

Kontinuitet  
različitosti  
u opusu

S V  
ILIMA  
VEČNJAKA

*Nakladnik*

Muzej Đakovštine Đakovo

*Za nakladnika*

Marina Božić

*Autor teksta*

Igor Loinjak

*Lektor*

Marina Božić

*Grafička priprema*

Hardy, Đakovo

*Tisak*

Hardy, Đakovo

*Naklada*

200 primjeraka

ISBN 978-953-7128-79-1

Katalog je tiskan uz potporu Ministarstva kulture i medija

CIP zapis dostupan je u računalnom katalogu Gradske  
i sveučilišne knjižnice Osijek pod brojem 150707007

# Kontinuitet različitosti u opusu

## S VILIMA VEČNJAKA

Proučavajući povijest individualnih umjetničkih stilova, stekao sam dojam kako je vrlo malo umjetnika uspijevalo kontinuirano mijenjati vlastitu umjetničku maniru, a da je kritika te promjene dočekala s naklonošću i oduševljenjem. Kada bismo u povijesti umjetnosti prošloga i ovog stoljeća trebali odabrati umjetnika čiji je stil ne samo s lakoćom, nego i sa svesrdnim odobravanjem fluktuirao između različitih poetičkih temelja, svakako bi nam na um odmah došao Pablo Picasso. Njegove su poetičke i stilske metamorfoze toliko polimorfne da ni vrlo iskusno i istančano oko ne bi uvijek – i bez poteškoća – moglo odrediti atribuciju nekih Picassovih umjetničkih djela. Čuvena latinska uzrečica koja kaže da raznolikost veseli ne nailazi u području umjetnosti često na odobravanje, osobito ne pri studioznim analizama jednog opusa koji pretendira ostaviti autentičan pečat. Zašto je tome tako? Jedan od razloga leži u činjenici da stručni kritičari nerijetko konkretan umjetnički opus nastoje gledati kao živo tkivo, organizam koji raste, razvija se i mijenja, uvijek zadržavajući

osnovne vitalističke obrise *in principio* upisane u njegovu bit. Promjena je hereza, a ako se i pojavi, za nju treba jasan i čvrst razlog koji se tolerira prvenstveno onim umjetnicima koji su, poput spomenutoga Picassa, istraživači novih pravila vidljivosti te drugačijih perceptivnih modela. Drugim riječima, odmaci od vlastite poetike dozvoljeni su samo odabranim pojedincima koji svjetlom obasjavaju unutarnji krug umjetnosti ne bi li se tračci svjetlosnih zraka prelili i na onu vanjsku sferu. Malo poduži put do prvoga spomena teme našega teksta – opusa slikara i grafičara Vilima Svečnjaka – razložen je stoga što nam desetljeća Svečnjakova stvaralaštva predstavljaju umjetnika koji je u svom *longue durée* opusu prolazio kroz različite poetičke i tematske faze oblikujući brojčano veliki te stilski vrlo raznoliki *magnum opus*.

U knjizi *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* Grgo Gamulin dio posvećen našem slikaru započinje konstatacijom kako je Svečnjak „jedan slikar iz naše prošlosti (i slikar naše prošlosti), mnogostruk i promjenjiv do

neprepoznatljivosti, ali u svakom slučaju živ i nemiran u svom traženju (...)“ Na put lutanja otisnuo se Svečnjak vrlo rano, još dok je prva umjetnička znanja stjecao u gimnazijskim danima pod budnim okom Zlatka Šulentića. Isprva je na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti započeo kao kipar kod Rudolfa Valdeca i Frana Kršinića da bi dvije godine kasnije studij nastavio na slikarskom odjelu kod Vladimira Becića, Joze Kljakovića, Tomislava Krizmana, Marina Tartaglije, Maksimilijana Vanke te Ljube Babića koji je, prema osobnu Svečnjakovu priznanju, na mladog slikara ostavio najsnažniji dojam. Na studiju se pokazao kao vješt crtač koji je svoju naobrazbu dugovao tekovinama hrvatske realističke tradicije. Paralelno s crtežom, razvijala se i Svečnjakova grafičarska nit koja je ponajviše odredila prvo aktivno razdoblje njegova stvaralaštva. Većina kritičara smatra da je Svečnjak u svojoj prvoj fazi bio duboko oslonjen na poetiku društveno angažirane kritike čije ranije podstreke nalazimo u djelima Georgea Grosza proizašle iz retorike *Neue Sachlichkeit*-a. Groszova izložba održana u Zagrebu 1932. godine ostavila je velikog traga na skupinu umjetnika okupljenih oko Grupe Zemlja koji su njegove umjetničke stavove poznavali iz tekstova ranije objavljenih u *Radničkoj borbi* (1924.), *Književnoj republici* (1924./25. te 1927.) i *Jutarnjem listu* (1926.) . U okrilju spomenute grupe umjetnika formirao se i rani Svečnjak dijeleći sa zemljašima iste poetičke i ideološke stavove. Svečnjakovo se okretanje grafici također treba promatrati kroz okulare zemljaške ideološke poetike. Naime, Krsto Hegedušić 1931. godine u časopisu *Književnik* objavljuje tekst *Problemi savremene grafike* kojim grafiku inaugurira kao primjeren socijalno angažirani medij kojim se može revolucionarno djelovati.

Svečnjak je bio još mladi student te nije od početka bio uključen u rad Grupe Zemlja, ali je vrlo rano počeo preuzimati njihov revolucionarni naboj izlažući s njima prvi puta 1934. godine nakon što se vratio s pariške stipendije.

Prva usustavljena mapa *Grafika (Za spas duše)* (1937.) okupila je i niz Svečnjakovih ranijih djela, a uz lijevo angažiranu umjetnost tematski mu je vrlo bliska bila erotika vidljiva u mapu *Erotikon*. Svečnjakova je generacija donosila dah pariškoga umjetničkog stila u hrvatsku likovnu tradiciju polako potiskujući do tada dominantan minhenski utjecaj naslijeđen krajem 19. stoljeća. Boravak u Parizu, kao i za većinu naših umjetnika tada, imao je veliku važnost (osobito kod Lea Juneka i Krste Hegedušića), no nisu se svi pariški stipendisti iz umjetničke meke međuratnog vremena vraćali obavijeni u novi *spiritus movens*. Svečnjakova je pariška faza socijalno angažirana te duboko protkana ironijom što primjerice potvrđuju *Pariške reminiscencije* i *Jezuiti na trgu* (oba linoreza iz 1932.). U tridesetim je godinama Svečnjak stilski još uvijek lutao uvodeći u vlastiti izraz odjeke ekspresionizma da bi u drugoj polovici toga desetljeća, nakon što je socijalni angažman pomalo zapao u drugi plan, smiraj počeo tražiti u pejzažnom slikarstvu. Snažan crtež mu je i dalje ostao bitan, ali je boja počela uzimati sve više maha te je – napose od kraja četrdesetih godina – postala temeljnom jedinicom gradbe slikarskoga prizora. Važno je iskustvo o boji slikar stekao u Komiži gdje je 1937. dotadašnji ekspresionistički tretman linije i boje počeo prilagođavati mediteranskoj paleti oslanjajući se na *plain air* slikarstvo, a otkrića na tom polju ugrađivao je slikar podjednako i u prikaze cvijeća i mrtvih priroda. Krajolik u Svečnjaka u narednim godinama nije samo mediteranski, nego

i kontinentalni – zagorski i ogulinski, premda će do kraja slikareva života motivi iz Dalmacije (brački Bol) te iz Rijeke i Kvarnera, gdje je provodio poslijeratne godine (Brseč, Mošćenice, Rovinj), biti važan signal mijena kojima je Svečnjak izlagao svoju slikarsku praksu. Krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina slikar je stilski vrlo pluralističan. Postepeno se udaljava od dotadašnjeg ekspresionizma te sa sve većom simpatijom počinje gledati prema apstraktnom likovnom jeziku. Istovremeno u njegov likovni vokabular počinju ulaziti kubistički i orfički elementi, no postaje očito kako ga sve više muči pitanje autentičnosti njegova izraza u budućnosti. Josip Depolo u pedesetima vidi za Svečnjaka važno, ali i turbulentno razdoblje. On ističe kako je izložba iz 1952. godine održana u ULUH-u i Likumu označila umjetnikovu ponovnu izložbenu aktivnost te je po važnosti uspoređuje s *Arhajskim nadrealizmom* Antuna Motike održanom iste godine kojom je Motika na polju likovne umjetnosti suvereno odbacio nametnutu dogmu socijalističkog realizma te otvorio prostor za već započeta, zapadnom umjetnošću inspirirana istraživanja na području vizualnosti. Uz bok je novom poletu bio i Svečnjak unoseći u vlastiti poetički registar odjeke Paula Cézannea, Pabla Picassa, Joana Miróa i drugih umjetnika u čijim je djelima otkrivao poetički naboj istovjetan onom vlastitom. Slikar, naime, i sam priznaje da nikada nije želio sve slikati „na istu felu“ jer je motiv mjera koja diktira kompoziciju i relacije unutar pojedinih elemenata slike. U osvrtu na Svečnjakov rad Gamulin donosi slikarevu misao izrečenu M. Welturskyom: „Ima, naime, slikara koji sve svoje slike slikaju na isti način, koji ma što slikari u stvari slikaju jednu istu sliku. Meni je to strano. Meni sadržaj sugerira formu. I više od toga; on mi je nameće, diktira (...)

Slikajući sliku, ja se instinktivno podajem i podređujem tom diktatu motiva.“ Upravo je iz spomenutoga „reagiranja na motiv“ Svečnjak razvio poetičko-tehničku raznolikost u svom opusu kroz koju je zrcalio niz stilskih tendencija iz kojih tek vrsno oko uspijeva iznjedruti činjenicu da ih je oblikovala jedna te ista ruka.

Povodom njegove retrospektive u Umjetničkom paviljonu 1977. godine Vladimir Maleković je istaknuo kako je riječ o jednoj od „najkontradiktornijih poetika“. Čvrste poetičke okosnice u Svečnjaka su prisutne možda samo na početku, u zemljaškoj fazi koju je kritika najčešće i izdvajala kada je o njemu govorila. Sve bogatstvo slikareva opusa kasnije je potpalo pod krmen heterogenosti koju stručna kritika, kako sam na samom početku teksta istaknuo, ne ljubi odveć rado. Pitamo se zašto? Jednostavno zato što opusi poput Svečnjakova izmiču lakim generalizacijama i uopćavanjima. Da bi se otkrila Svečnjakova umjetnička kvaliteta – koju mu nikada nisu s lakoćom otpisivali jer naprosto nisu mogli – potrebno se baviti pojedinačnim djelima, jednim po jednim, potrebno je istražiti utjecaje koje je slikar inkorporirao u svoja djela, primjerice Picassa i Miróa u ciklusima posvećenima svijetu pozornice i kazališta, Braquesova kubizma u prikazima gradskih veduta, Cézannea u slikama mediteranskih (bolskih) vrtova i slično. Svečnjak svaku sliku gradi od početka, kako stilski tako i tematski. Više slika, znači dakle, više stilova i više tema. U pokušaju opravdavanja njegove stilske raznolikosti nerijetko se ističe Svečnjakova radoznalost, no čini mi se kako je važnije od same radoznalosti svjesna odluka umjetnika da svaki motiv i temu proučava kao svijet za sebe, ali svijet u koji je tradicija likovnosti

već upisala svoje didaskalije. Gamulin je na kraju osvrta na Svečnjakov opus s uzdahom zaključio: „(...) čini nam se da smo trebali s više razumijevanja prići ovom umjetniku i, nasuprot neshvaćanju kojemu je često kao žrtva padao, istaknuti njegove vrijednosti i nemirne pokrete ove mobilne imaginacije.“ Jednako tako i Borivoj Popovčak pišući o donaciji Zemlja i memorijalnoj zbirci Marte i Vilima Svečnjaka, koju je slikar sa ženom Martom 1990. godine darovao Gradu Zagrebu, na kraju svoga osvrta na djela iz donacije piše: „Nema sumnje da su fragmenti njegova opsežnog djela ostavili traga i utjecali na promjene nekih promišljanja u hrvatskom slikarstvu, a utvrđivanje značenja tih kvalitativnih istupa unutar njegova opusa, ali i opusa uopće, tek čeka obuhvatnije istraživanje i potpuniju valorizaciju.“ Posljednju veću monografsku analizu Svečnjakova opusa dale su Branka Arh i Daina Glavočić u knjizi objavljenoj povodom stogodišnjice slikareva rođenja u izdanju Galerije Mona Lisa. Iscrpna analiza koja pokazuje da je riječ o umjetniku nezanemarive vrijednosti opet u središte stavlja odnos kritike prema Svečnjaku i činjenicu da je konačna valorizacija ipak izostala te da se slikar polagano izgubio iz spektra prošlostoljetnoga hrvatskog slikarstva. Nekoliko je razloga zbog kojih je Svečnjak s vremenom ostao izvan glavnih tokova hrvatske likovne umjetnosti. Najvažniji je svakako „slab (ili nikakav) odnos između kritike i njegove umjetnosti“. S duge strane,

njegovo nekontinuirano pojavljivanje na likovnoj sceni svakako nije doprinosilo boljem upoznavanju njegove divergentne poetike koja je uvjetovala „njegovu labilnost u stilu i (pored velike osjetljivosti i vještine) neustaljenost izraza.“ (G. Gamulin)

Izložba Vilima Svečnjaka u Muzeju Đakovštine predstavlja svu raznolikost njegova opusa, premda je najmanji naglasak stavljen na uobičajeno najvažniji segment njegova djela – onaj zemljaški. Đakovačko se izdanje Svečnjakove izložbe, naime, temelji na njegovoj obiteljskoj ostavštini kroz koju se slikarevo ime i mjesto u povijesti hrvatskog slikarstva prošloga stoljeća nastoji revitalizirati budući da je Svečnjak kvalitetom i dignitetom svoga rada uvijek bio uz bok glavnim imenima hrvatskoga slikarstva. Ova izložba nije samo pokušaj skretanja pažnje na slikarevu ostavštinu, nego proizlazi iz nastojanja da prikaže kako eklekticizam i heterogenost nisu uvijek kamenčić u cipeli umjetnika. Među kritičarima omraženi *varietas delectat* u Svečnjakovu je slučaju pojmljen kao put istraživanja „ogledanja i osvrta, put nedoumice“ na kojem je slikar neometano otkrivao nove potencijale tradicije te načine na koji naslijeđene poetičke obrasce učiniti suvremenima, neovisno o tome što su zahtjevi *Zeitgeist*-a postali inficirani virusom propulzivnih novotarija.

Igor Loinjak



Procesija, ulje na platnu,  
godina nepoznata,  
69x81 cm



Legenda, ulje na platnu,  
1961., 80x100 cm





Reminiscencija, ulje na platnu, 1961., 73x54 cm



Ogulinski zimski motiv, ulje na platnu, 1952., 60x73 cm





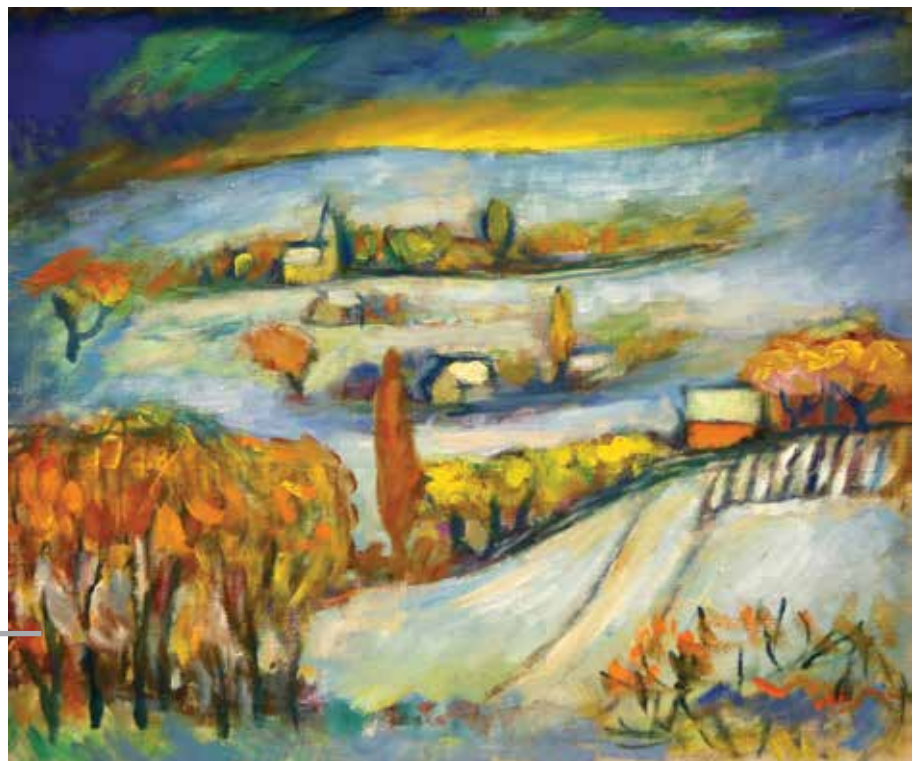
Akt u fotelji, ulje na platnu  
1974., 66x44 cm



Reminiscencija,  
ulje na platnu, 1956.,  
73x100 cm

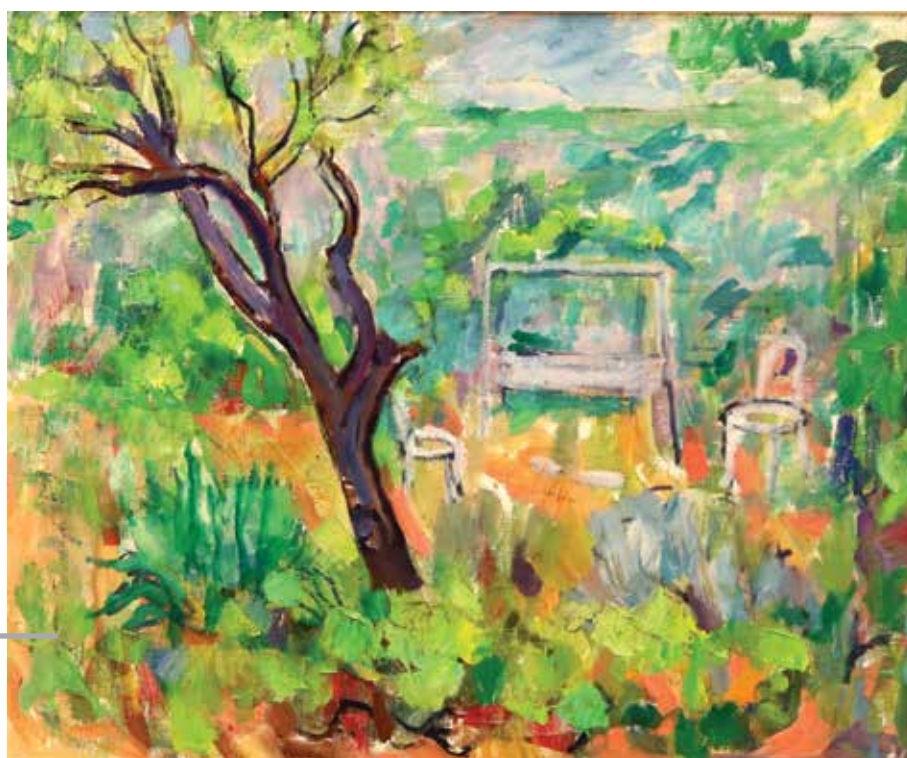


Motiv iz Samobora,  
ulje na platnu, 1987.,  
66x92 cm

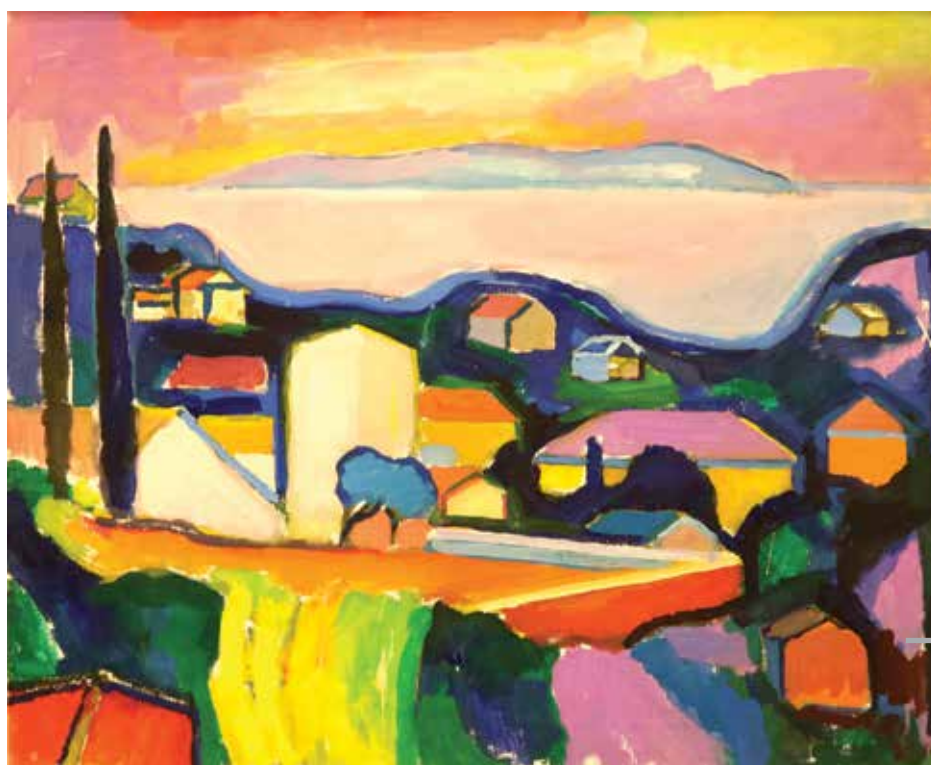


Zagorski motiv (prvi mraz),  
ulje na platnu, 1986.,  
46x55 cm





Vrt u Bolu,  
ulje na platnu, 1972.,  
50x61 cm



Igralište u Bolu,  
ulje na platnu, 1978.,  
60x73 cm



Zagorski bregi II,  
ulje na platnu, 1987.,  
81x66 cm



Pod galgama,  
ulje na platnu i pastel,  
1937., 45x62 cm





Ljetni pejzaž,  
ulje na šperploči,  
godina nepoznata,  
38x45 cm



Akt sjedi nalakćen,  
ulje na šperploči, 1938.,  
41x34 cm



Djevojka,  
ulje na platnu, 1938.,  
65x81 cm



Motiv iz Brseča,  
ulje na platnu  
kaširano na kartonu,  
1946., 43x59 cm

Reminiscencija,  
ulje na platnu, 1960.,  
56x42 cm



Bolski motiv,  
ulje na platnu, 1971.,  
17x21 cm





Kosturi, ulje na platnu,  
godina nepoznata,  
64x44 cm



Sastanak u ponoć,  
ulje na platnu  
kaširano na karton, 1948.,  
53x63 cm



Reminiscencija, ulje na platnu  
kaširano na karton, 1960.,  
42x55 cm



Zapis, ulje i tempera na  
platnu kaširano na karton,  
1971., 48x39 cm



Kompozicija, ulje na platnu  
kaširano na karton, 1938.,  
72x50 cm



Pod galgama, ulje na platnu  
kaširano na kartonu, 1937.,  
53x64 cm





Storija o jednoj opsesiji,  
ulje na platnu kaširano na  
karton, 1967.,  
81x65 cm



Crteži iz ciklusa „Lopatanje”,  
tuš i pero, olovka, 1947.,  
35x50 cm



„Lopatanje“,  
tuš i pero, olovka,  
1947.,  
24,5x17,5 cm



„Lopatanje“,  
tuš i pero, olovka,  
1947.,  
28,5x19,5 cm



Crteži iz ciklusa „Žetva“,  
tuš i pero, olovka, 1947.,  
35x50 cm





„Žetva“,  
tuš i pero, olovka,  
1947.,  
28,5x20 cm



„Žetva“,  
tuš i pero, olovka,  
1947.,  
30x21,5 cm

## POPIS REPRODUKCIJA

1. Procesija, ulje na platnu, godina nepoznata, 69x81 cm
2. Legenda, ulje na platnu, 1961., 80x100 cm
3. Reminiscencija, ulje na platnu, 1961., 73x54 cm
4. Ogulinski zimski motiv, ulje na platnu, 1952., 60x73 cm
5. Akt u fotelji, ulje na platnu 1974., 66x44 cm
6. Reminiscencija, ulje na platnu, 1956., 73x100 cm
7. Motiv iz Samobora, ulje na platnu, 1987., 66x92 cm
8. Zagorski motiv (prvi mraz), ulje na platnu, 1986., 46x55 cm
9. Vrt u Bolu, ulje na platnu, 1972., 50x61 cm
10. Igralište u Bolu, ulje na platnu, 1978., 60x73 cm
11. Zagorski bregi II, ulje na platnu, 1987., 81x66 cm
12. Pod galgama, ulje na platnu i pastel, 1937., 45x62 cm
13. Ljetni pejzaž, ulje na šperploči, godina nepoznata, 38x45 cm
14. Akt sjedi nalakćen, ulje na šperploči, 1938., 41x34 cm
15. Djevojka, ulje na platnu, 1938., 65x81 cm
16. Motiv iz Brseča, ulje na platnu kaširano na kartonu, 1946., 43x59 cm
17. Reminiscencija, ulje na platnu, 1960., 56x42 cm
18. Bolski motiv, ulje na platnu, 1971., 17x21 cm
19. Kosturi, ulje na platnu, godina nepoznata, 64x44 cm
20. Sastanak u ponoć, ulje na platnu kaširano na karton, 1948., 53x63 cm
21. Reminiscencija, ulje na platnu kaširano na karton, 1960., 42x55 cm
22. Zapis, ulje i tempera na platnu kaširano na karton, 1971., 48x39 cm
23. Kompozicija, ulje na platnu kaširano na karton, 1938., 72x50 cm
24. Pod galgama, ulje na platnu kaširano na kartonu, 1937., 53x64 cm
25. Storiya o jednoj opsesiji, ulje na platnu kaširano na karton, 1967., 81x65 cm
26. Crteži iz ciklusa „Lopatanje“, tuš i pero, olovka, 1947.
27. Crteži iz ciklusa „Žetva“, tuš i pero, olovka, 1947.