom donjem dijelu slike, zdesna gore kontrapunkt su velike zelenkaste i crvenkaste krošnje te, u donjoj zoni, mnogobrojna debla drveća u dubini šume. Usuđujemo se ustvrditi da tu nije čak riječ o realizmu, nego o osebnim hiperrealističkim tendencijama, jer kako drugačije opisati način prikazivanja velikih krušaka u prvom planu? Njihova kora i peteljke, a osobito kora vočke što je na jednom dijelu počela trunuti, iznimno su impresivno detaljistički predočene. Jednako je tako prikazan i crveni stolnjak na kojem je položeno voće. Riječ je dakako o “končastoj”, tipično večenajevskoj tkanini, na kojoj razabiremo svaku nit pređe. Taj se hiperrealistički sustav nastavlja i u oslikavanju svakog lista krošnje drveća zdesna, kao i svake grane i grančice ogoljele vrbe slijeva.

Važno je uočiti također kako umjetnik sve izvanredno i koloristički ujednačava. Tako velikoj crvenoj plohi stolnjaka s lijeve strane, kao kontrapunkt zdesna nastavlja crveno lišće velikog i bujnog drveća te sitno ritmički nanizano crvenkasto drveće u udaljenijim planovima.

U mrtvim prirodama Večenaj koristi sve raspoložive kompozicijske, perspektivne i kromatske mogućnosti kojima postiže maksimalno naglašavanje glavnog motiva. Zbog bliske točke gledišta vrlo snažno ističe elemente prvog plana; taj “pogled iz blizine” rezultira pak naglim smanjivanjem veličina svih ostalih oblika, promatra li se slika od prednje zone prema pozadini. Naglo smanjivanje veličina uvjetuje jako kretanje u dubinu, pa se time dodatno potencira i iluzija prostornosti. Večenaj je intuitivno spoznao kako oprečne veličine postavljene jedna uz drugu – primjerice veliko uz malo ili visoko uz nisko – snažno pojačavaju razlike u dimenzijama, tj. naglašavaju podjednako dojam i velikog i dojam malog. Impresivnost i monumentalnost njegovih mrtvih priroda upravo i nastaje sudarom tih kontrastnih, velikih, potentnih i plastično oblikovanih te koloristički snažno akcentuiranih formi prednje zone sa simplificiranim i usitnjenim rješenjima pejzaža pozadine.

Svaki je njegov oblik shvatljiv sam po sebi, svaki je naslikan kao zasebna jedinka, i blisko i udaljeno gotovo su jednako jasni – što je još jedan dokaz za autorov osebnim hiperrealistički pristup.<sup>9</sup> Međutim, Večenajevo je umijeće u tomu da sve te naoko samostalne oblike svagda uspješno ukomponirava u jedinstvenu i nedjeljivu cjelinu: svaka njegova slika djeluje ponajprije svojom integralnošću.

Dobro je već Grgo Gamulin upozorio kako je umjetni-

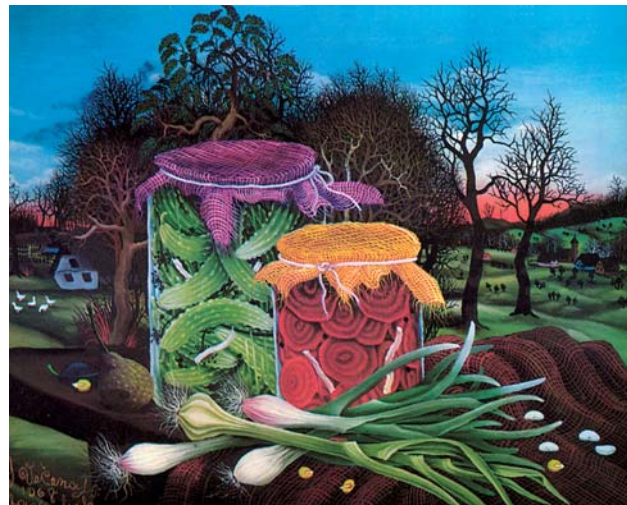


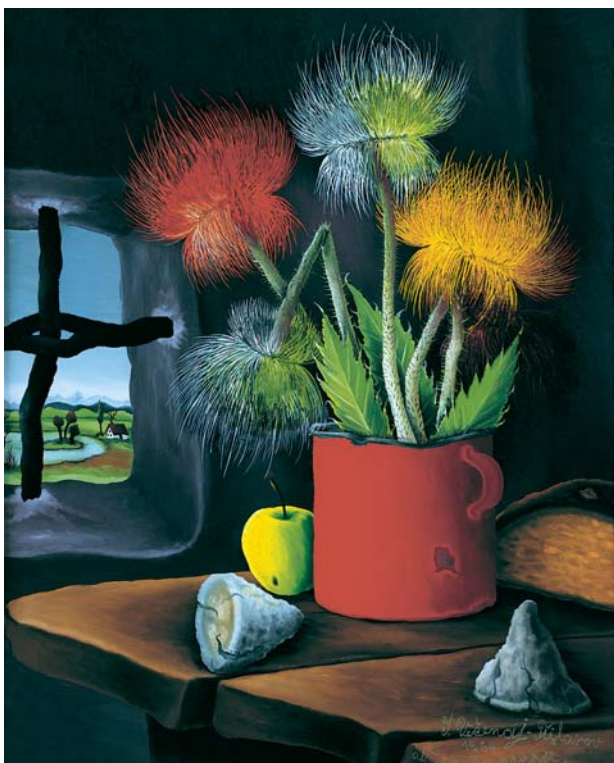
Ivan Večenaj, *Orgovan f struganki*, 1965., 550x650 mm, ulje / staklo, Podravka, Koprivnica / Ivan Večenaj, *Lilac on a Platter*, 1965., 550x650 mm, oil / glass, Podravka, Koprivnica

Ivan Večenaj, *Ruške*, 1962., 395x480 mm, ulje / staklo, Zbirka Ernst Winterberg, Frankfurt / M. / Ivan Večenaj, *Pears*, 1962., 395x480 mm, oil / glass, Zbirka Ernst Winterberg, Frankfurt / M.



Ivan Večenaj, *Krastavci*, 1968., 395x480 mm, ulje / staklo, Zbirka Ursula Küppers, Mülheim-Ruhr / Ivan Večenaj, *Cucumbers*, 1968., 395x480 mm, oil / glass, Collection Ursula Küppers, Mülheim-Ruhr





Ivan Večenaj, *Kosmato cvetje*, 1964., 510x425 mm, ulje/staklo, Muzej Zander, Bönningheim / Ivan Večenaj, *Hairy Flowers*, 1964., 510x425 mm, oil/glass, Museum Zander, Bönningheim

kov kompozicijski pristup u rješavanju mrtvih priroda na tragu iskustava Hlebinske škole, što će reći Ivana Generalića. No to nipošto ne umanjuje Večenajevu doprinose toj tematici, naprotiv. Golski majstor svagda se jasno diferencira od ostalih klasika te umjetnosti – podjednako od Generalića i Kovačića koji su se nadalje uspješno i učestalo bavili tom motivikom. Čime Večenaj ostvaruje naznačenu diferencijaciju? Gamulin je i na to pitanje podastrio relevantne odgovore: načinom predočavanja raslinja, tipično večenajevskim krošnjama drveća, često izmišljenim stablima žutih, crvenih i zelenih krošanja, osebujnim čekinja-stim lišćem, ogoljelim stablima vrba, s bezbrojnim granama i grančicama, a ponajviše, dakako, upaljenim, jakim i slobodno koncipiranim, nesputanim (i nerealnim) koloritom. Podsjetimo, nadalje, kako je inzistiranje na pojedinim motivima jedna od bitnih značajki kojima se diferenciraju majstori Hlebinske škole kada su u pitanju mrtve prirode – kod Večenaja susrećemo brojne slike s prikazima žutih krušaka, zatim vidimo raznobojne jorgovane, bijele, svijetlo ljubičaste i tamno ljubičaste, a kao osebujnu invenciju spomenimo i staklenke s ukiseljenim plodovima (Krastavci, 1968, zbirka Ursule Küppers, Mülheim-Ruhr).

Sve pobrojane značajke prisutne su i u slici *Orgovan na struganki*, iz 1965, u vlasništvu Podravke u Koprivnici, kao i na *Kosmatom cvetju* iz 1964. godine, iz zbirke Muzeja Zander. Iako je u ovom posljednjem primjeru riječ o interije-

ru, sve je u toj slici tipično večenajevski – i veliki raznobojni igličasti cvjetovi čička u prvom planu, riješeni također hiperrealistički, i usitnjeni jednostavni oblici pejzaža što se razabiru kroz prozor, i upaljeni kolorit.

Ako uvaženi profesor Gamulin pojam “artizam” nije upotrijebio u pežorativnom kontekstu, onda bismo se i na tom planu mogli s njime suglasiti, iako smo mišljenja da bi Večenajevu mrtve prirode u sadržajnom pogledu bilo primjerenije definirati pojmovima – lirsko ili bukolično. Iznimni lirizam tih slika potpomognut je najčešće svijetlim, vedrim bojama neba; a svagda evidentna metjerska savršenost samo je dodatni argument za visoku vrijednost te umjetnosti. Stoga nam se čini izlišnim postavljati pitanja što je u tim mrtvim prirodama još “naivno”. Ako se i suglasimo s Gamulinovim objašnjenjem u svezi s takvim dvojbama, primjerenije bi bilo konstatirati: Večenajevu nas slike ne zanimaju zato što su “naivne” ili “primitivne”, nego zato što su vrhunska umjetnost.

Ovom se prigodom oportuno prisjetiti i znane teze Josipa Depola koji je svojedobno ustvrdio kako je Večenaj neprijeporno stasao u okrilju Hlebinske škole, ali da je on tom umjetničkom fenomenu mnogo više priskrbio novoga nego što je od njega baštinio.<sup>10</sup>

#### Portreti

Na pozivnici prve Večenajevu samostalnu izložbu, što je održana u Gradskom muzeju u Koprivnici, 1955. godine, reproduciran je umjetnikov autoportret nastao godinu dana ranije. Iako je to doba autorova amaterskog djelovanja, karakteriziranog osebujnim realističkim značajkama, pa čak i verizmom, s čuđenjem otkrivamo vrijednosti što je taj seljački slikar samouk, sa samo četiri razreda pučke škole, uspio tu podastrijeti i ostvariti: solidnu i čvrstu impostaciju figure, koncentraciju na bitno, drugim riječima, eliminirao je sve suvišne detalje, postigao začudnu sličnost, a u fizionomiji uspio naznačiti i karakterne osobine (samouvjerenost, odlučnost); sve je pritom objedinio ujednačenom kolorističkom gamom. To je razdoblje Večenajevih početaka i traženja, kada autor luta od realizma do “primitivizma” i folklornih značajki, kada se u nekim rješenjima približava postulatima akademskog realizma te, istodobno, usvaja tečevine što su strujale i dopirale iz nedalekih Hlebina.

U kratkom zapisu u malom preklapnom katalogu umjetnikove samostalne izložbe u Galeriji primitivne umjetnosti u Zagrebu 1959, Mića Bašičević piše o Večenajevim grotesknim likovima i njegovoj živahnoj paleti, čime se iskazuju “tendencije novih nijansi u okviru Hlebinske škole”.<sup>11</sup> I doista, grotesknost i burlesknost registrirali smo već u nekim od spominjanih slika, ponajprije u *Papa ido s pijaca*, a iste takve značajke susrećemo u djelima *Žena nosi jajca*, *Žena s ambrelom*, *Guske na paši* itd.

Večenajev paradigmatički način oblikovanja ljudskog





Ivan Večenaj, *Pupava Jana*, 1962., 500x650 mm, ulje/staklo, HMNU, Zagreb / Ivan Večenaj, *Goiterja Jana*, 1962., 500x650 mm, oil/glass, HMNU, Zagreb

poprsja i lica najpotpunije je izražen u portretu Japa študerajo, iz 1965. godine, iz zbirke Krešimira Švarca u Koprivnici. Usporedbom s jedanaest godina ranije nastalim i spomenutim autoportretom, mogu se razotkriti i definirati sva majstorova postignuća i dostignuća ostvarena u naznačenom razdoblju: riječ je ponajprije o apsolutno dozrelom i singularnom stilu. Za razliku od realističko-verističkih značajki u autoportretu, ovdje je snažno stilizirana ljudska fizionomija. Ta apriorna stilizacija osobito je izražena u prikazu naborane staračke kože na licu, vratu i rukama, te u osebujnoj dlakavosti, kosmatosti (obrve, brkovi, brada, čekinjasta kosa, dlake u uhu i na vratu). Grotesknost u slici *Japa študerajo* ne teži humoru, što je inače često u Večenaja; ovdje je naime riječ o kontemplativnom prizoru, gotovo molitvi, za što svjedoči impostacija figure te sklopljeni prsti ruku.

I način oblikovanja odjeće, kaputa, svjedoči o apsolutnoj dozrelosti Večenajeve morfologije: riječ je o umjetnikovoj tipično "končastoj" tkanini; sve je u tom smislu dodatno potencirano velikom zakrpom na gornjem dijelu lijevog rukava.

Vrlo podrobno naslikanoj figuri u prvom planu, kao suprotnost u pozadini umjetnik predočuje krajnje jednostavne i velike, prazne oranice i bregove prekrivene bijelim naslagama snijega; slijede tri zelenkastoplavkaste površine zaleđene vode – jedna velika i široka u središnjem dijelu slike, druga udaljena i mala u pozadini, te najbliža, od koje je

vidljiv tek dio krajnje lijevo dolje. Vrlo je jednostavno oblikovano i plavkastosivo nebo, gdje razabiremo tek nekoliko svjetlijih odnosno tamnijih nijansi.

U cijeloj toj simplificiranoj pozadini, koraljna je šuma u krajnje desnom središnjem dijelu slike s malom zelenkastom vrbom, koju je umjetnik postavio ispred visokih stabala, jedini fragment koji je podrobnije naslikan. Toj maloj zoni gustog drveća zdesna, kao kontrapunkt s lijeve strane vidimo bezlisno i tanko, ogoljelo i visoko crno stablo.

Za razliku od autoportreta iz sredine pedesetih godina, čija je pozadina neutralna, tamna i jednostavna ploha, u šezdesetim umjetnik pozadine portreta rastvara pejzažima. Time pospješuje pikturalnu dojmljivost slika, njihovu prostornu i plastičnu iluziju, dok sâm kolorit krajolika povećava suodlučujuću ulogu pozadine u deskripciji psihološkog stanja prikazane osobe. To je slučaj i sa slikom *Japa študerajo*, gdje plava boja neba potpomaže u dojmu kontemplativnosti.

Jedno bizarno, ali i iznimno portretno rješenje, u kombinaciji sa seljačkim interjerom, vidimo na slici *Pupava Jana*, iz 1962. godine (zbirka Hrvatskog muzeja naivne umjetnosti). Što je slikar tu prikazao i kako? U središnjem dijelu, na maloj klupčici, sjedi mlađa nakazna ženska spodobna, očito retardirana. Do nje je crni mačak, čije je krzno protkano nizom bijelih dlaka. Sve se dešava u jednostavnoj i siromašnoj seoskoj prostoriji, gdje je na podu nabijena zemlja, a na stropu su tamno smeđe grede i poprečno polo-

žene daske. U desnom dijelu, u udubini ziđa, u niši, dvije su posude – veliki glineni ćup i drveni mužar – do njih dvije glavice bijelog i tri crvenog luka. S lijeve strane mali je prozor kroz koji razabiremo jednostavan, blago brežuljkast krajolik i svijetlo plavo nebo. Na gornjem lijevom dijelu toga prozorskog okna prikovana je stranica kalendara na kojoj je upisana godina – “1917”. U donjem lijevom unutarnjem kutu prozora napola je izgorjela žuta voštanica. I to je sve.

Naziv slike pomaže da potpunije shvatimo o čemu je tu riječ. U podravskoj kajkavštini pridjev “pupava” označava slaboumnu, duševno zaostalu osobu. I doista, ovdje vidimo vidno deformirano ljudsko biće – velike glave, škiljavih očiju, velikih ušiju i velikih debelih usana, s dvije goleme guše na vratu te kratkog tijela, osobito nogu. Lijevo rukom ta spodoba nespretno drži drvenu žlicu kojom je zagrabila kiselo mlijeko iz razbijenog ćupa. Stopalo lijeve noge joj je ozlijeđeno, za što svjedoči zavoj.

Prema svjedočenju samog umjetnika, takve deformacije u njegovu okruženju bijahu posljedica nedostatka joda u vodi.<sup>12</sup> Seljaci iz neposredne okoline rijeke Drave u bunarima su imali naime vodu s nedovoljnom količinom joda, jer su brojne topole, što su rasle neposredno uz rijeku, apsorbirale sve te minerale. (To se promijenilo tek nakon Prvog svjetskog rata, kada su domaćinstva počela upotrebljavati jodiranu kuhinjsku sol.)

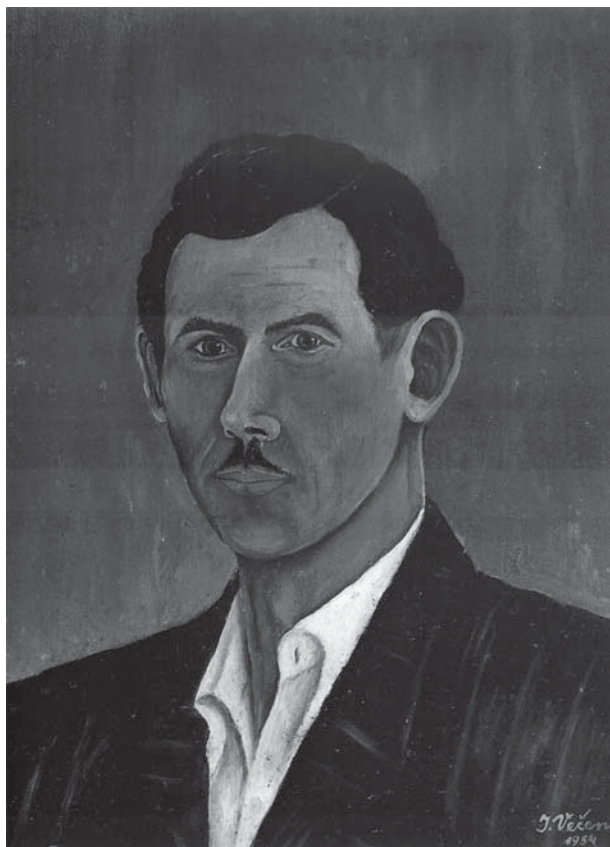
Drugi uzrok malformacija, i to mentalne naravi, bijaše vjerojatno genetski predisponiran. Ljudi su u tim preko-dravskim podravskim prostorima u prošlosti živjeli uglavnom u kompaktno zatvorenim sredinama, između sela i sela bile su velike razdaljine, prometnice bijahu slabe, rijeku bijaše teško premostiti, pa je bilo pojava brakova bliskih krvnih srodnika. Dakle, nedostatak minerala u vodi za jelo i piće s jedne strane, te genetske malformacije s druge, rezultirali su bolestima, mentalnom defektnošću, tragedijama. Večenaj je u više navrata oslikavao i prikazivao upravo takve ljude iz svoga patrijarhalnoga, primitivnog, zaostalog i siromašnog seoskog ambijenta. To znači da njegove slike, osim umjetničkih, imaju i veliku dokumentarnu vrijednost – to su vjerodostojna i dojmjljiva svjedočanstva o prošlom životu naših ljudi i krajeva.

Međutim, takve u biti sumorne i tragične likove i sudbine umjetnik predočava groteskno i sa znatnom dozom humora. U *Pupavoj Jani* ljudska je figura zapravo tragi-komična; slično je i s velikom mačkom, za koju je teško ustvrditi ljuti li se ili mazi. I novo pitanje: koga hrani ženska spodoba – sebe ili životinju? Vedro ozračje potvrđuju i jake boje: ljubičasti kaput sa zelenkastom zakrpom, plava haljina, bijela pregača te zelenkasti povoj na nozi; i suncem obasjan pejzaž što se vidi kroz prozor, kao i njegov svijetli kolorit. U tom ozračju vedrine sudjeluje i plava boja zidova, gdje vidimo tri dodatno stilizirana i ucrtana bjelkasta cvijetka – što dodatno potire sumornost scene. (Podsjeti-



Ivan Večenaj, *Japa študerajo*, 1965., 470x400 mm, ulje / staklo, Zbirka Krešimir Švarc, Koprivnica / Ivan Večenaj, *Pensive Dad*, 1965., 470x400 mm, oil / glass, Collection Krešimir Švarc, Koprivnica

Ivan Večenaj, *Autoportret*, 1954., 500x400 mm, ulje / lesonit, Zbirka Večenaj, Gola / Ivan Večenaj, *Self-Portrait*, 1954., 500x400 mm, oil / lesonit, Collection Večenaj, Gola







Ivan Večenaj, *Pomrčina Sonca*, 1966., 540x700 mm, ulje/staklo, Muzej Zander, Bönningheim / Ivan Večenaj, *Eclipse of the Sun*, 1966., 540x700 mm, oil/glass, Musemu Zander, Bönningheim

mo se: plava boja je boja neba i beskraj, što je u suprotnosti s prikazanim zatvorenim i skućenim prostorom male izbe.)

Zaključno, još jedna napomena u svezi s ovom slikom: Večenajev osebujan hiperrealistički postupak, o kome već bijaše riječi, i tu je vidljiv – osobito u načinu predočavanja mačke i njezine dlake, zatim u gornjim dijelovima ljudske figure, osobito u islikavanju svake vlasi kose, u podrobnom prikazu svakog zuba što proviruje ispod debelih usana, u predočavanju guše, najposlije u prikazu skupine predmeta mrtvih priroda u niši desno. Drugim riječima, umjetnik je ovdje predočio sliku jednoga prošlog vremena svog zavičaja, ali u nadasve modernoj pikturalnoj izvedbi – ne samo po hiperrealističkom postupku, nego i po intenzivnom, mada zagasitom koloritu. Za modernost slike znakovito svjedoči i “ljepota ružnoga”, što je tako prezentna u Pupavoj Jani; podsjetimo se, “estetika ružnoga” tečevina je ponajprije iskustva 20. stoljeća, dakle moderne umjetnosti.

#### *Večenajeva sakralna tematika*

Početak šezdesetih godina nastaju prve Večenajeve slike s kršćanskom tematikom: riječ je o nekoliko prizora iz legende o Adamu i Evi te više scena sa starozavjetnim likovima i iz kristološkog ciklusa. Kritika je već odavno uočila kako su upravo radovi te tematike dokazi njegove neprispo-

dobive umjetničke individualnosti i posebnosti. Dovoljno se podsjetiti na nekoliko ponajboljih takvih ostvarenja, da shvatimo njihovu novinu i vrsnoću: *Mojsije* (1962; nova, još ekspresivnija, sintetičnija i dramatičnija verzija nastala je 1965. godine), *Mukotrpní Job* (1965, kolekcija Ernst Winterberg, Frankfurt na Majni), *Dobrota i zloba* (1966, kolekcija Samuel Rubin, New York), *Evandelisti na Kalvariji* (1966, zbirka Hrvatskog muzeja naivne umjetnosti), te *Beg v Egiptat* (1967, kolekcija Benelli, Firenca). Tom nizu valja pridodati i impresivnu *Pomrčinu Sonca* (1966) iz Muzeja Zander, što je nastala prepletanjem pučkih legendi i misterija s više biblijskih simbola.

Podrobnije smo već analizirati i ikonološki odčitali *Evandeliste na Kalvariji*, relativno veliko staklo, jedno od Večenajevih najkarakterističnijih i najdramatičnijih radova.<sup>13</sup> U središnjem je dijelu slike golemi raspeti Krist, koji je okružen simbolima četiriju evanđelista – Ivanom u obličju orla, Markom kao lavom, Lukom utjelovljenim u volu, dok je evanđelist i apostol Matej predočen kao ljudsko biće s krilima, kao anđeo. Oči sva četiri lika uprte su u Sina Božjeg. Slijede, obješeni o drveće, dobar, pokajani razbojnik desno, a zli lijevo u daljini; do njega su dva do pojasa gola vojnika zaokupljena njegovim vješanjem, te iza njih, na konju, rimski centurion s kopljem. U središnjem dijelu krajnje



desno još je jedan obješen ljudski lik o granu stabla; riječ je o Judi koji je samome sebi presudio, a iza njega, malo poviše, u pozadini, klečeca je muška figurina i nekoliko ovaca. Na brijegu, na maloj ledini ispred najviše i najudaljenije šume nekoliko je promatrača.

Proporcije nisu realne nego hijerarhijske, zato je i lik Raspetog najveći. Pritom to nije individualizirano riješena figura, nego krajnje poopćena. Riječ je o patetičnom i monumentalnom Isusu koji se žrtvuje za spas čovječanstva. On ulijeva više straha i poštovanja nego suosjećanja i samilosti. Stoga ni evanđelisti nisu predočeni u stanju žalovanja nego služe glorifikaciji.

Valja podsjetiti da je umjetnik u tu scenu raspeća utkao događaje koji su mu prethodili, kao i događaje koji su uslijedili nakon Spasiteljeva razapinjanja.

Dramatično, sutonsko, užareno, grimizno nebo simbolički je i koloristički u apsolutnom suglasju s tragičnošću scene. U gornjem desnom dijelu, iza tmastih oblaka, nazire se kolut Sunca, što je aluzija na golgotsko pomračenje. Time su patnja i žrtva Isusa Krista dovedeni do paroksizma – i nebo sudjeluje u njegovoj drami.

Scena je nostrificirana – ne događa se na jeruzalemskoj Golgoti nego u gustoj i vlažnoj podravskoj šumi, s nizom tipično večenajevskih značajki. Dakako, nije to realna Podravina, nego umjetnikovo viđenje njegova zavičaja. Sâm krajolik neobično je strukturiran: to je oštro lomljen brežuljkasti teren prepun vegetacije: vidimo mnoga debla,

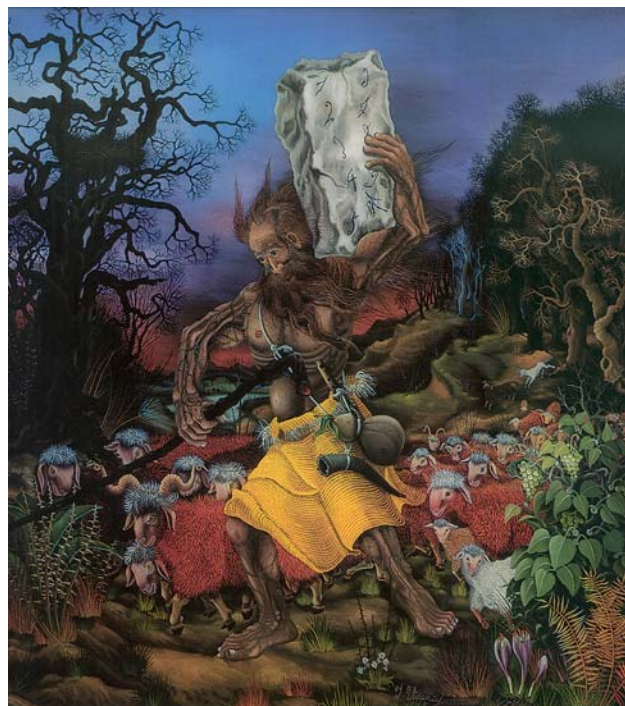
bezbrojne isprepletene grane i grančice drveća – smeđe, crvenkaste, zelenkaste, sive ili gotovo crne. Rijetko lišće samo je na nekoliko stabala. Riječ je o “koraljnoj morfologiji” koja potpomaže mistični, sablasni, apokaliptički ugođaj. To je dakle demonska šuma, prostranstvo strahova i opačina, brojnih iskušenja, šuma Judine izdaje, labirint, ali i šuma koja vodi do Golgote, do iskupljenja, do spasenja.

Ova bujna fantazmagorija, vrlo ekspresivna i mistična, ponajprije zbog velikog i izduženog, grünwaldovskog Krista, svjedoči o sprezi pučke, kolektivističke i tradicionalne maštovitosti, kasnobarokne religioznosti što traje na hrvatskim prostorima neizmijenjena gotovo do sredine 20. stoljeća, brojnih apokrifnih tumačenja, te autorova modernog pikturnog izraza. Na nizu planova umjetnik naime iskazuje veliku slobodu, ne slijedi uvriježena pravila, kanoane, nego podaruje vrlo osobno viđenje Raspeća. Večenaju je mističnost važnija nego sakralnost; pritom je svagda opsjednut dramatičnim i teatralnim.

Detaljnije smo opisali *Evanđeliste na Kalvariji* ne samo stoga da se potpunije shvati slojevitost tog djela i višeznačnost prikazanog, nego i njegova tematska novina.<sup>14</sup> Valja podsjetiti da su sva uvodno navedena umjetnikova djela prvi istinski primjeri kršćanske tematike u stvaralaštvu Hlebinske škole. Večenaj se programatski i svjesno bavi biblijskim motivima, i upravo u toj tematici otkrivamo njegovu eminentnu samosvojnost. Osim tematike, što je još zajedničko *Evanđelistima na Kalvariji* i ostalima po-

Ivan Večenaj, *Evanđelisti na Kalvariji*, 1966., 1000x845 mm, ulje/staklo, HMNU, Zagreb / Ivan Večenaj, *The Evangelists on Calvary*, 1966., 1000x845 mm, ulje/staklo, HMNU, Zagreb

Ivan Večenaj, *Mojsije II*, 1965., 1000x890 mm, ulje/staklo, Zbirka Ernst Winterberg, Frankfurt/M. / Ivan Večenaj, *Moses II*, 1965., 1000x890 mm, oil/glass, Collection Ernst Winterberg, Frankfurt/M.



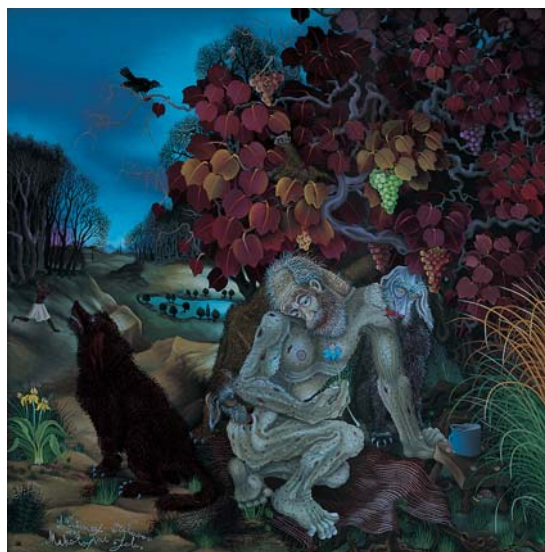


brojanim slikama? U svima je relativno mali broj likova, no usprkos tomu svaka odaje dojam velike napućenosti. To pospješuje ponajprije brojno raslinje, gusto isprepletene grane i grančice drveća, najčešće bez lišća, zatim travke, žbunje i ostala sitna vegetacija. Na kraju, i način oblikovanja neba: sve su to uglavnom sutonske, nemirne scenerije, ispunjene brojnim oblacima. Pejzaži, a osobito sve ono što se događa u nebu, ne samo da su suodlučujući elementi tih djela, nego su često i presudni u uspostavi dramatičnog i mističnog ugođaja.

Kao kakav srednjovjekovni majstor, Večenaj očito ima strah od praznine, pa uz glavne protagoniste gomila naoko i sekundarne. Bez obzira, međutim, što slika – ljudske likove, životinje, zemlju, raslinje ili nebo – sve oblikuje na isti način: figure su redovito dinamične, u pokretu, vrlo znakovite gestikulacije, sve je hipertrofirano, kako u predočavanju ljudi i životinja tako i raslinja; koloristički sve je egzaltirano, a pritom su evidentni i narativnost i simbolika.

Brojne detalje *Evandelisti na Kalvariji* poučno je uspoređivati s detaljima ostalih pobrojanih djela sakralne tematike, jer time postaje razvidan umjetnikov singularni rukopis. Primjerice, golo, izranjavano i izmučeno Kristovo tijelo srodno je tijelu Joba iz 1965. godine, gdje vidimo stigmatizacijske prišteve i kraste. Ili, napaćenom Kristovu licu, s mnogobrojnim borama, te tijelu gdje su ispod epiderme vidljivi nabrekli mišići (i/ili žile), srodni su, osim netom spomenutog Joba, likovi Mojsija iz obje verzije, kao i glavni protagonisti slike *Dobrota i zloba*. U posljednjoj, predočen je Judin poljubac, njegova prijetvornost i izdaja, a koncentracijom na same glave, na lica, na izraz očiju i mimiku, te znakovitu gestikulaciju prstiju ruku, ostvaruje se snažna psihologizacija; to je vjerojatno i jedno od najkontemplativnijih Večenajevih ostvarenja.

Na brojnim slikama zamjetne su i vrlo osebujno oblikovane “končaste” tkanine. Primjerice, mala crvenkasta perizoma, svezana oko Kristova struka, te arhaična pastirska odjeća Mateja u *Evandelistima na Kalvariji* strukturirane su na isti način kao prostirka na kojoj sjedi skvrčeni, nagi i zamišljeni Job, odnosno, kako su oblikovane tunike u koje su omotani Krist i Juda u *Dobroti i zlobi*; ili kakav je Mojsijev žuti haljetak u sceni njegova silaska sa Sinaja. Takve



Gore desno / Upper left

Ivan Večenaj, *Mukotrpní Job*, 1965., 880x880 mm, ulje/staklo, Zbirka Ernst Winterberg, Frankfurt/M. / Ivan Večenaj, *The Suffering Job*, 1965., 880x880 mm, oil/glass, Collection Ernst Winterberg, Frankfurt/M.

Ivan Večenaj, *Dobrota i zloba*, 1966., 500x550 mm, ulje/staklo, Zbirka Samuel Rubin, New York / Ivan Večenaj, *Goodness and Malice*, 1966., 500x550 mm, oil/glass, Collection Samuel Rubin, New York

Ivan Večenaj, *Mojzije I*, 1962., 500x450 mm, ulje/staklo, Zbirka Consalvi, Caracas / Ivan Večenaj, *Moses I*, 1962., 500x450 mm, oil/glass, Collection Consalvi, Caracas





Ivan Večenaj, *Beg v Egipt*, 1967., 650x760 mm, ulje / staklo, Zbirka Benelli, Firenca / Ivan Večenaj, *Flight into Egypt*, 1967., 650x760 mm, oil / glass, Collection Benelli, Florenc

tkanine vidimo i na figurama obaju verzija *Bega v Egipt*, te u desnom donjem dijelu *Pomrčine Sonca*, što znači da je to jedan od znakova raspoznavanja ovog majstora. (Inzistiranje na takvim tkaninama moguće je objasniti autorovim višegodišnjim bavljenjem tkalačkim zanatom u mladosti.)

Kako postoje srodnosti u načinu oblikovanja različitih ljudskih figura i njihove odjeće, tako postoje analogije i u predočavanju životinjskih likova. Primjerice, Sveti Ivan, koji se u *Evandelistima na Kalvariji* pojavljuje u obličju orla, može se komparirati s vjerojatno najimpresivnijom i najdramatičnije oblikovanom Večenajevom pticom, sa zastrašujućim golovratim pijevcem iz *Pomrčine Sonca*. Nadalje, psi što ližu Jobove rane, pa brojne ovce i jagnjad što prate Mojsija, ili magarci u *Begu v Egipt*, također imaju mnogo zajedničkoga: vrlo specifično naslikanu dlakavost i runjavost.

Naposljetku, valja spomenuti kako je u svim tim slikama prisutna "koraljna morfologija" drveća, dakle vrlo osebužno stiliziran način predočavanja i kolorističkog naglašavanja raslinja. To je zmijolika vegetacija koja stvara ugođaj sablasnosti, apokaliptičnosti i mističnosti. Šume su u Večenaja, dakle, često predočene poput zloćudnih nemani.

Kao što je u *Evandelistima na Kalvariji* sve prepuno simbola, metafora i aluzija, takve značajke otkrivamo i u svim ostalim spominjanim djelima. U *Mukotrpnom Jobu*,

primjerice, stigmatizacijske kraste i prištevci neprijepornog su simboličkog značenja, a takva je uloga i plavog cvijetka nad kojim ovaj izmučeni starac meditira. (Prisjetimo se: plava boja je boja beskraj.) I u Mojsiju valja simbolički odčitati niz elemenata: ponajprije golemu kamenu ploču s Deset zapovijedi Božjih (koje nisu ispisane, jer se pretpostavlja da ih znamo), a potom dugački pastirski štap, ovna predvodnika i bijelo janje među brojnim ovcama; također i grm vinove loze u donjem desnom dijelu slike. (Vinograd i dozrelo grožđe ovdje su simboli euharistijskog vina i, sukladno tomu, Kristove krvi.)

U *Dobroti i zlobi* Kristova je spodoba svjetlija, ogrnuta crvenom tunikom ispod koje proviruje bijela košulja; suprotno, Juda je tamnoput, crne kose i u tamno plavoj tunici. Tu je dakle suprotnost demonskoga i božanskoga naznačena pikturalnim sredstvima. I nebo je predočeno u takvim kontrastima: crveni, životodajni dijelovi naznačuju vrlinu (i žrtvu), a velike plave zone sutonsko, noćno, opako, dakle i smrtno. Pritom je umjetnik likove i simbolički smjestio: sotonski Juda je slijeva, na strani prokletih, a Krist zdesna, na strani pravednika i izabranih.

U *Begu v Egipt* vidimo četiri bijele golubice, što su simboli Duha Svetoga i, k tomu, simboli ljubavi, vjernosti, čistoće i mira.

I napokon, u *Pomrčini Sonca* vidimo otvorenu knjigu Apokalipse, krunicu s raspećem u kljunu zastrašujuće pti-

čurine, uzdignuti križ u desnoj ruci spodobu koja se pokušava spasiti iz nabujalih, poplavljenih voda, a simboličkog je naboja i svijeća što dogorijeva na stolu u lijevom donjem kutu slike. Pritom ova naslikana ptica nije samo čuvar svete knjige nego se može odčitati i kao simbol samog pisca Apokalipse, Ivana Evandelistu. Ako je Večenaj naslikao golovratog pijevca, a ne orla, uobičajeni simbol ovog sveca, to je samo dokaz njegove slobode i imaginativnosti.

Sve navedeno svjedoči o jedinstvenom rukopisu i stilsko-morfološkim značajkama, te vrlo postojanoj duhovnosti i svjetonazoru umjetnika. U *Evandelistima na Kalvariji*, kao i svim ostalim spominjanim djelima, treba tražiti i vidjeti ponajprije ljepotu mističnog i bajkovitog; u tim slikama treba otkrivati fantastiku, čudesnost, natprirodnost, fantazmagoričnost, čaroliju i magiju, prastare legende i mitove. Zaključno, rekapitulirajmo: u tim Večenajevim slikama Sveta obitelj bježi kroz snježni podravski krajolik, Judinu izdaju vidimo u sumračnom pejzažu pod ogoljelim granama u vlažnoj panonskoj šumi, Krist je razapet u međudravskim pustim prostranstvima, evandelisti su, sa svojim amblemima, pokraj različenih riječnih voda itd. Umjetnik dakle svjedoči o univerzalnom u lokalnom te o lokalnom u univerzalnom. Podrijetlo tih vizija otkrivamo u pričama koje je slikar čuo još u najranijem djetinjstvu, to su recidivi pučke, kolektivne mašte, u kojoj je sve moguće i gdje ništa ničim nije omeđeno.

Ukratko, kršćanska tematika, te dramatičnost i mističnost, najvažniji su inovativni doprinosi Ivana Večenaja slikarstvu Hlebinske škole. Nitko prije njega nije slikao na taj način, a i kasnije samo su rijetki u tomu uspijevali. On se time potvrdio ne samo kao iznimna osobnost hrvatske, nego i svjetske moderne sakralne umjetnosti.<sup>15</sup>

U ovom se pledoaju spominje 18 umjetnina, a izdvojeno i detaljnije raspravlja o pet slika; pritom nije riječ o traktatima, nego kraćim interpretacijama. Bez obzira, međutim, koje od tih djela odabrali i podrobnije interpretirali, svako može uvjerljivo posvjedočiti o Večenajevoj čudesnoj imaginaciji i njegovim mogućnostima izmišljanja priča, o njegovu natprosječnom talentu i njegovim ingenioznim rješenjima. A upravo takvim doprinosima taj umjetnik i osigurava svoje visoko, čak najviše mjesto u povijesti Hlebinske škole, naše i svjetske naive, u okviru hrvatske moderne umjetnosti, te u svjetskoj povijesti umjetnosti, osobito u sferi moderne sakralne tematike.

## BILJEŠKE

- 1 BORIS KELEMEN, Predgovor, katalog Večenaj, Galerija primitivne umjetnosti, Zagreb 1975.
- 2 GRGO GAMULIN, *Hlebinski krugovi / Nad slikama Ivana Večenaja*, Politika, Beograd 25.11.1962, str. 15. – Ponovno objavljeno u knjizi: G. Gamulin, *Prema teoriji naive umjetnosti*, DPUH, HMNU, Zagreb 1999, str. 29-32.
- 3 GRGO GAMULIN, *Ivan Večenaj*, Izraz, br. 2, Sarajevo, februar 1963, str. 133-141. – Ponovno objavljeno u knjizi: G. Gamulin, *Prema teoriji naive umjetnosti*, DPUH, HMNU, Zagreb 1999, str. 33-45.
- 4 TONKO MAROEVIĆ, *Ivan Večenaj*, monografija, Art studio Azinović, Zagreb 1994, st. 106, 107.
- 5 Ibid., str. 107.
- 6 I ostala je kritika uglavnom suglasna da Večenaj uspostavlja svoju osobnu tematiku, stilistiku i poetiku upravo početkom šezdesetih godina. Tako Boris Kelemen u već citiranom katalogu iz 1975. piše da umjetnik upravo u tom razdoblju započinje traganje za "obećanom zemljom", te da je upravo tada usavršio do majstorstva i tehniku slikanja na staklu (vidjeti bilj. 1). – I Grgo Gamulin vrlo je eksplicitan: "S 1960. godinom čini se da počinje puna zrelost Ivana Večenaja" (vidjeti: Grgo Gamulin, *Ivan Večenaj*, monografija, Spektar, Zagreb 1975, str. 31).
- 7 GRGO GAMULIN, *Ivan Večenaj*, monografija, 1975, cit. dj., str. 36, 38. 8 Ibid., str. 38.
- 9 U predgovoru kataloga umjetnikove samostalne izložbe u Galeriji Kordić, u Velikoj Gorici 1998, Oka Ričko znakovito priziva hiperrealizam Ivana Večenaja. Te se značajke, naravno, mogu razotkriti u brojnim slikama, ne samo u mrtvim prirodam, ali u tim motivima takav postupak kao da najpregnantnije dolazi do izražaja.
- 10 Josip Depolo, *Teze o slikarstvu Ivana Večenaja*, katalog retrospektivne izložbe Ivan Večenaj-Tišlarov, Galerija Hlebine, Hlebine 1980, str. 8. – Ponovno objavljeno u knjizi: J. DEPOLO, *Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1954-1985*, HMNU, Zagreb 2001, str. 232-244.
- 11 MIČA BAŠIČEVIĆ, *Ivan Večenaj*, katalog istoimene izložbe, Galerija primitivne umjetnosti, Zagreb 1959. – Ponovno objavljeno u knjizi: M. Bašičević, *Studije i eseji, kritike i zapisi 1955-1963*, DPUH, Zagreb 1995, str. 73.
- 12 Ivan Večenaj u pismu V. Crnkoviću od 3. veljače 2009. godine.
- 13 VLADIMIR CRNKOVIĆ, *Evandelisti na Kalvariji*, monografski katalog Umjetnost Hlebinske škole, HMNU, Zagreb 2005, str. 130-140; drugo, izmijenjeno izdanje 2005, str. 140-150. – Prošireni tekst s bilješkom objavljen je u knjizi: V. CRNKOVIĆ, *Marginalije*, HMNU, Zagreb 2009, str. 269-277.
- 14 Podroban opis slike vidjeti u navedenim tekstovima, v. bilj. 13.
- 15 U recenziji umjetnikove samostalne izložbe održane u Galeriji primitivne umjetnosti u Zagrebu, 1975, Josip Depolo je zapisao: "Ivan Večenaj počeo je slikati pod utjecajem hlebinskog verizma, u početku doslovno slijedi 'bilježenje seljačke stvarnosti' i u tome ne prelazi golu informaciju. Do prijeloma dolazi početkom šezdesetih godina, kada otkriva mistične, biblijske teme. Je li to pogled unatrag, u djetinjstvo, ili religiozni impuls u njemu, teško je (i nepotrebno) otkriti. Činjenica je da je ovaj slikar tim mističnim temama pomakao granice hlebinskog verizma i uveo [u njega] element fantazmagoričnosti. I to na njemu svojstven način" (Josip Depolo: Proširenje pojma realnosti hlebinskog kruga, Politika, Beograd 15.7.1975; ponovno objavljeno u knjizi: J. DEPOLO, *Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1954-1985*, HMNU, Zagreb 2001, str. 143-144). – Citiram još jedan vrlo znakovit Depolov fragment: "Premda se već u djelima *Zena nosi jajca* (1961) i *Pomrčina* (1961), a pogotovo u *Papa ido s pijaca* (1962) ... dade naslutiti kamo će krenuti Večenajevo slikarstvo, ipak prijelomna će biti djela inspirirana Biblijom." I potom zaključuje: "U biblijskim je motivima slikar otkrio sve svoje predilekcije i potpuno se odvojio od hlebinske ikonografije" (J. DEPOLO, *Veliki mag s druge strane naše zemaljske stvarnosti*, predgovor katalogu izložbe Ivan Večenaj Tišlarov, Umjetnički paviljon, Zagreb 1994; ponovno objavljeno u knjizi: J. DEPOLO, *Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1986-1999*, HMNU, Zagreb 2001, str. 146).



### Summary

Vladimir Crnković  
*Plea for a critical anthology of Ivan Večenaj*

*Plea for a critical anthology of Ivan Večenaj consists of four chapters: the first discusses the synthesis achieved between rural genre scenes and landscape approaches, in which the artist elevates the everyday scenes of peasant life to the level of scenes from fairy tale. At the same time, in the forceful and indeed sometimes aggressive colour we discover his genuine pictorial art, audacity and innovativeness, his colourist magic. The author notes the long-since established harmony that exists between humanity and nature; he pays scant attention to the changes that have taken place in the Croatian countryside in the last decades. Večenaj paints a patriarchal, backward and impoverished life – but without any ulterior social motives.*

*In the second chapter there is a discussion of the artist's still lifes, where the emphasis is placed on the very distinctive Večenaj hyperrealism. In these works, the artist uses all the opportunities of composition, perspective and colour to attain a maximum emphasis on the principal motif. The exceptional lyricism of these paintings is mostly backed up with light, bright colours, particularly of the sky.*

*Chapter Three, on the portraits, focuses on the grotesque, burlesque and powerful stylisation of the figures, again on the hyperrealism of Večenaj, and the "aesthetics of the ugly"; it is also shown that Večenaj's paintings have not only artistic but great documentary value, for they are credible and touching testimonies to the life of Croatian people and regions as they once were.*

*And finally, in the last chapter, we have a consideration of the artist's religious themes, in which Večenaj's most important contributions to the art of the Hlebine School inhere. He has made good his claim to be considered an exceptional personality of not only Croatian but also worldwide religious art. The exuberant, extremely expressive and mystical phantasmagorias tell of the complicity of vernacular, collectivist and traditional fancy, of late Baroque piety that lasted unchanged in Croatia until well nigh the middle of the 20th century, the many apocryphal interpretations, and the author's modern pictorial idiom. At a number of levels, the artist shows great freedom, not adhering to settled rules or to the canons, but presenting very personal visions. In Večenaj, it is mysticism that is more important than religiousness.*

*Eighteen paintings are mentioned in the study, and there are separate and detailed discussions of five artworks.*