



1. Ivan Generalić: *Smrt Viriusa*, 1959., ulje, staklo, 490x620 mm, Hrvatski muzej naivne umjetnosti
2. Ivan Generalić: *Rogati konj*, 1961., ulje, staklo, 760x1450 mm, nasljednici Josipa Generalića, Hlebine

## O SLICI IVANA GENERALIĆA "SMRT VIRIUSA"

U drugoj polovini pedesetih i početkom šezdesetih godina, Generalić stvara neke od svojih najpoznatijih slika s kojima sudjeluje na prestižnim međunarodnim izložbama, čime stječe svjetsku afirmaciju. Dovoljno se sjetiti *Smrti Viriusa* (1959.), *Jelenskih svatova* (1959.), *Pomrčine Sunca* (1961.) ili *Rogatog konja* (1961.) da se pojmi ne samo vrsnoća tih djela, nego i njihova novina u kontekstu kako stvaralaštva samog umjetnika tako i hrvatskoga modernog slikarstva i naive općenito.<sup>1</sup> Riječ je o sadržajno vrlo različitim rješenjima: prva je slika izrazito dramatična i simbolička, druga dekorativna, treća je seoska genre-scena izdignuta na razinu misterija, a četvrta jedna od najsugestivnijih i najmaštovitijih modernih likovnih bajki, prepuna mističnoga i mitskoga, koja je znatno utjecala na niz slikara Hlebinske škole. Tim iskoracima u novo, osvajanjem i prakticiranjem novih tema, slojevitosti i simbolikom, novim kompozicijskim i kolorističkim odnosima te novom poetikom, autor je potvrdio svoju iznimnu umjetničku personalnost. Doba je to nakon njegovih uspjeha na bijenalu u Sao Paulu (1955.), na prvoj velikoj međunarodnoj izložbi naive nakon Drugoga svjetskog rata u Knokke-le-Zouteu (Belgija, 1958.), samostalnog nastupa, zajedno s Krstom Hegedušićem, u Palais des Beaux-Arts u Bruxellesu (1959.), a neposredno prije brojnih nastupa što su zaredali u njemačkim i švicarskim muzejima i izložbenim salonima. Time je Generalić, nakon Rousseaua, postao najviđeniji slikar naive u svjetskim okvirima.

Prisjetimo li se da je tijekom druge polovine pedesetih na hrvatskoj likovnoj sceni bila dominantna apstrakcija, onda se Generalićevo stvaralaštvo tog razdoblja (kao i naša naiva u cijelosti) može tumačiti i kao osobit kontinuitet figurativnih tendencija. To je neprijeporno jedan od ključnih razloga ne samo njegove popularnosti nego i popularnosti i uspjeha naive. U naznačenih desetak godina, Generalićevo je stvaralaštvo bilo u neprekidnoj uzlaznoj putanji, pa je to i jedno od najčudesnijih sazrijevanja i izmjena u našem modernom slikarstvu.

U svim spomenutim slikama postoje narativne komponente, ali je ujedno očito svodenje svega predstavljenoga na najnužnije, što govori u prilog simplifikaciji i sintezi. Umjetnik pritom višestruko povećava formate, slika na sve većim staklima, a djela resi, uz već ranije osvojenu virtuoznost, niz monumentalnih značajki. Raniji romantični koncept, odnosno poetski realizam, ustupio je sada mjesto fantastici, simbolici i osebujnoj dekorativnosti.

Sve navedeno, pokušat ćemo detaljnije elaborirati na primjeru slike *Smrt Viriusa*, uz *Rogatog konja* neprijeporno najznačajnijeg djela tog razdoblja.<sup>2</sup> Iako je to po veličini manje staklo, ono plijeni čudesnošću i slojevitosti. Što je tu prikazano, i kako? U prvom planu, od lijevog donjeg kuta prema gornjem desnom, na zelenoj je tratinji dijagonalno položen lik mrtvog muškarca koji je okružen s trinaest bijeložučkastih plamtećih svijeća. Nastavak te dijagonale završava u gornjem desnom kutu razlivenim riječnim vodama, golemim poplavljenim područjem, s nekoliko malih seoskih kuća te s

brojnim bujnim, zelenim krošnjama drveća.

U gornjem lijevom kutu četiri su ljudska lika, dva muškarca i dvije žene, iza njih siva trokatna kuća s visokim crvenim krovom, u pozadini ogoljelo, bezlisno, tamno stablo. Kao kontrapunkt toj asambleji, toj znakovitoj i simboličkoj grupaciji, u desnom donjem dijelu vidimo velikoga šarenog pijetla, čime je formirana suprotna dijagonala (bijela marama na licu pokojnika njezin je središnji dio). Tim ukrštenim dijagonalnim silnicama slika je apsolutno izbalansirana, iz nje se ne može izlučiti nijedan detalj a da to ne ugrozi cjelinu, što svjedoči o Generalićevoj umješnosti komponiranja.

Prikazana se scena odvija na velikoj zelenoj livadi, koja je na nizu mjesta izrovana krtičnjacima, a u pozadini i sa strana omeđena prepletima bodljikave žice.

Naziv djela pomaže da shvatimo o čemu je riječ. Mirko Virius, Generalićev prijatelj i seljak-slikar, stradao je u fašističkom koncentracijskom logoru u Zemunu, 1943. Okolnosti i datum smrti su nepoznati, kao i mjesto groba, pa je ova Generalićeva invencija potpuno slobodna interpretacija tog tragičnog događaja. Tu nije riječ ni o portretu, lice se ne vidi, cijela je slika zapravo metaforička. Kao što lik nije portretno definiran, poblize nisu određeni ni prostor ni vrijeme.

Kako bismo shvatili cjelinu, valja analizirati ulogu i značenje svakog naslikanog elementa. Najveće je mrtvo tijelo, položeno na leđa, s isprepletenim prstima ruku, golih stopala, bez cipela, u crnoj košulji, smeđem kaputu i tamnim, sivosmeđim hlačama. Zemljanih je boja i koža pokojnika. Te zagasite, tektonske boje dodatno naglašavaju dramatičnost prizora. Lice je neobrijano i s malim brkovima, što je jedino čime naslikani lik možemo dovesti u vezu s Viriusom osobno.

Bijela marama, koja je prebačena preko očiju, narodni je običaj da se mrtvacu prekriva lice do trenutka ukopa.

Upaljene svijeće, koje sa svih strana okružuju truplo, svjedoče o drami, no ujedno se mogu očitati kao simboli smrti i simboli vječnosti duše. Ima ih trinaest, a kako se tim brojem po narodnom vjerovanju naviješta nesreća, katastrofa, time se dodatno potencira dramatičnost scene.

Mala skupina od četiri ljudska lika u pozadini oplakuje pokojnika, što osobito očituje gestikulacija krajnje lijeve figure koja, držeći se rukama za glavu, izražava golemu tugu. Ova mala grupa simbolizira logoraše, dakle također kandidate smrti, jer se sve događa u omeđenom prostoru i u neposrednoj blizini logorske zgrade.

Naznačena kuća simbol je tamnice (logora); ona je potpuno izdvojena u pejzažu, kao kazališna kulisa. Izgledom podsjeća na zloglasnu Danicu, sabirni logor u neposrednoj blizini Koprivnice u vrijeme Drugoga svjetskog rata, kroz koju je prošao i Virius na početku svoje kalvarije koja ga je odvela u smrt.<sup>3</sup>

Ogoljelo drvo iza zgrade, tipična generalićevska invencija, također je simboličkog značenja, jer se u dominantno zelenom pejzažu, među travama i drvećem bujnih krošanja, izdvaja i oblikom i bojom. To je očito još jedan simbol odumiranja i smrti.

Rekosmo da je velika zelena tratina na kojoj se sve događa, u gornjem dijelu i sa strana omeđena bodljikavom žicom. Time je drastično odijeljena od okolnog svijeta te označava - stvarno i simbolički - prostor logora.

Sve dosad pobrojano - ljudski likovi, elementi raslinstva, arhitektura - u funkciji je naznake tjeskobe, nesreće, boli, tragedije, pogroma, odumiranja, smrti. Sve su to podjednako i znakovi i simboli. U istom kontekstu doživljavamo i golemi poplavljeni prostor u najudaljenijim planovima. No upravo je time umjetnik uspio sugestivno naznačiti prostor gdje je Virius stvarno stradao - između naplavina



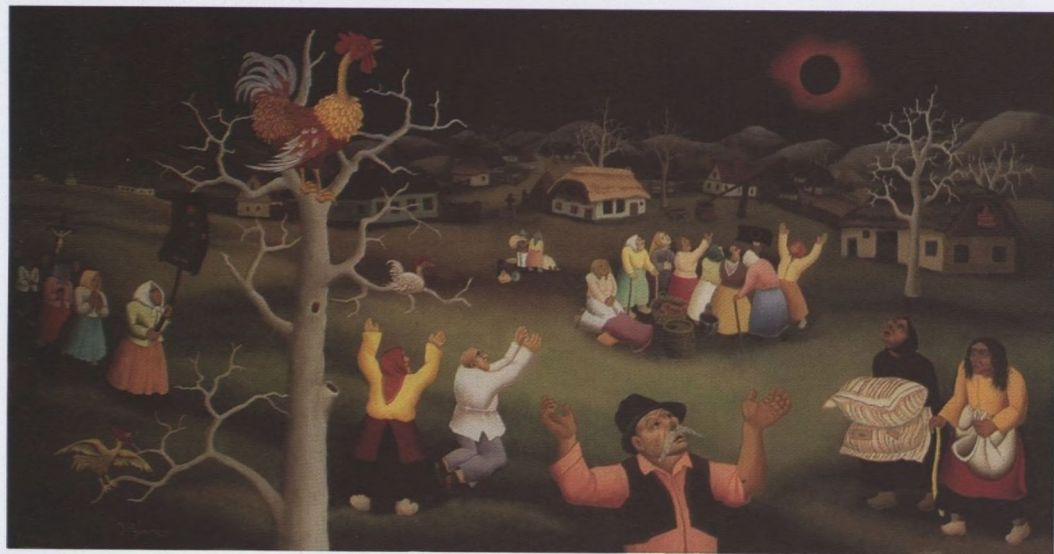


3. Ivan Generalić: Pevec na krovu (Štagel v jognju), 1956., ulje, staklo, 380x520 mm, Hrvatski muzej naivne umjetnosti

4. Ivan Generalić: Očupani pevec, 1954., ulje, staklo, 360x520 mm, Moderna galerija, Zagreb



5. Ivan Generalić: Obešeni pevec, 1959.,  
ulje, staklo, 500x410 mm, privatno vlasništvo



6. Ivan Generalić: Pomrčina Sunca, 1961., ulje, staklo, 760x1450 mm, nasljednici Josipa Generalića, Hlebine





7. Ivan Generalić: *Seljački posli*, 1959., ulje, staklo, 630x435 mm, Museum der Kulturen, Basel



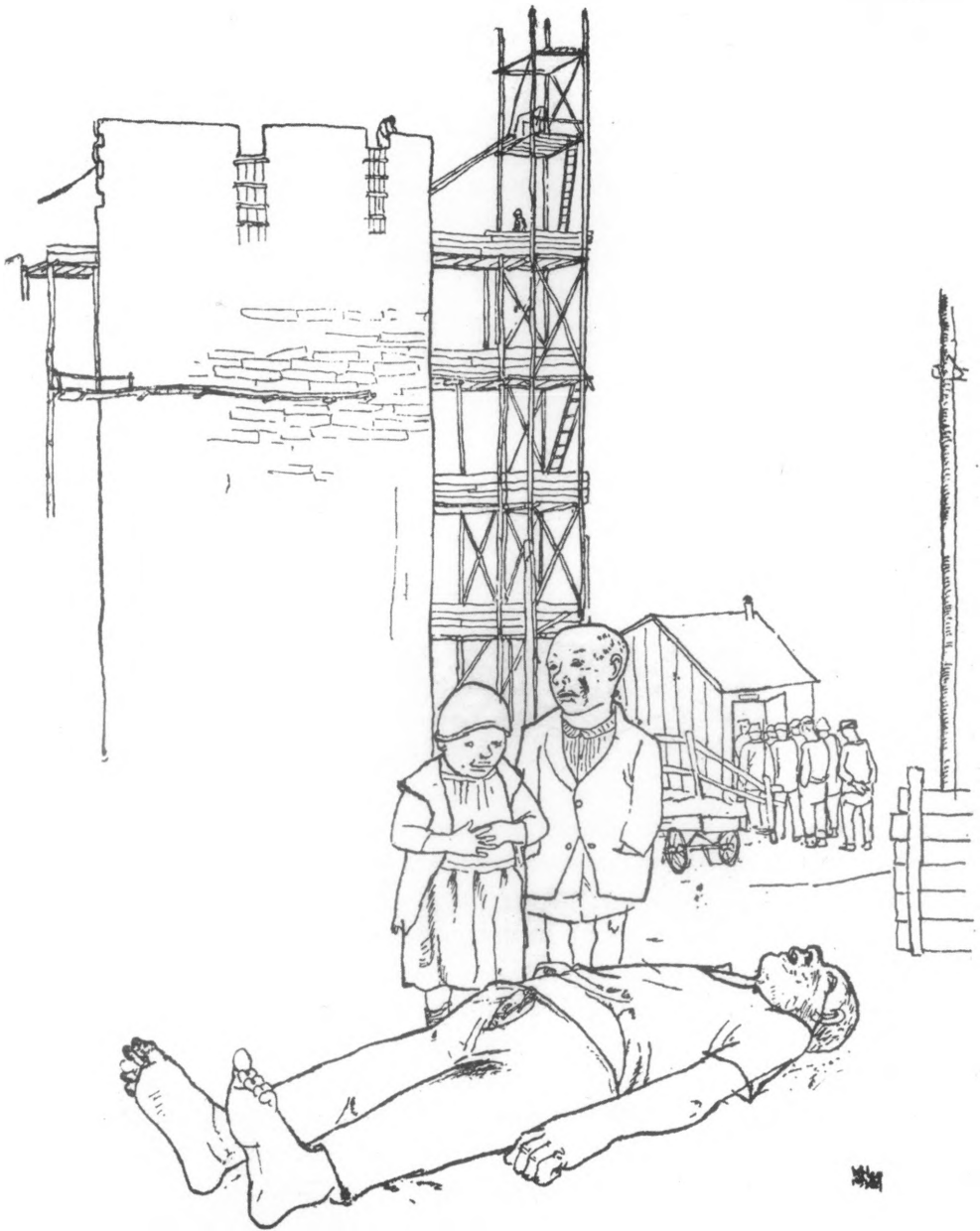
8. Mirko Virius: *Preplašeni konji*, 1937., tuš, papir, 302x402 mm, Hrvatski muzej naivne umjetnosti

rijeke Save i bodljikave žice zloglasnog koncentracijskog logora.

Analizom pejzažnih elemenata vidljivo je, međutim, da Generalić ne slika realistički, iako se gotovo svagda služi realnim, prepoznatljivim oblicima. Ne samo da sve stilizira i reducira na najbitnije, nego mijenja i odnose veličina te prikazano predočuje u relacijama u kakvima ne postoji. To zasigurno nije krajolik iz okolice Zemuna, kao što Generalić nikada u biti ne slika ni Podravinu; poopćavanjem svega predstavljenog, on svagda stvara svoj osobni, generalićevski krajolik.

Ključni je detalj slike veliki šareni pijetao, višestruko uvećan u odnosu na sve ostalo prikazano. Prema riječima samog autora, to je Viriusov pijetao, domaća životinja koja je bliska i privržena čovjeku jer u potpunosti ovisi o njemu. Naslikan je pognute glave i u pozi zatečenosti i iščekivanja, kao da i on oplakuje pokojnika.

Što Generaliću znači ova svakodnevna seoska životinja, i kakvi su njezino značenje i uloga u nizu slika što su zaredale upravo u razdoblju koje analiziramo? U naznačenih desetak godina umjetnik je, naime, naslikao više djela gdje je pijetao jedan od glavnih, ili čak jedini sudionik radnje. Sjetimo se *Očupanog pevca* (1954.), iz zagrebačke Moderne galerije, prvog izdvojenog prikaza tog motiva, u biti realističke transpozicije, bizarne mrtve prirode gotovo metafizičkog ugođaja, gdje tamna unutrašnjost siromašne seoske kuće, i krajnje jednostavan krajobraz u pozadini, idealno korespondiraju s jednostavnom i gotovo monokromno riješenom zaklanom pticom na pladnju. U



## Nesreća

9. Krsto Hegedušić: *Nesreća*, 1932., tuš, papir, nepoznato vlasništvo



dramatičnom *Pevcu na krovu* (Štagel v *jognju*, 1956.), iz kolekcije Hrvatskoga muzeja naivne umjetnosti, ova višestruko uvećana domaća životinja svojom veličinom (i, očigledno, pjevom) upozorava na opasnost požara. Fascinantni *Obešeni pevec* (1959.) prenesenog je i dubljeg, simboličkog značenja, jer što je smisao tog mrtvog i dijelom očerupanog pijetla u sablasno pustom krajobrazu, zašto on tu visi, i o što je obješen? Nadalje, kakva je uloga onog malog, crvenog i lirskog cvijetka u donjem lijevom kutu slike nasuprot velikom i dramatičnom zaklanom pijevcu? Upravo ta nedorečenost, prisutnost niza pitanja bez odgovora, i bizarnost zamisli, pripomažu metafizičkom ugođaju. Ako znamo da će pet godina kasnije Generalić naslikati *Raspetog pevca* (1964.), gdje je umjesto Kristova lika na ukrštena drva pribio raskošnoga golovratog pijetla, a na vrhu, umjesto uobičajenog natpisa *INRI*, vidimo umjetnikove inicijale i godinu nastanka, onda smo nesumnjivo u sferi metaforičkog prikaza.

Mogli bismo tako nabrajati i dalje. U *Seljačkim poslima* (1959.), iz Museum der Kulturen u Baselu, predočena je pastorala, razgovor seljaka s pijetlom na grani, a šarena je ptica jedan od ključnih sudionika i znane slike *Pomrčina Sunca* (1961.), gdje je pijetao iznova glasnik nesvakidašnjega, tjeskobnoga, zastrašujućega, katastrofičnoga. Spomenimo na kraju *Autoportret s pevcima* (1964.), svakako najduhovitiju invenciju na tu temu, gdje je umjetnik prikazao sebe sama kako gleda golemog šarenog pijetla, koji kukuriječe na drvenoj ogradi u zimskom, snježnom pejzažu, a slika zaklano i očerupano biće (koje oblikom i bojom priziva prvo spomenuto djelo tog motiva iz zagrebačke Moderne galerije).

Shodno svemu navedenome, očito je pijetao kao ikonološki element ušao u slikarstvo Hlebinske škole Generalićevom zaslugom. Otada je postao amblemom ne samo tog autora nego i niza drugih slikara, kao i same Podravine, dakle cijele jedne geografske i kulturne regije. Pijetao je domaća životinja koju nalazimo u gotovo svakom sjevernohrvatskom seoskom dvorištu, on je stalno u blizini čovjeka, u glinenom odljevu stoji na mnogim krovovima kuća i zvonnicima crkava, pa ga je slikar upravo takvog i prihvatio. Kada je otkrio pak koliko ta ptica svojom pojavom i raznobojnošću može biti pikturnalno zanimljiva, počeo ju je učestalo prikazivati. Prema svemu navedenome, očito je da pijetao, kada se nađe izvan svakodnevnog konteksta, može zadobiti i dublje, simboličko značenje. U *Smrti Viriusa* pijetao je eklatantan primjer upravo takvih simboličkih vrijednosti. Naglašen je veličinom i smještajem (u prvom planu), a i koloristički je najintenzivniji element slike. Sve to govori o njegovoj posebnoj ulozi, pa ga se može - i mora - tumačiti na više razina, slojevito. Pijetao je vjesnik zore, njegov pjev označava rađanje novog Dana, on je dakle solarni simbol, pa ga u ovom primjeru možemo očitati i kao pobjedu dana i svjetlosti nad noćnim, ktonskim silama. U daljnjoj konzekvenciji on ovdje predstavlja pobjedu Života nad Smrću. Ne mislimo pritom na zagrobni život, nego na život u prenesenom, višem smislu. Kao što Viriusovom zemaljskom smrću njegovo Djelo nije prestalo postojati, tako je i ovom Generalićevom slikom Virius postao dio Vječnosti. To je, naime, jedan od najsugestivnijih primjera teme smrti u hrvatskome modernom slikarstvu.

U prilog pobjede Života nad Smrću svjedoči još nekoliko detalja: to su ponajprije goleme razlivene vode u pozadini, jer koliko god one ukazivale na nesreću, čak kataklizmu, voda je svagda i simbol izvora i obnavljanja života. Nadalje, bujna zelena vegetacija (trave i drveće) također svjedoči o životodajnosti. A u tom kontekstu, dakako, valja sagledati i ulogu šarenog pijetla, čiji se bogat spektar boja perja može tumačiti na više načina, ali nikako kao znak smrti. Njegovo šarenilo govori ponajprije o vitalitetu te ptice jer, podsjetimo, pijetao je često i simbol erosa, muškosti i plodnosti.



10. Mirko Virius: Sajam u Koprivnici, 1939., ulje, platno, 470x585 mm, Hrvatski muzej naivne umjetnosti

11. Krsto Hegedušić: Nesreća, 1932., tuš, papir, nepoznato vlasništvo



Iako se on religioznom tumačenjem može očitati i kao prijenosnik pokojnikove duše na drugi svijet, odnosno kao glasnik uskrsnuća, vjerujemo da to u ovom primjeru nije slučaj.

Valja uočiti također kako su na slici raspoređeni simboli života i smrti. Lijevo od mrtvacu sve asocira na odumiranje, zlo i smrt (logoraši, bezlisno, mrtvo stablo, logor), sve desno označava život i dobro (pijetao, drveće bujnih, zelenih krošanja). Prisjetimo li se da je prema Bibliji lijevo smjer pakla, a desno raja, onda je teško pretpostaviti da je naznačeni raspored na slici *Smrt Viriusa* čista slučajnost. Daleko smo od pomisli da je ovdje sve nastalo tendenciozno, jer brojni navedeni simbolički naboji u biti su samo sinteza raznih narodnih vjerovanja, patrijarhalnih priča i kršćanske mitologije; tu su sintetizirana mnoga kolektivna iskustva, pučki običaji i narodna mudrost.

Simbolika je slike evidentno potpomognuta i koloritom: mrtvi je lik naslikan tamnim, ktonskim bojama, stablo koje simbolizira smrt gotovo je crno, žičana je ograda tamnosmeđa ili crna, logorska zgrada siva. Kao suprotnost, pijetao je šaren i u njegovu perju prevladavaju crveni tonovi, a crvena je boja za mnoge kulture povezana s principom života. Krošnje su zelene, kao i trave, zelenkasti su i bregovi u najudaljenijim planovima, a boja neba je tirkizna. Zeleno s brojnim nijansama dominantna je dakle boja cijele slike, a zeleno je obnoviteljska boja, boja rađanja i buđenja života, vitaliteta, boja nade i besmrtnosti.

Uz takav koloristički simbolizam, Generalić se koristi i običnom kolorističkom ritmizacijom. Tako šarenome pijetlu i njegovoj žarko crvenoj kresti, kao kontrapunkt u gornjem lijevom dijelu slike vidimo crveni krov logorske zgrade (na čijoj fasadi kao da naziremo ružičastu nijansu, što je u svezi s refleksom boje crijepa). Svijetli dijelovi odjeće figura logoraša (ružičasti kaput i bijela košulja muških likova te crvena suknja i plavi kaput bliže žene) također su ponajprije u službi ritmizacije, a ne simbolike. Na kraju, crvenoj boji plamenova svijeća kao produžetak u pozadini otkrivamo male crvene krovove kuća na nepoplavljenom zemljištu ("otoku").

Do sredine pedesetih godina, Generalić je boje upotrebljavao kao doslovne tumače svojih oblika; od tada boje mu služe i u prenesenom, simboličkom smislu.

Interesantno je uočiti kako je umjetnik naslikao mrtvi lik svoga prijatelja gotovo na identičan način kao što je Virius, dvadeset i dvije godine ranije, prikazao unesrećenog seljaka u crtežu *Preplašeni konji* (1937.).<sup>4</sup> Time slika *Smrt Viriusa* dobiva dodatno na značenju, jer se tim "citatom" asocira i na djelo đelekovečkog majstora, a ne samo na njegovu osobnu, ljudsku tragediju.

Valja se, međutim, prisjetiti da je lik iz navedenoga Viriusovog crteža u izravnoj svezi s Hegedušićevim crtežom *Nesreća* (1932.), iz ciklusa *Podravski motivi* te s fragmentom njegove znamenite uljane slike *Poplava* (1932.).<sup>5</sup> Tu se prvi put u hrvatskoj umjetnosti pojavljuju takvi dijagonalno položeni likovi, siromašni i bezimni stradalnici golih stopala, oko kojih je isprepletana cijela radnja, priča slike. Na taj način Generalić kao da je simbolički zatvorio luk dvostrukog odnosa učitelj-učenik: isto onako, naime, kao što je on učio od Krste Hegedušića, Virius je učio od Generalića. No dok je kod Viriusa naznačeni "citat" potpuno u slijedu hegedušićevske realističko-verističke metode, kod Generalića je on u funkciji simboličkih naboja i služi kao metafora. To je još jedan dokaz njegove stvaralačke iznimnosti.

Slika *Smrt Viriusa* predočuje osobnu (i kolektivnu) dramu; ona je tragična, ali nije ispunjena beznađem. Naprotiv, kao da prisustvujemo pobjedi vitalizma i života nad silama mraka, zla i smrti.

## Bilješke:

1. Ovaj je tekst napisan kako bismo podsjetili na 90-tu obljetnicu rođenja Ivana Generalića. Pritom, tekst je pisan i u želji da se podastre model kako ovom opusu kritički pristupiti te kako i kojom ga metodologijom interpretirati. Uvjeren sam, naime, kako je samo na temelju takvih analiza, i to maksimalno tridesetak najvršnjih umjetnikova djela, moguće pojmiti zašto je Generalić povijesno i umjetnički prvi slikar Hlebinske škole, neprijeporni začetnik hrvatske i klasik svjetske naive te jedan od naših najpoznatijih umjetnika XX. stoljeća. Još uvijek, nažalost, ne postoji ni jedna istinski kritička monografska obrada tog opusa, nema kataloga raisonné, nije sređena čak ni umjetnikova osnovna dokumentacija. Ova obljetnica prigoda je, dakle, da se podsjetimo na toga uvaženog majstora te da se napokon inicira osmišljavanje jednoga dugoročnog i kompletnog projekta istraživanja, interpretiranja i novog valoriziranja njegova djela. - Odlučio sam pisati o slici Smrt Viriusa jer već šest punih godina gotovo svakodneвно prolazim i zastajem ispred tog stakla, diveći se uvijek iznova njegovoj znakovitosti, slojevitosti i majstorskoj bravuroznosti. Za mene osobno, međutim, najbolja umjetnikova slika tog razdoblja ostaje i nadalje Rogati konj.
2. O slici Smrt Viriusa dosad je pisano vrlo malo, iako ju mnogi povjesničari umjetnosti i likovni kritičari smatraju jednim od umjetnikova najvažnijih kreacija. Mića Bašičević prvi je naznačio neke njezine značajke u zapisu o Mirku Viriusu, Umjetnost i sudbina jednog slikara, Kulturni radnik, br. 3-4, Zagreb, ožujak-travanj 1959., str. 33-37; ponovno objavljeno u: Mića Bašičević, Studije i eseji, kritike i zapisi 1955.-1963., Biblioteka Hrvatska likovna kritika, knjiga 3, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1995., str. 163. - Sâm umjetnik, Ivan Generalić, ukratko komentira tu sliku u monografiji Nebojše Tomaševića, Magični svet Ivana Generalića, Jugoslovenska revija, Beograd 1976., str. 149. - Josip Depolo u tekstu Mirko Virius, Giotto podravске naive, koji je objavljen kao predgovor katalogu izložbe Mirko Virius, Galerija Virius, Zagreb, 13-26. studenog 1979., također ukratko spominje ovaj rad; ponovno objavljeno u: Josip Depolo, Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1954.-1985., Biblioteka Hrvatska likovna kritika, knjiga 4, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb 2001., str. 201. - Nada Vrkljan Križić uvrstila je sliku Smrt Viriusa u kritičku izložbu 125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti, Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb 20.2-10.4.1996.; u katalogu istoimene izložbe, str. 160, 161, ova povjesničarka umjetnosti i muzejska djelatnica prva opširnije piše o tom djelu. - U raspravi Naiva u Hrvatskoj pedesetih godina, koja je objavljena u mojoj knjizi Studije i eseji, recenzije i zapisi, interpretacije 1997.-2001., Biblioteka Hrvatska likovna kritika, knjiga 7, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 2002., str. 70-84, na više mjesta ukratko dotičem značajke ove Generalićeve slike; ponovno objavljeno u časopisu Život umjetnosti, br. 71-72, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2004., str. 134-140. - U monografskom katalogu izložbe Crteži i grafike hrvatske naive, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb 2003., str. 44, ukratko sam raspravljao o crtežu, predlošku za tu sliku te interpretirao nekoliko njegovih simboličkih značajki. - Naposljetku, mlada kolegica Iva Sudec napisala je 2003. kraći (neobjavljeni) esej o toj slici.
3. Pri redigiranju ovog teksta, konzultirao sam kolegu Marijana Špoljara, autora Viriusove monografije iz 1989., koji me je upozorio kako ova zgrada sadrži tipične značajke više koprivničkih građevina s kraja XIX. i početka XX. stoljeća, a što vidimo i na Viriusovoj znanjoj slici Sajam u Koprivnici (1939., iz kolekcije HMNU u Zagrebu). I doista, prva i najudaljenija trokatna zgrada s lijeve strane tog Viriusovog platna, čije se pročelje kompletno vidi, srodna je oblikom - načinom razvedenosti, veličinom i rasporedom prozora, položajem ulaznih vrata, oblikom krova - te bojom ovoj Generalićevoj invenciji. Time hlebinski majstor kao da ispisuje dodatni hommage svom prijatelju, jer u svom radu "citira" i Viriusova rješenja.
4. Prvi je na te srodnosti upozorio J. Depolo u citiranom tekstu, vidjeti bilj. 1.
5. Kraće je to elaborirao Marijan Špoljar u monografiji Mirko Virius, Biblioteka Podravskog zbornika, Koprivnica 1989., str. 23, 25, 28. - Ako bismo željeli istraživati genezu tako koncipiranih i kompozicijski položenih Hegedušićevih likova, onda ponajprije treba spomenuti znamenitu sliku Mrtvi toreador (1864.) Edouarda Maneta, iz National Gallery u Washingtonu. Hegedušić se pritom mogao inspirirati i Mantegninim Kristom na Maslinskoj gori (oko 1455. god.), iz National Gallery u Londonu, kao i njegovim Mrtvim Kristom (oko 1480. god.) iz milanske Brere, odnosno nekim Tintoretovim rješenjima, itd.