

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

DORA KOKOLJ  
**POKRET I GESTA U OPUSU VANJE RADAUŠA**  
Diplomski rad

Mentor:  
dr.sc. Frano Dulibić, prof.

Zagreb, 2014.

## Sadržaj:

1. Uvod .....	3
2. Biografija.....	4
2.1. Život prije akademije .....	4
2.2. Na Akademiji likovne umjetnosti u Zagrebu .....	4
2.3. Godine nakon akademije.....	5
2.4. Nakon Drugog svjetskog rata .....	8
3. Karakteristike likovnog izraza .....	14
4. Labanova analiza pokreta.....	20
4.1. Tijelo .....	21
4.2. <i>Dinamika/napor</i> .....	22
4.3. Oblik/forma .....	23
4.4. Prostor (space) .....	24
5. Definiranje pojma geste i njezin značaj.....	25
6. Pokret i gesta u likovnom izrazu Vanje Radauša.....	26
6.1. <i>Prosjak</i> .....	26
6.2. <i>Orfej</i> .....	27
6.3. <i>Tifusari</i> .....	29
6.4. <i>Panopticum croaticum</i> .....	29
6.5. <i>Čovjek i kras</i> .....	31
6.6. <i>Krvavi fašnik</i> .....	32
6.7. <i>Apstraktne forme</i> i ciklus <i>Zatvori i logori</i> .....	32
6.8. <i>Stupovi hrvatske kulture</i> .....	33
7. Zaključak.....	34
8. Popis literature .....	36
9. Dodatak – popis ilustracija .....	37

## 1. Uvod

Vanja Radauš vrlo je svestran umjetnik čiji opus karakterizira likovna i književna umjetnost. Njegov se rad proteže kroz gotovo šest desetljeća stvaranja. Radauševa karijera obilježena je ratom, a njegova umjetnička djela odrazi su teških vremena, ljudskih života, ratnih stradavanja i problematike društva dvadesetog stoljeća.

U ovomdiplomskom radu biti će iznesena biografija ovog umjetnika, kao pokušaj predstavljanja većine čimbenika koji obilježavaju jedan iznimno plodan i prepoznatljiv kiparski opus. Zatim će biti riječi o karakteristikama likovnog izraza ovog umjetnika, kako bi se upoznala njegova psiha i karakter te način na koji su oni kroz umjetnost izraženi te kako bi se stekao uvid u rukopis i značajke njegovih likovnih djela. Nakon toga u kratko će biti iznesen jedan način analiziranja pokreta koji će služiti kao uvod u glavnu temu ovoga rada, a to su pokret i gesta. Biti će opisana *Labanova analiza pokreta* kao sredstvo koje će dalje u radu biti korišteno kako bi se dobio malo dublji uvid u karakteristike pokreta Radauševih djela. Taj nas, dakle, dio ovog rada uvodi u obradu teme pokreta i geste unutar opusa Radauševih skulptura. Ovdje će naglasak biti stavljen na skulpture i skulpturalne cikluse, na njihovu pokrenutost, kretnje i potencijalne pokrete, na obradu njihove površine, dinamiku i dramatiku pokreta u svrhu komunikacije, odnosno prenošenja određene poruke publici.

## 2. Biografija

### 2.1. Život prije akademije

Godine 1906. u Vinkovcima u obitelji Franje i Terezije rodio se Ivan (Vanja) Radauš. U blizini mjesta gdje je odrastao nalazila se rijeka Bosut u kojoj je on još kao mladi dječak nalazio ilovaču za svoje prve skulpture.<sup>1</sup> Taman oko doba kada je trebao krenuti u pučku školu, započeo je Prvi svjetski rat. Tako da je već je u ranim godinama umjesto učeničke radosti i nestašnosti, bio izložen užasima rata i upoznat s fragilnošću života.

Kada mu se otac vratio s bojišta 1919. godine ispisao je Vanju iz škole i zaposlio ga u svojoj radionici kako bi izučio obrt tapetarstva. Međutim, mladom Radaušu obrazovanje je i dalje bilo važno, a njegova zainteresiranost za umjetnosti je samo rasla. Tako je između ostaloga redovito čitao prvi hrvatski avangardni časopis *Zenit*. Uto su sedoba u Vinkovcima čak održavala i neka predavanja koje jevodio Dragan Aleksić, jedan od prvih jugoslavenskih dadaista, koje je posjećivao i Vanja. Dakle, tadašnji kulturni život građana Vinkovaca pa time i mladog Vanje Radauša bio je uistinu ispunjen. Veliki utjecaj na Vanjin likovni talent imala je i njegova majka Terezija koja se bavila lutkarstvom, a bila je zaljubljenica u sve vrste umjetnosti. Radauševi rani radovi, nastali u ovo doba u ilovači nađenoj u Bosutu, omogućili su mu da i bez završene gimnazije upiše Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Na temelju toga slobodno bi se moglo reći daveć ti radovi odišu talentom i vizionarstvom ovog kipara.

### 2.2. Na Akademiji likovne umjetnosti u Zagrebu

Na Akademiju se, dakle, upisuje 1924. godine. Tamo studira kiparstvo kod profesora poput Roberta Frangeša-Mihanovića, Rudolfa Valdeca, Ivana Meštrovića i drugih. Ti profesori

---

<sup>1</sup> Babić, LJ. (1965.), *Radauš*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

će u roku od šest godina studija na Radaušaprenijeli i teorijsko i praktično znanje, poznavanje forme i raznih kiparskih tehnika. No to što se kroz vrijeme pokazalo da je Vanja Radauš postao jedan od osebujnijih hrvatskih kipara nije samo zahvaljujući njegovom kvalitetnom obrazovanju, odnosno, usvojenim teorijskim znanjima. Velik doprinos tome ima i njegova specifična kreativnost. Na Akademiji je stekao gotovo sva potrebna znanja, ali ono što će ga učiniti kiparom i umjetnikom kakav je postao zapravo je cijelo vrijeme bilo u njemu samom.

Jedna zanimljivost iz života tijekom studentskih dana ovog umjetnika je to da su mu baš kolege s akademije nadjenule ime, odnosno nadimak kojim ga danas gotovo svi znaju: *Vanja*, što je ruski oblik njegovog pravog imena Ivan.

### 2.3. Godine nakon akademije

Zahvaljujući odličnom uspjehu na Akademiji u Zagrebu, koju je 1930. godine završio u klasi Ivana Meštrovića, dobio je stipendiju za godinu dana boravka u Parizu, jednim od glavnih gradova europske kulture toga doba.

U Pariz se seli s Melitom, koja mu je brzo nakon završetka Akademije postala prva žena. Pariški muzeji i galerije puni su inspirativnih primjera iz raznih vremenskih perioda koje je kroz godinu dana boravka u ovom gradu Vanja Radauš upijao. Tamo se družio i s nekim hrvatskim umjetnicima, živio je u stanu s Antunom Motikom, a umjetnički atelje dijelio je s Vidom Mihičićem.

Dakle, godina dana u Parizu ispunjena je mnogim inspirativnim i radosnim trenucima za Vanjin umjetnički život, ali jedan radostan trenutak iz privatnog života obilježava i njegov povratak u Hrvatsku, rođenje kćeri Tanje.

Po povratku u Hrvatsku 1932. godine postaje članom umjetničkog udruženja *Zemlja* uzumjetnike poput Krste Hegedušića, Draga Iblera, Antuna Augustinčića i drugih.<sup>2</sup> *Zemlja* je udruženje umjetnika koji imaju iste ideje o tome kako bi društvo trebalo biti organizirano kako bise moglo nositi s tadašnjim krizama i kvalitetno napredovati. Te ljevičarske ideje o

---

<sup>2</sup>Zidić, I. (1971.), *Katalog Izložbe: Kritička retrospektiva Zemlja, 6 Zagrebački salon*, Zagreb: Umjetnički paviljon

društvenom uređenju umjetnici *Zemljeprihvaćaju* i podupiru. Svojom umjetnošću pokušavaju osvijestiti socijalnu problematiku siromaštva, neimaštine i time utjecati na sve one koji dođu u kontakt s njihovim djelima. Sama pak djela prikazuju uglavnom tematiku seoskog života, gradske bijede i slično. Svojim radovima umjetnici pokušavaju poticati humanost i doprinijeti društvenom napretku. Sam stil grupe *Zemlja* nije jedinstven, gotovo svaki umjetnik ima svoj način izražavanja, ali ono što ih sve spaja jest ideja. Ideja da bi kroz umjetnost trebali osvještavati ljudskost i ići u korist društvu, ideja da umjetnost ima važniju, uzvišeniju ulogu i da bi trebala biti nešto više od običnog ukrasa.

Među zemljašima Vanja Radauš uspijeva svojim kipovima prikazati i predstaviti one likove iz nižih društvenih slojeva. Ta njegova djela, kroz načela grupe *Zemlja* – s njenim već obrazloženim naprednim socijalnim idejama, je materijal kojega tada Radauš preferira.

Kako je udruženje *Zemlja* bilo poznato po podupiranju komunističkih ideja, znalo se da su ti umjetnici simpatizeri i same Komunističke partije. Njih je tadašnja zagrebačka policija vrlo pomno nadzirala. S obzirom da je Radauš također bio dio te grupe i on je bio nadziran pa je iz tog razloga imao i problema sa zapošljavanjem.

U razdoblju između povratka iz Pariza i zapošljavanja u Obrtnoj školi u Zagrebu, kako bi sa svojom obitelji uspio kvalitetno preživjeti, Radauš prihvaća razne poslove. Uspijeva ponovno posjetiti Pariz pa čak i proputovati Italiju. Za vrijeme boravka u Francuskoj okreće se i drugim tehnikama likovnog izražavanja – dekalkomanijama, koje se čak smatraju pretečama nefigurativne umjetnosti u onodobnoj Jugoslaviji. Između ostaloga izlaže i neke skulpture nastale u ovo doba, poput *Tučnjave*, *Žetelica* i druge, na izložbama Zagrebačkih umjetnika (između 1934. i 1936. godine). Godine 1939. kada napokon dobiva posao u Obrtnoj školi u Zagrebu nastaje skulptura *Prosjak* (slika 1.) te u suradnji s kiparom Jozom Turkaljem i arhitektom Ivanom Zemljakom spomenik borcima Prvog svjetskog rata na Mirogoju. Tu godinu u biografiji Vanje Radauša potrebno je istaknuti zbog još jednog važnog događaja vezanog uz karijeru ovog umjetnika: njegova prva samostalna izložba u Salonu *Ullrich*.<sup>3</sup>

Samostalna izložba prikazivala je spoj svih ideja koje je Radauš htio prenijeti publici i svih onih stavova koje je kroz sada već trideset i tri godine svoga života uspio oformiti. Od

---

<sup>3</sup> Izložba skulptura, crteža, akvarela, Zagreb, Salon Ullrich, studeni 1939.

zemljaških ideja o socijalno aktivnoj i korisnoj umjetnosti te njegovih shvaćanja užasa i beznačajnosti rata, prikazanih u akvarelima i crtežima ciklusa *Dance macabre*– tematski vezanih uz španjolski građanski rat, do ljudskosti koja je potrebna i nužna za opstanak naše vrste. Sve je to izložio u Salonu *Ullrich* i time pokazao Zagrepčanima tko je Vanja Radauš, na koji način on razmišlja i stvara. Svojom prvom samostalnom izložbom on je ne samo predstavio sebe kao zanimljivog novog kipara ove, tada mlađe generacije nego se predstavio i kao inovator. Predstavio se kao osebujan umjetnik s vlastitim prepoznatljivim likovnim izrazom i osjećajem za tešku sadašnjost, ali kako se kasnije pokazalo i još težu budućnost koja će se za vrijeme Drugoga svjetskog rata pokazati i vrlo značajnom za cijeli svijet patako i za njega samoga.

U preostalim godinama do samog umjetnikovog uključivanja i odlaska u partizane 1943. godine, nastala su neka vrlo važna djela: *Robijaš*, *Ranjenik*, poprsje Dragutina Domjanića i Vatroslava Lisinskogte skulptura *PetriceKerempuha*, koja je 1955. godine postavljena na tržnici Dolac u Zagrebu.

Godine 1943. odlazi u partizane, sa svojom drugom ženom Piroškom. Radi u Okružnom komitetu za Žumberak, potom u Prop-odjelu ZAVNOH-a, a postaje i članom Predsjedništva ZAVNOH-a 1944. godine. U tim ratnim godinama, kako bi djelomično ispunio onu svoju umjetničku strast i težnju slika akvarele i crta. Ratne su godine za njega po pitanju ovih likovnih tehnika bile iznimno plodne. Međutim, tada nastaju i njegovi drvorezi u svrhu propagande partizanskih ideja te linorezi na kojima prikazuje užase i stradavanja svih sudionika rata. Ti drvorezi sabrani su u mapi *Mi pamtimo*. Oni kao što je već rečeno prikazuju užase rata, ali prikazuju ih na način na koji ih je mogao dočarati samo onaj koji je te užase ne samo preživio već i proživio. Dakle, oni iznose svjedočanstvo i prikazuju dešavanja koja su u ratno vrijeme bila gotovo svakodnevica.

U tom razdoblju, s obzirom na manjak umjetnosti u njegovom okruženju, svoj kulturni život oplemenjuje razgovorima i raspravama s poznatim hrvatskim književnikom Vladimirom Nazorom. Njih su dvojica u tim svojim razgovorima pričali o raznim temama uglavnom vezanim za umjetnost i kulturu.

## 2.4. Nakon Drugog svjetskog rata

Nakon završetka Drugog svjetskog rata 1945. godine vraća se sa svojom trećom ženom Marijom u oslobođeni Zagreb. S ovom će ženom dobiti svoju drugu kćer Ranku 1936. godine.

Godina završetka rata i Radauševa povratka u Zagreb obilježena je i time što on postaje i redovnim profesorom na Akademiji likovnih umjetnosti. Dakle, njegov povratak u Zagreb, nakon već drugog preživljenog rata u Radaušu budi osjećaj sreće i nade, osjećaj da će kroz svoju umjetnost, ali i svoje profesorsko, odnosno pedagoško djelovanje napokon moći utjecati na društvo i na društvenu promjenu.

Ove godine nakon rata za Vanju Radauša bile su vrlo plodne i uspješne. Dvije godine nakon što je postao redovni profesor na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti dodijeljena mu je i titula majstora-kipara. Iste te 1947. godine dobio je i nagradu Savezne vlade, a postao je i redovnim članom tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, odnosno današnje Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Radauš je tih poslijeratnih godina u Zagrebu živio u centru grada, u Žerjavićevoj ulici na broju osamnaest. S obzirom da su mu susjedi bili također zanimljive ličnosti iz hrvatskog intelektualnog i kulturnog života, posjećivali su njega i njegove susjede – Ivu Hegedušića te, dva novinara, Josipa Horvata i Branka Sokolića – osobe poput: Vladimir Nazor, Miroslav Krleža, Krsto Hegedušić i dr. Oleg Mandić. Ovaj skup intelektualaca vezanih uz razne sfere tadašnjeg javnog, političkog i umjetničkog života Hrvatske okupljen na istom broju Žerjavićeve ulice raspravljao je o društvenim i humanističkim temama te vodilo rasprave o raznim sferama ljudskog života. Međutim taj stan nije bilo jedino mjesto u kojemu je Radauš provodio svoje vrijeme. Njegov atelje na Zmajevcu, pored Mirogoja, je pak mjesto gdje je radio te je to također mjesto gdje su ga posjećivali prijatelji. Bili su to Jure Kaštelan, Drago Ivanišević, Matko Peić i Andro Mohorovičić.

U ovaj par godina, 1947. i 1948., održana je i važna izložba koja je proputovala, odnosno koja je postavljena i u brojnim drugim europskim gradovima, poput Moskve, Petrograda, Bratislave, Praga, Varšave i Krakova. Izložba pod nazivom *Slikarstvo i kiparstvo*



*Jugoslavije 19. i 20. stoljeća*, u kojoj sudjeluje i Vanja Radauš, značajna je jer je njome naša likovna umjetnost prikazana drugim, već navedenim, gradovima i zemljama.<sup>4</sup>

Na polovici dvadesetog stoljeća Radauš ulazi u svoj četvrti brak sa Zdenkom koja će mu roditi i treću kćer Mirjam. Te iste, 1950. godine njemu pripada i iznimno velika čast – zastupati Jugoslaviju na petnaestom Biennalu u Veneciji.

Na profesionalnom planu još jednu novost i uspjeh predstavlja i činjenica da je, te iste godine preuzeo cijelu Majstorsku radionicu u sklopu koje je bio njegov atelje na Zmajevcu.

Ovo desetljeće Radauševog stvaralaštva obilježava i nekolicina javnih spomenika koji tada nastaju i postavljaju se u raznim gradovima. Ove narudžbe javnog karaktera i velikih mjera postavljaju pred Radauša nov izazov stvaranja, stvaranja za javne prostore i svrhe. Jedan od spomenika, nazvan *Pobuna hrvatskih domobrana* trebao je biti postavljen u malom francuskom gradiću Villenfrancheude Rouergue, međutim taj je spomenik ipak postavljen u Puli i to pod nazivom *Spomenik palim borcima*, što je učinjeno protiv volje njegovog kipara. Ostali javni spomenici ovih, pedesetih godina dvadesetog stoljeća, rađeni su i postavljeni u Zagrebu: *Spomenik Radi Končaru* iz 1957. godine i *Bacač diska* postavljen ispred Dinamovog stadiona 1957. Godine. Jedan spomenik postavljen je u Sribu 1953. godine – *Spomenik palim borcima u Sribu*, jedan u Bujama 1954. godine – *Spomenik palim borcima u Bujama* te jedan u Karlovcu – *Spomenik palim borcima u Karlovcu*.

Kako je početak ovog desetljeća obilježen s jednim brakom, tako je i kraj istoga obilježen drugim. Dakle, peta žena u Vanjinom životu bila je Ada, s kojom pak živi u kući na zagrebačkom Srebrnjaku.

Može se reći da su pedesete godine dvadesetog stoljeća za Vanju Radauša bile vrlo produktivne, na privatnom, ali i na profesionalnom planu. Produkt tih godina između ostaloga jest i ciklus skulptura *Tifusari* (slike 4. i 5.) koji je 1959. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu po prvi puta prikazan publici.<sup>5</sup> Kasnije te iste godine izložba je prikazana i u Beogradu u Domu JNA. Neki su *Tifusari* čak postavljeni i za javne skulpture, njih šest je iste 1959. godine postavljeno u Spomen područje Bijeli potoci kod Kamenskog.

---

<sup>4</sup>Izložba *Slikarstvo i kiparstvo naroda Jugoslavije XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, Ljubljana, Moskva, Petrograd, Bratislava, 1947.; *Umjetnost naroda Jugoslavije XIX i XX stoljeća*, Varšava, Krakov, Prag 1948.

<sup>5</sup>Izložen ciklus skulptura *Tifusari*, Zagreb, Umjetnički paviljon, prosinac 1958. – siječanj 1959.

*Tifusari* su, dakle, tematski ciklus skulptura nastali iz teško pretrpljenog i za ovog umjetnika presudnog sudjelovanja u ratu i svemu onome što rat čini toliko traumatičnim. Ta su svjedočanstva ratu nastala jer je na Radauša ratno iskustvo imalo izniman utjecaj. *Tifusarima*, sa svojim neprirodnim, izobličnim izgledom i napetošću kojom odišu, ovaj umjetnik prikazuje svjedočanstvo ne samo ratnih strahota, nego i onoga što nakon njih ostaje. Svih onih ljudi koji, baš kao *Tifusari*, ostaju zauvijek promijenjeni fizički, a svakako i psihički. Ostaju izobličeni, neprirodni, umorni, izmoždeni. Ovaj ciklus svakako je djelo koje na vrlo iskren i suosjećajan način publici prenosi potresnu priču boraca NOB-a.

Novo desetljeće donosi i nove uspjehe. Godine 1960. Vanja Radauš dobiva Nagradu za životno djelo *Vladimir Nazor*. Ta čast dodijeljena mu je kada je navršio pedeset i četiri godine. Početak ovog desetljeća obilježava i predstavljanje novog ciklusa *Panopticumcroaticum* u jesen 1961. godine u Umjetničkom paviljonu (slike 6., 7., 8. i 9.)<sup>6</sup>.

Ovaj se pak ciklus nastavlja na patnju *Tifusara*, ali dok su tamo bili predstavljeni nepoznati likovi koji su dočaravali ono što je bila poznata ostavština rata, u ovom ciklusu poznate ličnosti iz Hrvatske kulturne i političke prošlosti prikazane su na nepoznat i neuobičajen način. Tih šesnaest protagonista ovog ciklusa – August Cesarec (slika 8.), Fran Galović, Vjekoslav Karas, Ivan Goran Kovačić, Ivan Kozarac, Silvije Strahimir Kranjčević, Franjo Krežma, Juraj Križanić, Eugen Kvaternik (slika 7.), Vatroslav Lisinski, Antun Gustav Matoš, Josip Račić, Slava Raškaj (slika 9.), Janko Polić-Kamov i Frano Supilo – prikazuju najčešće tragičan i preran kraj ovih za Hrvatsku povijest važnih osoba. Drugi pak dio ovog ciklusa sastoji se od skulptura koje predstavljaju tematsku cjelinu *Suđenja* (slika 6.). Obje cjeline predstavljene su kroz nadrealističke figure u neprirodnim pozicijama i neobičnim kompozicijama. Boja koju je kipar u ovom ciklusu iskoristio pridonosi nadrealističnoj atmosferi ciklusa. Te skulpture u punoj veličini izrađene od gipsa i obojane jarkim bojama gotovo čudovišnih formi koje spajaju ljudski lik s životinjskim dijelovima i kada je to potrebno čudnovatim napravama djeluju kao prizori ispali iz noćnih mora ovog umjetnika, ali i onih koji su u tom ciklusu prikazani.

Nakon ove za publiku i kritiku šokantne izložbe, ona koja je uslijedila 1964. godine imala je mirniji odjek.

---

<sup>6</sup> Izložen ciklus skulptura *Panopticumcroaticum*, Zagreb, Umjetnički paviljon, listopad 1961.

Ciklus *Čovjek i kras* (slike 10. i 11.)<sup>7</sup> gotovo je potpuno drugačiji od prethodnih. On prikazuje stabilne forme koje iako ponovno izrađene u gipsu djeluju teško i čvrsto. Inspiraciju za ove forme koje djeluju krupno i staloženo pronašao je na Velebitu i cijelom hrvatskom kršnom području. Međutim iako su ove skulpture na prvi pogled stabilnije i mirnije od prethodnih, one i dalje sadržavaju ono nešto što Radauša čini toliko osebujnim kiparom: napetost i titravost gotovo svih njegovih radova, koje se u ovim djelima mogu osjetiti i pročitati iz brzih i plitkih udubljenja u gipsu. Ona omogućuju ovim skulpturama da kroz igru svjetla i sjene unatoč glomaznosti djeluju nemirno, čak anksiozno i pomalo jezivo.

Ponovni obrat u svom umjetničkom izražaju Radauš započinje novom izložbom i novim ciklusom, također postavljenim u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1966. godine.<sup>8</sup> Ciklus pod nazivom *Krvavi fašnik* ili *Smrt pjesnika* (slike 12. i 13.) postavljen je s idejom pogrebne povorke u čast smrti pjesnika. Pogreb je zamišljen kao objedinjujući događaj koji okuplja žene i muškarce u neobičnim izdanjima katkad neprepoznatljivih ljudskih karakteristika.

Nakon tektonskih formi ciklusa *Čovjek i kras*, ovim novim ciklusom moglo bi se reći da se ovaj kipar ponovno okreće nestabilnijim formama, koje dočarava kroz ovoga puta eliptične i zaobljene volumene ljudskih, pogotovo ženskih tijela. U ovom se ciklusu također ponovno zanima za društveno stanje, kroz suptilnu kritiku društva i prikazivanje gotovo neprepoznatljivih ljudskih formi. Prenaglašenost ženske tjelesne senzualnosti i muških simbola vlasti omogućuje publici da iz ovog *Fašnika* iščita njegovo mišljenje o funkcioniranju društva, o njegovoj moralnoj krizi i onome što je još od rata bilo prisutno u svijetu – gubitku i nedostatku onoga što nas čini ljudima.

Godinu dana nakon ove izložbe Radaušu pripadaju još dvije časti: dobiva nagradu AVNOJ-a, a brončani odljev skulpture Franje Krežme postavljen je na javnom mjestu u Osijeku.

Krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća Vanja Radauš se počinje zanimati za apstrakciju. Tako u razdoblju od 1967. pa do 1969. godine nastaje ciklus, jednostavno nazvan *Apstraktne forme* (slike 14. i 15.).

---

<sup>7</sup> Izložen ciklus *Čovjek i kras*, (skulpture i akvareli), Zagreb, Umjetnički paviljon, ožujak – travanj 1964.

<sup>8</sup> Izložen ciklus *Krvavi fašnik* (voštana plastika), Zagreb, Umjetnički paviljon, travanj 1966.

Ovaj ciklus, moglo bi se reći da je uspješna Radauševa istraga razumijevanja i korištenja jezika apstrakcije – formi, volumena, linija, ali i različitih dinamika pokreta. Ponovno je ovdje vidljiv njegov rukopis koji je najčešće karakterizira napetost. Unatoč smirenosti forme i volumena, linije urezane kiparovim brzim i nejednakim pokretima ostvaruju i u ovim apstraktnim skulpturama onu ritmičnost i nemir, njemu toliko svojstven.

Posljednja izložba ovog desetljeća, prikazan 1969. godine u Umjetničkom paviljonu, prikazuje ciklus *Zatvori i logori* (slika 16.)<sup>9</sup>. Ovo je interesantan prikaz klaustrofobičnih, skučenih prostora, koji svojim volumenima ne dopuštaju i ne omogućuju kretanje onih koji su u njih smješteni, odnosno u njima zatočeni. Iz tih volumena izvire razni dijelovi ljudskih i ne samo ljudskih tijela, nego i kosti, životinjski dijelovi pa i neki nadrealni i fantastični likovi. Ovaj ciklus nije bio dobro prihvaćen u javnosti, ni od kritike ni od publike. To neprihvaćanje utjecalo je na Radauša i on se postupno povukao s javne likovne scene.

U ovom desetljeću, u privatnom životu ovog kipara su i sljedeće dvije žene koje je oženio čak tri puta, jednom Veru, a dva puta Jelku.

Međutim novo desetljeće sa sobom ipak donosi i novosti u Radauševom opusu. Iako više ne izlaže skulpture, uspješno se posvećuje pisanju poezije. Prva i najbogatija zbirka njegovih pjesama izlazi 1969. godine u izdanju *Zore* pod nazivom *Slavonijo, zemljo plemenita*.<sup>10</sup> Samo dvije godine nakon nje, 1971. godine, izlaze još dvije zbirke, prva *Kosilica vremena*<sup>11</sup> te druga *Rekvijem za tifusare*<sup>12</sup> koju izdaje u vlastitoj nakladi i koja predstavlja neku vrstu prisjećanja na ciklus *Tifusari* i onoga što on za ovog umjetnika predstavlja – presudan utjecaj fatalnosti rata. Još jedna, četvrta i posljednja zbirka ne izlazi u ovom desetljeću, već posthumno 2000. godine, pod nazivom *Buđenje snova*<sup>13</sup>.

Nakon već spomenutih loših kritika koje su Radauša pogodile, između ostaloga, okrenuo se medaljarstvu. Izradio je oko četrdesetak medalja. Još jedan medij kojem se posvetio pred kraj svojega života bila je fotografija. Pred kraj šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća postavlja nekoliko izložbi fotografija,

---

<sup>9</sup> Izložen ciklus *Zatvori i logori* (skulpture i crteži), Zagreb, Umjetnički paviljon, ožujak – travanj 1969.

<sup>10</sup> Radauš, V. (1969.), *Slavonijo, zemljo plemenita*, Zagreb: Zora

<sup>11</sup> Radauš, V. (1971.), *Kosilica vremena*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

<sup>12</sup> Radauš, V. (1971.), *Rekvijem za Tifusare*, Zagreb: tisak Grafički zavod Hrvatske

<sup>13</sup> Radauš, V. (2000.), *Buđenje snova*, Zagreb: Naklada Ljevak

*Srednjovjekovni spomenici Slavonije 18. i 19. stoljeća*<sup>14</sup> te *Arhitektonski spomenici Slavonije*<sup>15</sup>, a izdaju se i dvije foto-monografije u izdanju JAZU<sup>16</sup>.

Niti crteže nije zanemario, štoviše sedamdesetih godina stvara tri ciklusa: *Flora croatica*, *Crni herbarij* i *Matere*. Kao i oni raniji, crteži iz vremena rata, i ovi vrlo jednostavnim i brzim potezima prikazuju vrlo složene prikaze. Ciklusi flore prikazuju biljke i cvijeće na vrlo dramatičan i pomalo jeziv način. I ovdje prisutna titravost linija, pridonosi osjećaju jedinstvenog Radauševa rukopisa. Ciklus *Matere* prikazuje slavonske žene – majke – kojima, unutar samo nekoliko poteza, toliko uspješno ocrta lica izrazima proživljenih ali i budućih nedaća.

U starim danima ovog posljednjeg desetljeća svoga života ovaj umjetnik se gotovo u svim područjima svoga umjetničkog stvaralaštva – skulpturi, fotografiji, crtežima, poeziji i drugim – vraća djetinjstvu, odnosno motivima iz svoje rodne Slavonije te kulturnim motivima svoga zavičaja, od ljudi do objekata i prirode. Posljednji napravljeni ciklusi su *Portret našeg čovjeka*, *Stupovi hrvatske kulture* (slika 17.) i jedan nedovršeni *Slavonija*. Oni i samim svojim naslovima svjedoče nostalgiji i ljubavi koju je Radauš osjećao prema svome rodnom kraju. Posljednja izložba s njegovim skulpturama izložena za njegova života bila je ona postavljena u Vučedolu iz 1974. godine, gdje su bile izložene skulpture *Tifusara*.

Godine 1975. dodijeljen mu je Orden Republike sa zlatnim vijencem kojim ga je odlikovao Josip Broz Tito.

Međutim posljednja izložba njegovih tada najnovijih crteža postavljena u Kabinetu grafike JAZU u Zagrebu 1975. godine bila je ujedno i zadnja izložba nekih njegovih likovnih radova postavljena za njegova života. Naime Vanja Radauš u svojem je ateljeu na Zmajevcu nenadano preminuo, dvadeset i četvrtog travnja, 1975. godine.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Izložba *Srednjovjekovni spomenici Slavonije 18. i 19. stoljeća* (fotografije), Zagreb, Moderna galerija, 1968.

<sup>15</sup> Izložba *Arhitektonski spomenici Slavonije* (fotografije), Zagreb, Povijesni muzej, 1971.

<sup>16</sup> Radauš, V. (1973.) *Srednjovjekovni spomenici Slavonije*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti; Radauš, V. (1975.) *Spomenici Slavonije iz razdoblja XVI. do XIX. stoljeća*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti

<sup>17</sup> Biografija ovog umjetnika napisana je na temelju dva osnovna izvora: Babić, LJ. (1965.), *Radauš*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske te PoklečkiStošić, J. (2006.), *Vanja Radauš retrospektiva*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori

### 3. Karakteristike likovnog izraza

Kako je u biografiji već spomenuto Vanja Radauš na Akademiji likovnih umjetnosti uči od poznatih hrvatskih kipara – Valdeca, Meštrovića i drugih. U Parizu se susreće s raznim svjetskim majstorima – Rodinom, Bourdelleom i drugima. Svi ovi utjecaji doprinose njegovoj sveopćoj umjetničkoj obaviještenosti i senzibilnosti.

Kao umjetnik, može se reći da se Vanja Radauš, unatoč korištenju i drugih, najčešće odlučuje za temu čovjeka i njegove krhkosti, fizičke i psihičke. Dakle, najčešća tema opusa odnosno kiparovog viđenja svijeta jest: čovjek i njegov likte krajnja točka njegove egzistencije. Međutim taj lik u ovom slučaju više je samo nositelj unutrašnjega, lik koji kroz svoju vanjštinu, kroz površinu koja je prikazana i modelirana, te poze u kojima je prikazan, odaje napetost izraza i onoga što svaki čovjek na ovom svijetu nosi u sebi, njegove psihe; onoga što ga čini takvim, posebnim i jedinstvenim. Radauševa se rana djela, njegove likove, može shvatiti kao pojedince u mnoštvu sličnih. *Prosjaki Orfej* (slike 1. i 2.), obje skulpture nastale 1939. godine, prikazuju dva sasvim različita lika, predstavljaju i dvije sasvim različite kulture, našu pučku i onu grčke mitologije, oni proživljavaju i dva različita života, očekuju ih dvije različite sudbine.

Dva spomenuta rada nastala na kraju tridesetih godina, *Orfej* i *Prosjak*, predstavljaju istaknute primjere Radauševih predratnih skulptura. Iako nastale tijekom relativno mirnih godina između dva svjetska rata, one prikazuju dva ljudska lika, oba prikazana na, iako na prvi pogled umoran, zapravo vrlo nemiran način. *Orfej* u neprirodnom, nazovi sjedećem položaju, koji izgleda više kao da je razapet između stijene i svog instrumenta. Glave položene na svoje desno ramene što mu vrat ostavlja izložen i neprirodno istegnut te doprinosi fatalnosti i iskrivljenosti cijelog lika. Njegovo tijelo kao da klizi s te stijene u nepovrat, možda zbog svoje izgubljene ljubavi klizi nazad u Had, ali ipak se rukama drži za svoju liru, vjerojatno jedinu sigurnost u općenito nepredvidljivom životu. *Prosjak* pak iako na prvi pogled sigurnije kompozicije, stoji uspravno samo zahvaljujući štaci. Njegovo je tijelo pak na drugačiji način nemirno i iskrivljeno. On je vrlo suptilno zakrivljen u svoju lijevu stranu, bosa stopala okrenuta su u desno, a glava i gesta polu-ispruženog lijevog dlana kojim prosi, usmjerene su u lijevo. Ova blaga spirala *Prosjakove* gipsane kralježnice sasvim je dovoljna da

bi se dočarala vjerojatna nemoć i neugoda donjeg dijel tijela i iscrpljenost zbog koje i jest oslonjen na štaku. Štaku koja je pak prevelika za njegovu visinu i koja vjerojatno više otežava kretanje nego što u njemu pomaže.

Oba lika, dakle, u svojim suptilnim i ne toliko suptilnim iskrivljenim linijama tijela i izobličeni ljudske forme dočaravaju dinamičnost i napetost karakterističnu za Vanju Radauša.

Na početku svog opusa Radauštvora skulpture u terakoti. Najčešće korišten materijal ostaju glina i gips, iako sumnoga djela, naravno, odlivena u bronci. Ti materijali omogućuju ovom kiparu svojstven način modeliranja koji se očituje u nabacanim nakupinama materijala te brzim i gotovo nedovršenim površinama skulptura. Takav način izražavanja doprinosi ritmičnosti i dinamici umjetničkog rukopisa.

Njegov se kiparski opus temelji na crtežima i skicama (slika 3.). Slično poput njegovih skulptura Radauševi crteži odriješiti su i ritmizirani. Takve karakteristike tih crteža, tih treperavih prikaza svijeta koji ga je okruživao, ostvarene su vrlojednostavno – linijama.

Veza između skulptura i crteža jasno je vidljiva. Naslage gline na prvi pogled izgledaju neuredno, neobuzdano, vrlo slično kao i linije crteža, ali uz pažljivije promatranje one su logične i strateški smještene točno na one položaje na kojima im je mjesto. Povezanost i zajedništvo ove dvije izražajne forme osjeća se i u osebujnoj ritmičnosti. Kod usporedbe crteža i skulptura može se doći do zaključka da su linije crteža i obrisi skulptura u korelaciji koja se između ostalog jasno očituje ritmičnošću vidljivom u poziciji i kompoziciji udubljenja i ispupčenja, svjetla i sjene, tamnog i svijetlog, crnog i bijelog, oštrog i blagog, zaobljenog i ravnog.

U strahotama koje su se desile za vrijeme Drugog svjetskog rata ostvarile su se vizije ovog umjetnika. On je kao kipar predstavio likove ljudi i doveo ih u vezu s teškoćom vremena i čovjekove psihe, kroz ritam, treperav izraz, napetost forme te dojam otvorenosti i vidljivosti čovjekove unutrašnjosti na vanjštini; što se kasnije pokazalo upravo proročanski točnim i svojstvenim za sve ono što rat sa sobom nosi. Nesigurnost života, potreba za preživljavanjem, očaj gubitka, intenzitet neznanja sve su to uvjeti rata koji ostavljaju trag na onima koji kroz njega prođu, a to su i činjenice s kojima se čovjek teško nosi i pri tome ostaje

isti. Sve te okolnosti mogu dovesti do napetosti i osjećaja praznine što pak pridonosi gubitku onoga čovjeku toliko svojstvenog – ljudskosti. Upravo ta ljudskost i gubitak nje u velikom je dijelu ono što je Vanju Radauša zanimalo, intrigiralo i što je svojim djelima toliko naglašavao. Njegov opus pun je prikaza izgubljenosti ljudi i njihove muke, fizičke i psihičke, koja proizlazi iz strahota koje isključivo čovjek može nanijeti čovjeku. U Radauševim djelima prisutna je žustrina i temperamentnost kojom postiže osjećaj anksioznosti, užurbanosti, treperavosti pojedinačnih modeliranih površina i dobiva osjećaj užglosti i užarenosti, kao pri obolijevanju i bunilu groznice, koja iz tih djela isijava ne-ljudskim, dehumaniziranim. Spoj strahota stvarnosti i doze nadrealnog sna, na neki način pružaj ovom umjetniku određeni temelj za nastanak ciklusa *Tifusari*; kojeg u siječnju 1959. godine izlaže u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu (slike 4. i 5.).

Skulpture ovog ciklusa prikazuju ponovno ljudske figure u dosluhu sa smrću. Iako ovi likovi nisu prešli tu životnu granicu – smrt, oni i dalje kao da su njome ograđeni i obilježeni. Njihova često izvijena i deformirana tijela, jezivi izrazi lica koji gotovo da i liče na smrt, odnosno na lubanje, prikazuju Radauševe i svjetske ratne traume. Prije spomenuto bunilo i nemir psihičke unutrašnjosti ovih likova vidljiv je na njihovim površinama, na glinenoj, ili u bronci odlivenoj, koži. Kiparevo modeliranje materije u ugruške i neravne nakupine mase njegovim djelima, u ovom slučaju bolesnim *Tifusarima*, u samu kožu unosi proživljene nedaće i bol. Međutim ovaj ciklus i dalje ima snagu, ima ono nešto što nam je svima refleksno i nagonsko, potreba za preživljavanjem. Ona je vidljiva u njihovom i daljnjem, gotovo tvrdoglavom ustrajanju unatoč preprekama iza i ispred njih. Iako najčešće pognutih glava i praznih očiju, oni i dalje preživljavaju. Krhkost života u odnosu je s krhkošću gipsa, trošnost ova dva „materijala“ u ovom je ciklusu dovedena do izražaja, moglo bi se reći da je čak i naglašena.

*Tifusari* su ciklus najčešće pojedinačnih slobodnostojećih skulptura koje u svoje okruženje unose očaj, bijedu i nemir. Njihove su skulpturalne kompozicije često nečitke, nedefiniranih forma i karakteristika koje u promatraču mogu izazivati još veću znatiželju ili zbunjenosti pa time i odbojnost. Odnosi prostora koji ih okružuje i samih likova usko su povezani jer su im volumeni isprepleteni. Kada se bolje pogleda prostor zalazi u vrlo intimne dijelove ovih skulptura, u njihove oči, šupljine koje bi trebale predstavljati nosove, u prostor ispod grudnog koša, praznine između gipsane kože i odjeće. Time se dobivaju katkad blagi



katkad oštri odnosi svijetla i sjene te titravost i neki čudan organski ritam kojem doprinosi i nabacanost, nakupljenost modelirane mase. Predstavlja draperiju koja je teška, gotovo sputavajuća, te kapuljače i poderani ostaci odjeće više su kao dodatna muka. *Tifusari* kao da su njima obgrljeni kako bi bar malo sačuvali dostojnost svojih unakaženih tijela, ali samim time kao da su baš toga i sami svjesni pa im je ta odjeća istovremeno kao oklop, ali i kao zatvor.

Slijedeći u nizu Radauševih skulpturalnih ciklusa jest *Panopticum croaticum* (slike 6., 7., 8. i 9.). Kroz ovaj ciklus Radauš prikazuje svoje vizije nekoliko poznatih ličnosti Hrvatskog kulturnog i političkog života. Te ličnosti nisu prikazane kao ideali, kao heroji zbog prebrođenih teškoća ili tragičnih smrti koje su ih lišile života, daleko od toga. Ovih šesnaest likova kipar prikazuje na način na koji ih on zamišlja, kao žrtve njegove mašte i njihovih tragičnih životnih priča. Ove su skulpture prikazi užasa, u sadri odnosno gipsu modelirane prerane i tragične smrti ljudi koji su na neki način svojim životima doprinijeli našim budućnostima.

Ovaj je ciklus nastavak razrade Radaušete me smrti. U *Panopticum*u jeta smrt povezana s maštom i snovima, svime što podsvijest može učiniti čovjeku. U ovom ciklusu Radauš spaja nadrealan vokabular s idejama i mislima svog umjetničkog duha te na njih nanosi umrljane jake boje kako bi spoj bio još više nalik živopisnom, uskomešanom snu. *Tifusari* su, moglo bi se reći vezani uz naturalizam i realizam ljudskog života, muke, rata i smrti, a *Panoptikum* pak naginje nadrealizmu. Međutim i ovdje je vidljiva doza realizma, unatoč halucinantnim stvarnostima jezivih snova koji su kao takvi daleki od realnosti, glavna tema cijelog ciklusa itekako je realna – smrt. Ta glavna tema vezana je i povezana s još nekoliko ideja kojima se ovaj ciklus, ali i većina Radauševog opusa bavi, a to su nepravda, humanost i dehumanizacija.

Skulpture ovog ciklusa prikazuju ljudske likove – *Antuna Gustava Matoša*, *Silvija Strahimira Kranjčevića*, i druge – ili ih bar predstavljaju – poput *Stražara* (slika 6.), *Krvnika* i tako dalje. One svojim kompozicijama i nadnaravnim oblicima djeluju na atmosferu prostora u kojem se nalaze. Kao promatraču teško je uz prisutnost boja, tipične Radauševemodelacije i samih načina prikaza ne osjetiti atmosferu noćne more koja kao da proizlazi iz sna u javu i dovodi do tanke granice gdje svijet postaje nejasan i nadnaravan. Kompozicijski je svaka od ovih skulptura jedinstvena i posebna. Neke od njih prikazane su s nekim životinjskim dijelovima, poput na primjer *Stražara* koji stoji u čvrstom raskoraku na svojim jakim nogama

nalik onima prehistorijskih gmazova, s bičem i lancem, naglašenih i iskešenih špičastih zuba, s dva roga na glavi i praznih očiju koje kao da opisuju i dočaravanju njegovu slijepu poslušnost prema onome tko mu naređuje. Skulpture koje prikazuju stvarne osobe i njihove kobne sudbine također su vrlo jedinstvenih kompozicija, *Ivan Goran Kovačić* prikazan je primjerice samo kroz dvije iskrivljene, zgrčene i trnovite ruke crvene boje koje s još malim dijelom glave izviru iz zelenih, debelih i zagušujućih listova. *Eugen Kvaternik*(slika 7.) je pak prikazan kao mršav lik praznog pogleda, koji neprirodno i beživotno visi prebačen preko rastera ograde.

Promjena u načinu izražavanja vidljiva je u Radauševu opusu u trenutcima kada stvara ciklus *Čovjek i kras* (slike 10. i 11.). Ciklus koji iako i dalje dijeli neke umjetnikove osnovne karakteristike s dosadašnjima ipak se u mnogočemu od njih i razlikuje. Ovaj je ciklus inspiriran Hrvatskim pejzažom, ali naravno i čovjekom. Zapravo bi se moglo reći da ovaj ciklus predstavlja spoj ta dva pojma – stijene postaju ljudi, a ljudi stijene. Priroda je umjetnicima često pružala inspiraciju i utjehu, njena trajnost i neuništivost omogućuju nama ljudima neku vrstu spasa. Priroda je osmišljena i funkcionira na način koji joj omogućuje obnavljanje, polako i dugotrajno, ali u ratom izranjavanom postojanju Vanje Radauša vrlo značajno.

Ciklus *Čovjek i kras* predstavlja gipsane skulpture organskog izgleda, čvrstih i masivnih kompozicija. On i dalje ima odlike prijašnjih ciklusa, poput jezivih izraza lica i gesta, one napetosti i ritmičnosti koja se u ovom slučaju osjeća u dugim, naizmjeničnim udubljenjima i ispupčenjima u materijalu te koja doprinosi dinamici prizora. Smrt je nekako također ponovno prisutna, već spomenuti strašni izrazi lica tih stjenovitih ljudi kao da su zapravo lica smrti, lica leševa. Međutim ovaj je ciklus od svih dosadašnjih najčvršći, unutar te hladne, jezive napetosti i dinamike kompozicije su proporcionalne i simetrične, staložene.

Vanja Radauš kroz svoju umjetnost katkad suptilno, katkad manje suptilno publiku navodi na razmišljanja i promišljanja o društvu i njegovoj organizaciji. Taj socijalni aspekt njegove umjetnosti vidljiv je u djelima nastalim gotovo odmah nakon akademije, poput *Prosjaka*, ali je i naglašen u skulpturama *Krvavog fašnika*. Taj je fašnik kao ciklus također izdvojen i osebujan u opusu ovog umjetnika. Njegove figure prenaplašenih ženskih oblina i

općenite spolnosti s životinjskim i falusoidnim dijelovima takve su kako bi promatrača navele na promišljanje o društvenom poretku i njegovoj izopačenosti.

Likovne forme ovih skulptura temelje se na oblim, ženstvenim, eliptičnim oblicima koji su modelirani prvobitno u vosku, a kasnije odliveni u bronci. Površine skulptura glatkijeg su i mekšeg izgleda, poputvoštane kože. Kontrasti svjetla i sjene te tipična Radauševa ritmičnost i dinamika u ovom su ciklusu suptilnije, iako ova djela i dalje mjestimično odišu jakom dozom napetosti, njihovi su pokreti i geste suptilniji, a simetrija i forma zatvorenije.

Opus ovog umjetnika krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća obilježava i niz *Apstraktnih forma*. Takvi oblici skulptura unatoč nefigurativnim temama i dalje su vrlo tipične forme Vanje Radauša. Njegov rukopis vidljiv je u brzim pokretima urezanim u oblike asimetričnih i nejednakih skulptura. Ritam tih ureza koji manipuliraju svjetlom i sjenom, tamnijim i svjetlijim površinama ponovno svojom osebujnom dinamikom naglašava onu napetost i uznemirenost kiparove psihe. Rasteri nastali u sadri kao da predstavljaju ogrebotine i rane svih onih nekadašnjih vojnika i ratom obilježenih duša. Ali opet, isti ti rasteri omogućuju onome koji ih je napravio i onome tko ih promatra određenu sigurnost; ritmičnost i organski karakter ritma ipak donose neku toliko željenu sigurnost. Unatoč tome što ritam može biti, i kod Radauša najčešće jest, relativno nesavršen odnosno ne pravilan, za razliku od uvijek istog i egzaktnog tempa, jer predstavlja nešto organsko poput otkucaja srca, taj ritam i dalje omogućava i pruža stabilnost. Kompozicije ovih apstrakcija zapravo su dosta zatvorene i teške, a volumeni su masivni unatoč titravosti koja im je pružena kroz ritmičnost.

Nakon ovih potpuno apstraktnih formi slijedi ciklus koji spaja apstraktnost zatvorenih volumena s figurativnošću ljudske i životinjske forme. Taj ciklus pod nazivom *Zatvori i logori* (slika 16.) predstavlja ponovno vrlo tipičan Radauševrukopis. Ponovna ritmičnost poteza vezena je uz bestijalnost ljudi i ljudskog društva. Školjkasti zatvoreni oblici, površinskih rastera i unutar sebe zarobljenih dijelova ljudskih tijela i kosti iz kojih izviru lanci ili pak životinjskih dijelova izrađeni su ponovno u gipsu te pripomognuti svojom bjelinom u promatraču izazivaju osjećaj nemoći, straha i jeze.

Posljednji ciklus skulptura Vanje Radauša nazvan je *Stupovi hrvatske kulture* (slika 17.). Taj ciklus predstavlja povratak figurativnosti i ljudskom liku. Modelacija gipsa ponovno

ima one stare kiparove značajke, nakupine mase koje doprinose zanimljivim kontrastima svjetla i sjene. Izduženost ljudskog lika i zatvoren volumen *kulturnih stupova* uz tu i tamo neki atribut koji pomaže pri raspoznavanju kulturnog aspekta koji određeni *stup* predstavlja značajke su koje obilježavaju ovaj ciklus. Smirenija dinamika i ritmičnost, simetrija i smirenost zapravo su logične kompozicijske odluke za jednog sada već starog umjetnika i kraj njegovog bujnog i plodnog opusa.

## 4. Labanova analiza pokreta

Rudolf von Laban rođen je 1879. godine u Bratislavi, a umro 1958. godine u Engleskom gradu Weybridgeu. Laban je bio arhitekt, plesač, koreograf, plesni teoretičar te jedan od najistaknutijih ličnosti plesne scene na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. On ples uzdiže na razinu umjetnosti te svojim iscrpljujućim istraživačkim radom plesne teorije i prakse obilježava moderni ples i način na koji se on promatra, shvaća i izvodi. On se također bavi definiranjem pojma i procesa stvaranja koreografije te njezinim notiranjem čime doprinosi dubljem uvidu u ovakav oblik izražavanja.

*Labanova analiza pokreta (LAP)* osmišljena je početkom dvadesetog stoljeća te je prvobitno koncipirana kao način notiranja bilo kojeg i svakog pokreta, a kasnije su je neprekidno nadopunjavali i razvijali stručnjaci raznih umjetničkih i znanstvenih disciplina, poput: antropologa, koreografa, likovnih umjetnika, fizikalni terapeuta, psihologa, glumaca, plesača i politički savjetnika<sup>18</sup>. *LAP* predstavlja način promatranja, opisivanja, notiranja i udubljanja u pokret, njegovu izvedbu i dublje značenje. Ona pokret promatra i opisuje kroz četiri osnovne karakteristike koje obilježavaju svaku, i najmanju, kretnju: *tijelo (body)*, *napor/dinamika (effort)*, *oblik/forma (shape)* i *prostor (space)*.<sup>19</sup>

*Labanova analiza pokreta* pruža sistematski pristup promatranju i opisivanju kretnji tijela u vremenu i prostoru. Važnost takve sustavne analize leži u činu opisa, jer omogućava opažanje pokreta te razumijevanje na koji su način ti pokreti vezani uz kontekst interakcije,

---

<sup>18</sup>Laban, R.; Lawrence, F.C. (1974.), *Effort: economy of human movement*, London: Macdonald & Evans

<sup>19</sup>Laban, R., (1956.), *Laban's principles of dance and movement notation*, London: Macdonald & Evans

interakcije tijela koje se kreće i publike, odnosno pokreta i onoga što se tim pokretom želi reći i/ili što njime jest rečeno. *Labanova analiza pokreta* može omogućiti bolje razumijevanje stila i usporedbe raznih stilova te otkrivanjenjihovih sličnosti i razlika. Ona time pruža čistu, univerzalno prihvatljivu i kodiranu komunikaciju. Važan je instrument raznih istraživača jer djeluje kao vodilja u otkrivanju i stvaranju novih pokreta, njihovom analiziranju, u stvaranju i osvještavanju ponašanja pokreta i njegovih nijansi u odnosu natijelo, u unaprjeđenju i povećanju komunikacijskih sposobnosti i vještina baziranih na verbalnom ali i ne-verbalnom jeziku, pružajući i prepoznavajući razne stilove pokreta. Ona također, svime ovime što je već rečeno, omogućava uvijek potrebnu, iako uvijek zahtjevnu, samo-refleksiju.

Ova analiza pruža bogat pregled područja vezanog uz pokret i sve ono što nam taj pokret kao sredstvo komunikacije ili izražavanja omogućuje. Kako je već rečeno, osnovni elementi svakog pokreta su: *tijelo (body)*, *napor/dinamika (effort)*, *oblik/forma (shape)* i *prostor (space)*. Oni mogu biti korišteni kako bi se neki pokret napravio, odnosno osmislio ili pak kako bi se neki pokret analizirao, objasnio i protumačio. Također, oni omogućuju zadiranje u dublje razumijevanje ili razvijanje pokreta, njegove efikasnosti i ekspresije.

Svaki umjetnik koji kombinira ove elemente, čini to na svoj jedinstven način i organizira ih i povezuje u korelacije, riječi, fraze i rečenice koje otkrivaju i opisuju njegov osobni, umjetnički i kulturni stil. Razumijevajući ove elemente, njihove veze i razvoj omogućuje se razumijevanje pokreta u cijelosti, ali se također mogu odrediti te analizirati i samo određeni parametri nekog pokreta. Razjašnjavaju se osobni afiniteti odnosno stil i način izražavanja pokretom te pruža istraživanje širokog ranga mogućnosti pokreta i gesta. Što se pak komunikacije tiče uz pomoć ove analize omogućeno je razumijevanje ekspresivnosti i značenja pokreta i gesta, odnosno komuniciranje putem jasnog jezika ne-verbalnog izražavanja.

## 4.1. Tijelo

Element *tijela* označava strukturalne i fizičke karakteristike ljudskog tijela u pokretu odnosno njihove karakteristike i spojeve koji omogućuju izražavanje određene kretnje, od onih zahtjevnijih poput skoka ili okreta, do onih jednostavnijih i uobičajenijih poput udaha ili osmjeha. Ova kategorija unutar Labanove analize opisuje koji se dio ili dijelovi tijela pomiču, koji su dijelovi povezani te time utječu jedan na drugi te kako je ljudsko tijelo organizirano. Većinu teorije vezane uz ovu kategoriju, odnosno element nije razvio sam Rudolf vonLaban već njegova studentica i suradnica IrmgardBartenieff.

Ovaj element sadržava nekoliko važnih i međusobno povezanih faktora. Inicijacija pokreta odnosno točka u tijelu od koje započinje i dalje se širi cijeli pokret, sam čin širenja tog pokreta dovodi nas do zaključka da je u pitanju povezanost raznih dijelova tijela koji taj pokret dalje izvode te spajanje i stapanje dodatnih pokreta koji podupiru i olakšavaju onaj početni; kada na primjer u hodu koristimo ruke kako bi si olakšali koračanje. Ta povezanost tijela i njegovih dijelova dovodi do određenih obrazaca u njegovoj organizaciji te time i u organizaciji pokreta koji se izvode i koji izražavaju željene komunikacijske kodove i šablone.

Dakle, ova kategorija pruža vidljivo jasne obrasce koji kroz gledanje funkcioniranja određenog tijela mogu omogućiti promatraču uvid u prirodne i neprirodne kretnje. Ona također može poslužiti u uočavanju trenutaka i mjesta razjedinjenosti tijela, dijelova tijela, koja upućuje na neprirodan ili neizvježban pokret, odnosno na trenutak kada tijelo nije povezano i time dovodi do osjećaja neugode kod onoga koji taj pokret izvodi i/ili kod onoga koji taj pokret promatra.<sup>20</sup>

## **4.2. Dinamika/napor**

Element *dinamike*, odnosi se na sistem razumijevanja suptilnih karakteristika načina na koji se neki pokret izvodi uzimajući u obzir unutarnju namjeru. Promjena dinamike najčešće je povezana s promjenom raspoloženja i osjećaja te na neki način predstavlja zadiranje u ekspresivnost. Napor je element koji koordinira cijelo biće i njegovo postojanje

---

<sup>20</sup>Informacije temeljene na izvoru: Hackney P. (2004), *MakingConnections: Total BodyIntegrationThroughBartenieff Fundamentals*, New York: Taylor &Francis

na dinamičan način. Kada se onaj koji se pokreće uspije unijeti u pokret koji proizvodi on time svojom unutarnjom dinamikom i naporom oživljava cijeli pokret i u njega uključuje nešto samo njemu svojstveno.

Ova kategorija također ima nekoliko pod-kategorija koje ju obilježavaju i čine onim što jest. Kada je o dinamici riječ to su *prostor*, *težina*, *vrijeme* i *tijek*; svaka od tih kategorija ima pak dvije potpune opozicije pomoću kojih omogućuju opis svakog pokreta. *Prostor* se opisuje kao *direktan* i *indirektan*, *težina* kao *teška* i *lagana*, *vrijeme* kao *brzo* i *suzdržano*, a *tijek* kao *obuzdan* i *slobodan*. Kada je u pitanju element *tijela* pokret poput pružanja ruke odnosi se na povezanost mišića, zglobova i tetiva kako bi se ruka ispružila, kada se tome dodaju određene pod-kategorije ovog elementa, *dinamike*, to pružanje ruke može imati razne karakteristike i može na kraju predstavljati razne često vrlo različite geste. Na primjer on može predstavljati primanje čaše koja se nalazi na stolu – dakle pokret koji bi se opisao kao *direktan*, *lagan*, *suzdržan* i *obuzdan* – a može predstavljati i ljutit udarac nekoga ili nečega – tada bi opis tog gotovo istog pokreta bio također *direktan*, ali *težak*, *brz* i *slobodan*.<sup>21</sup>

### 4.3. Oblik/forma

Dok se element *tijela* primarno odnosi na povezanost unutar tijela te povezanost tijela i prostorne namjere, način na koji tijelo mijenja oblik odnosno formu tijekom nekog pokreta dublje se i egzaktnije proživljava i analizira kroz ovu kategoriju, kategoriju *oblika*. Potrebno je naglasiti i imati na umu da su svi ovi elementi povezani i da je *forma* često integrirana u činu kombiniranja i komponiranja kategorija u pokret koji ima značenje i koji doprinosi komunikaciji s promatračem.

*Oblik* odlikuju razne forme koje tijelo može uobličiti, poput onih nalik *zidu*, *lopti*, *igli*, *spirali* i *piramidi*. Ovaj element vezan je i uz načine *promijene oblika* unutar tijela, oni su u odnosu s njegovom okolinom, oni na nju reagiraju te djeluju unutar nje. Promijene unutar

---

<sup>21</sup>Maletic, V. (1987.), *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts (Approaches to Semiotics)*, Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, str 101.

samog tijela odnose se na odnos tijela samog prema sebi te na njegove svakodnevne i uobičajene pokrete, poput na primjer slijeganja ramena, drhtanja, trljanja nekog možda ozlijeđenog područja i tako dalje. *Promijene oblika* mogu biti i one usmjerene prema nečemu ili nekome; odnosno mogu predstavljati odnos u kojemu je cijelo ili samo dio tijela usmjeren prema jednom dijelu okoline, takve promijene mogu biti *pravocrtne* – poput primjerice udaranja i pokazivanja – ili u obliku *luka* – kao na primjer zamahivanja teniskim reketom ili pak bojanja ograde. Najkompleksniji primjer *promijene oblika* predstavlja onaj koji u odnos stavlja tijelo koje je aktivno i u trodimenzionalnoj interakciji s volumenom njegove okoline. Primjeri za ovakvu promjenu oblika su primjerice miješenje tijesta, cijedenje ručnika ili pak oponašanje oblika nekog izmišljenog predmeta.

Ovu kategoriju opisuju i *kvalitete* određenih oblika, odnosno načini na koje se tijelo aktivno mijenja prema određenoj točki u prostoru. Najjednostavniji oblik ove kvalitete opisuje tijelo kao formu koja se *otvara*, u smislu da raste i širi se, ili *zatvara*, kada je pak u pitanju smanjivanje odnosno skupljanje i savijanje. Preostale kvalitete predstavljaju specifične dimenzije promijene, a to su: *uzdizanje* i *spuštanje*, *širenje* i *sakupljanje*, *napredovanje* i *uzmicanje*.

#### 4.4. Prostor (space)

*Prostor* je kategorija koja obuhvaća pokret i njegovu povezanost s okolinom. Ona razmatra prostorne obrasce i putove te linije prostorne tenzije. Laban i drugi teoretičari proučavali su i koristili kompleksne geometrijske sisteme bazirane na kristalnim formama, Platonskim tvarima i strukturama tijela, poput primjerice oblika kocke. Laban je smatrao da postoje načini organiziranja pokreta i kretanja unutar prostora koji su posebno harmonični, gotovo jednako kao i u glazbi, dakle da su neki načini organizacije i kombiniranja pokreta više bazirani na teoriji estetski ugodniji.

Kao i u glazbi *prostorna harmonija* nekada preuzima formu *ljestvica* pokreta unutar geometrijskih formi te se forme mogu vježbati kako bi se usavršio i povećao raspon pokreta i razotkrile osobne preference. Dakle, *prostorna harmonija* predstavlja sistem usklađenih



odnosa unutar *kinosfere*. *Kinosfera* pak predstavlja uzak prostorni krug, osobnu sferu unutar koje se nalazi onaj koji se kreće u prostoru.<sup>22</sup>

## 5. Definiranje pojma geste i njezin značaj

Geste predstavljaju oblik neverbalne komunikacije koji označava prenošenje poruke određenim dijelom tijela, najčešće rukama ili glavom. One mogu biti vezana uz sam govor, biti njegova nadopuna, mogu biti zamjena za određenu misao ili osjećaj ili pak mogu biti korištenepotpuno odvojeno od same verbalne komunikacije. Postoje geste koje predstavljaju samo fizičku neverbalnu komunikaciju, one ne prenose specifičnu poruku već samo onome koji komunicira služe kao pomoćno sredstvo izražavanja misli. Međutim postoje i geste koje same po sebi nešto znače te nude onome koji se njima koristi mogućnost prenošenja cijelog niza osjećaja i misli.<sup>23</sup>

Značaj određene geste vezan je uz kulturu u kojoj je ona korištena, tako da je i u njenoj interpretaciji potrebno poznavanje konteksta i kulture onoga koji je koristi. Takve *konvencionalne geste* koriste se kao zamjene određenih riječi, poput odbijanja nečega odmahivanjem glave. Neke geste vezane su uz ritmičnost govora, *ritmične geste*, one su s njime koordinirane te pomažu u njegovu praćenju i naglašavanju određenih bitnih elemenata. Postoje *spontane, ikonske, geste* koje su vezane uz ono o čemu se govori, one prate i opisuju ono što verbalna poruka prenosi, poput zamaha rukom u slučaju prepričavanja tučnjave, takve su geste najčešće univerzalne.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup>Cijelo se ovo poglavlje *Labanova analiza pokreta* temelji na informacijama izvedenim iz: Hackney P. (2004), *MakingConnections: Total BodyIntegrationThroughBartenieff Fundamentals*, New York: Taylor &Francis; Lecoq, J. (2006.), *Theatreofmovementandgesture*, New York : Routledge; Laban, R. (1993.), *Život za ples*, Zagreb: MD / Gesta / Hrvatski sabor kulture; Laban, R.; Lawrence, F.C. (1974.), *Effort: economyof human movement*, London: Macdonald& Evans; Laban, R., (1956.), *Laban's principlesofdanceandmovementnotation*, London: Macdonald& Evans

<sup>23</sup>Lecoq, J. (2006.), *Theatreofmovementandgesture*, New York : Routledge

<sup>24</sup>Kendon, A. (2004), *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press

Korištenje, značaj i interpretacija gesti vezana je, kako je ranije rečeno, uz kulturu onoga koji se tom gestom koristi, no pojam geste kao načina neverbalne komunikacije univerzalan je i široko rasprostranjen.

## 6. Pokret i gesta u likovnom izrazu Vanje Radauša

Opus Vanje Radauša, njegove skulpture i radivina papiru predstavljaju likove i objekte vezane uz osjećaj napetosti i pojam ritma. Te dvije često prisutne karakteristike mogu se vidjeti i predstaviti kao dva vrlo važna aspekta pokrenutosti. Unatoč već ranije spomenutoj nepobitnoj činjenici da su skulpture i crteži samo jedan trenutni prikaz nekog pokreta koji u svojoj cijelosti traje puno duže, oni i dalje u sebi nose taj potencijal. Ta energija koja je za neki pokret ili gestu potrebna i koja rezonira u zaustavljenom vremenu ovih djela daje im izgled koji u opisu iziskuje upotrebu ova dva karakteristična atributa. Pokreti i geste su, dakle, unatoč svojoj povezanosti s protjecanjem vremena nešto što se može uhvatiti jer je u njihovom izražaju uključeno cijelo tijelo koje olakšava, odnosno omogućuje njihovo iščitavanje.

U Radauševim djelima može se govoriti o dva oblika pokreta, prvi bi se odnosio na pokrete i geste samih skulptura, a drugi na same otiske vlastitih pokreta koje umjetnik stvara dok modelira skulpture.

Već ranije spominjani i opisivani rani radovi *Prosjaka* i *Orfeja* dočaravaju važnost pokreta i geste u načinu izražavanja Vanje Radauša.

### 6.1. *Prosjak*

Uspravna samostojeća skulptura (slika 1.) koja prikazuje pučanina kako prosi, svojom figurom u promatraču izaziva osjećaj nelagode i suosjećanja. Dio toga može se iščitati iz njegova tjelesnog stava, poze u kojoj stoji te pokreta koji ju sačinjava i iz nje proizlazi. Iako je

zaokrenutost koja se u ovom gipsanom tijelu proteže od stopala do tjemena vrlo blaga i dalje je sasvim dovoljna da ovoj skulpturi pruži određenu pokrenutost. Ta sasvim minimalna spirala dovoljna je da stvori nemir i neugodu. Stav tijela koji je zapravo postavljen u kontrapost – jedna noga ispružena, druga savijena; kukovi i ramena u nejednakim visinama – izazvan je previsokom štakom i vjerojatnoj boli u savijenoj nozi. Ovaj kontrapost izazvan je neugodom u tijelute figura djeluje izmoreno i nesigurno, kao da bi je i najmanji pomak mogao srušiti. Nakrivljenost i pogrbljenost u ramenima zbog visine štace nastavlja se u ispruženoj ruci koja prosi. Ta gesta polu ispruženog dlana zapadnjačkom kulturnom krugu dobro je poznata. Neugoda je vidljiva i na licu – prazan pogled i otvorena usta ostavljaju dojam nekoga tko je izgubio gotovo svu želju za životom, ali ipak prosi, ipak pokušava i možda ipak ima nade. Podignute obrve i naborano čelo pridonose molećivosti ovog djela. Pogrbljenost, iskrivljenost, zaokrenutost, oslanjanje na štaku, izraz lica – sve to predstavlja određeni pokret i sve su to riječi i rečenice neverbalne komunikacije koje prenose poruku i osjećaje.

Prosjak u svojim vrlo suptilnim pokretima ipak ima određene dinamike. Zbog svojeg tjelesnog stava i oslanjanja na štaku može se pretpostaviti da su Prosjakovi pokreti otežani i time kretnje vrlo suzdržane. *Suzdržanost* je karakteristika koja ostavlja dojam šuljanja, odnosno vrlo pažljivih i promišljenih pokreta. Gesta prošnje, koja je jedini izraženi pokret ove skulpture, doima se umornom – *suzdržanom* i *obuzdanom*. Kao da je i ona previše, ruka nije ni u potpunosti ispružena i kao da visi, polako kroz nju prolazi *težina* pokreta. *Prostor*, posljednja komponenta svakog pokreta, moglo bi se reći da je vrlo izražen, *direktnost* geste i pogleda vrlo su uočljivi i logični, prosjak prosi, prosi nekoga, njega vjerojatno gleda i prema njemu vjerojatno pruža ruku.

Prosjakova je *forma*, vjerojatno velikim djelom zahvaljujući štaci, uspravna, ali blago iskrivljena i zaokrenuta. Ramena su mu, unatoč blagoj pogrbljenosti, *otvoreni* time doprinose dojmu želje za komunikacijom, ispružena ruka također doprinosi, ali i objašnjava tu želju, on moli, moli za pomoć.

## 6.2. Orfej

*Orfejev*(slika 2.) pokret je pak puno dramatičniji i izraženiji. Njegovo je tijelo u puno neprirodnijem položaju, s više, napetosti i neugode, ali drugačije ekspresivnije i energičnije neugode. Njegov klizeći položaj i vrlo iskrivljena linija kralježnice koja završava s vratom savijenim pod iznimno oštrim i neprirodnim kutom, dočaravaju pokret koji je korišten u svrhu dramatike i očiglednog nemira. Tijelo postavljeno u takav položaj ne osjeća ugodu i ne može ga dugo zadržati bez osjećaja boli. Glava tako oslonjena na rame, ramena izokrenuta zbog položaja ruku, iskrivljena linija kralježnice , toliko raširene noge postavljene u neprirodan položaj svi ti dijelovi spajaju se u pozu koja izaziva dramatičnost. Takvi položaji s razlogom izgledaju izopačeno jer oni to i jesu, tijelo kao takvo se bazira na konekcijama i uz pomoć njih je toliko agilno, ali kada se ti spojevi zloupotrebljavaju dolazi do neugode. *Orfej* je dakle postavljen u vrlo neprirodan tjelesni položaj i samim time u promatraču izaziva neugodu. Naglašenost tih nelogičnosti doprinosi dramatici kompozicije, napetosti modeliranih mišića i dojmju cijele kompozicije.

Način na koji je prikazan *Orfej* u polu-sjedećem, klizećem položaju daje ovoj skulpturi posebno naglašen osjećaj *tijeka*, nedovršenosti pokreta. Njegovo je cijelo tijelo u S-figuri koja lagano klizi s kamena i to doprinosi iznimnoj *slobodi tijeka* pokreta, ali način na koji se rukama pridržava za liru i vidljiva napetost u mišićima, pogotovo gornjeg dijela tijela, odlikuju *obuzdanosti* njegovih pokreta. *Tijek* je vezan uz *vrijeme*, a *vrijeme* ove skulpture unatoč trenutku u kojem se nalazi vrlo je *suzdržano*, ali kao da će se svakoga trena nastaviti, kao da će *Orfej* svaki čas skliznuti s te stijene. Ta *suzdržanost vremena* vjerojatno je jedan od razloga zbog kojeg je *tijek* konfliktan jer je *slobodnost tijeka* uglavnom lakša u *brzini*, ali ovdje je se može iščitati i u *suzdržanosti*. *Težinu* pokreta i tijela ovog akta vrlo je jednostavno iščitati zbog vidljive napetosti u mišićima, mišići su napeti i izraženi te doprinose *teškoći* pokreta koja doprinosi dramatici prizora i atmosfere. Jedino mjesto gdje je vidljiva *lakoća* i spokoj jest lice. Izraz lica jest izraz tuge, ali zatvorene oči te lagano tužno savijena usta izražavaju i vrlo jezivu smirenost. Oblik ovog lika već je spomenut kao S-figura, odnosno kao djelomična *spiralna*, a promijene koje se u njegovom pokretu dešavaju različite su. Njegova ramena i noge iznimno su *otvorena*, rebra kao da se *šire*, to su sve promijene koje bi trebale biti više povezane uz trud, želju, pokušavanje, nadu; dok su lice koje kao da *uzmiče* i torzo koji kao da tone – *spušta* se – u promjenama koje više predstavljaju odustajanje.

### 6.3. *Tifusari*

*Tifusari* (slike 4. i 5.) su što se pokreta i gesta tiče vrlo ujednačen ciklus skulptura. Njihova su tijela unakažena, odnosno osakaćena, ali što se pokreta tiče puno su prirodnija od, primjerice, *Orfeja*. Njihova ratom izgrizena tijela postavljena su u vrlo mirne, umorne poze; zgrbljene kralježnice, pognute glava, odvojeni od pojedinih udova, oslonjeni na štapove ili ostatke zidova i drveća oni se spokojno suočavaju sa svojim životima. Nemir koji *Tifusari* u promatračima izazivaju nastaje zbog obrade materijala i načina na koji su prikazani. Njihov je pokret samo tiha rezonanca proživljene patnje koja je zapravo u kontrastu s nemirnom površinom njihove modelirane kože i odjeće. Tijela su, dakle, postavljena u prirodne položaje. Koraci, sjedeći ili uspravljani položaji staloženi su i tjelesno logični. Zgrbljene i pomalo iskrivljene kralježnice i pognute glave najčešće su jedini pokreti unutar tijela, uz pokoji korak, a izrazi lica su prazni, pomalo beživotni, osim ponekog krika ili vriska koji također pridonose prije spomenutom dojamu napetosti.

Već spomenuti mir i staloženost ovog ciklusa što se pokreta i pokrenutosti tiče lako je povezati uz umorne kretnje, disanje i prepuštenosti samog tijela svojoj težini. S obzirom na takav dojam težine i na izmoren dojam modeliranih figura i prostorna orijentiranost proizlazi iz težine proživljenog i ljudske reakcije na proživljeno. Ovi se likovi zatvaraju u sebe i kao da se mogu razumjeti na razini proživljenih doživljaja. Element prostora njihovih kretnji je zatvoren u njima i ne dolazi do izražaja.

Ovaj ciklus sastoji se od uglavnom slobodno stojećih skulptura koje su uspravne ili sjede. Njihovi se oblici mijenjaju kroz pokrete koji imaju potencijal *spuštanja*, kao da venu, i mjestimično kao da izdišu, odnosno *skupljaju se*, kao da se pokušavaju smanjiti, nestati ili pobjeći.

### 6.4. *Panopticum croaticum*

Skulpture predstavljene 1961. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu predstavljaju vrlo žustar i čvrst ciklus koji se, dakle, sastoji od dvije tematske cjeline, one

*Suđenja* (slika 6.) i one poznatih ličnosti hrvatske povijesti (slike 7., 8. i 9.). Pokretom te se dvije cjeline dosta razlikuju. Pokret je u sceni suđenja, u njenim likovima dosta čvrst i statičan, mjestimična iskrivljenost kraljeznica u neprirodne položaje na primjer u slučaju *Obješnjaka i bludnice*, odstupa od te statičnosti. Gotovo svi likove stoje u čvrstom stavu, razmaknutih životinjskih ili ptičjih nogu, a čvrstim stiscima stežu bičeve, okove, knjige, užad i druge predmete. Unatoč njegovoj čvrstoći potencijal ovog pokreta puno je nemirniji od onog *Tifusara* (slika 4. i 5.). Ovdje je način modeliranja i oblikovanja materijala i površine sličan kao onaj *Tifusara*, izaziva nemir, ali tome je još pridodano i zastrašujuće iščekivanje budućeg pokreta koji je takav, zastrašujući, zbog životinjskog izgleda ovih likova i njihovih tijela koja kao da su u stavu pripreme, pripreme da skoče i da zaskoče one kojima se presudi takva presuda. Ta priprema vidljiva je u njihovi blago savijenim koljenima, blagom iskoraku jedne noge, većoj savijenosti jedne ruke i laganoj ispršenosti. S druge pak strane stvarne ličnosti koje je snašla prerana smrt i Radauševa mašta potpuno su druga priča. Ovdje je pokret opet korišten u svrhu dramatičnosti, kao u slučaju *Orfeja* (slika 2.). Dramatičnost proizlazi iz naglašeneprirodnosti pokreta dovedene do krajnjih granica; poze u kojima su prikazani neki likovi nisu moguće ljudskom tijelu, ali ovi likovi ni nisu ljudi i upravo se time postiže ta dramatika. Neljudski pokreti i neljudska iskrivljenost tijela povezana je s ljudskim licima i imenima, odnosno prepoznatljivosti ovih skulptura i čini svaku od njih zasebnom noćnom morom.

Različitost *dinamike* povezana je, naravno, s razlikom u tome kakav dojam koji pokret ostavlja na promatrača, tako da su ove dvije cjeline različite i s obzirom na vrstu i prirodu svakog pojedinog pokreta određene skulpture. Kod *Suđenja* je najizraženija *težina* pokreta i *obuzdan tijek*. *Težina* je vezana uz onaj potencijal pokreta i pripremu na napad, tijela su teška kako bi se mogla odgurnuti i napokon krenuti. Uz to je vezana i *obuzdanost* pokreta, *obuzdanost* omogućava da se pokret u bilo kojem trenutku zaustavi, a upravo je to ono što je potrebno ovim likovima kako bi bili spremni za osudu. Spremnost za sobom povlači i usredotočenost pa je logično da je prisutna *direktnost* pokreta u prostoru. Većina je likova *Suđenja* usredotočena te pogledom i tijelom usmjerena prema određenoj točki u prostoru. *Vrijeme* je možda jedina komponenta koja je zajednička cijelom ciklusu. Ono je u skoro svakom ovom tijelu i njegovim pokretima *suzdržano*. Postoji međutim nekoliko iznimaka, poput na primjer *Slave Raškaj* (slika 9.) i njenih odrezanih krila koja kao da iziskuju pokoji brzi

moment kako bi poletjela ili poput bradavičastih ruku koje pak potencijalno brzim i kratkim, grčevitim pomacima doprinose dojamu utapajućeg *Juraja Križanića*. Ove dvije skulpture dio su druge cjeline koju, koristeći se Labanovom terminologijom, karakteriziraju *indirektnost*, *slobodan tijek* i *slobodna težina*.<sup>25</sup> Prostorna komponenta pokreta je takva jer su likovi beživotni i prepuštaju se onome što im je Radauš namijenio, a jedino u ponekom pogledom, primjerice *Ivana Gorana Kovačića* i *Frana Supila*, kao da se nazire neka *direktnost* pokreta, ali i ona je vrlo suptilna. *Slobodan tijek* i *težina* također su odlike prepuštenosti i beživotnosti. One su povezane i s promjenom forme kroz *zatvaranje*, *skupljanje* i *spuštanje*, poniranje sve dublje u svoje muke. Pokreti nekih od skulptura vrlo su suptilni – *Franje Krežme*, mjestimično ni ne postoje – *Andrija Jamometić*, tu i tamo neki pomak ruku – *Slave Raškaj* (slika 9.) izvijeni korak – *Augusta Cesarca* (slika 8.) ili ustajanje – *Frana Supila*, ali cjelinu svejedno karakterizira jeziva pokrenutost. Možda baš zbog suptilnosti nekih poza ili iskrivljenosti tijela ovi pokreti postaju neljudski ili možda nadljudski.

## 6.5. Čovjek i kras

Ovaj ciklus (slike 10. i 11.) nagoviješta promjenu u opusu Vanje Radauša. Ta promjena osjeti se u načinu na koji umjetnik od ovog ciklusa počinje interpretirati pokret. On polako gubi svoju figurativnu dramatičnost, a još se više počinje oslanjati na jezivost svoga potencijala, na osjećaj koji u promatraču ostavlja kada je samo započet, natuknut.

Pokret je, dakle, ovdje iz ljudskih tijela prebačen u čudovišne forme, zastrašujućih izraza lica, koje svojim izgledom podsjećaju na stijene. Te stjenovite figure nose u svojim naborima pokret, ritam i dinamičnost. Njihove su poze čvrste, pokreti suptilni, ali pokrenutost i dalje naglašena. Ona je izražena kroz brazde u stjenovitim površinama i nakupinama modeliranog materijala. Sveopća atmosfera ciklusa, taj pećinski ambijent, ostvaren je jezivim nadimljućim i opkoljavajućim formama koje imaju potencijalnu moć

---

<sup>25</sup>Maletic, V. (1987.), *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts (Approaches to Semiotics)*, Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter

zgnječiti i smrskati bilo kojeg promatrača. Dakle, ove figure kao da svoje oblike mijenjaju kroz *napredovanje* i *širenje* čime postižu takav ambijent.

Dinamiku ovih pokreta karakterizira izniman naglasak jedne i pomalo zanemarene ostale kategorije pokreta. Taj najistaknutiji element, odnosno može se čak reći element na kojem se većina pokreta ovog ciklusa bazira, jest *težina*. Pokreti ovih figura u sebi imaju toliku *težinukojom* ostavljaju dojam kao da bi njihov i najmanji korak izazvao potres. Ta količina težine za sobom vuče posljedice, odnosno nju se može vezati jedino uz *suzdržane* i *obuzdane* pokrete koji su u ovom ciklusu vrlo minimalni, dok je *prostor indirektan* i također sveden na minimum.

## 6.6. Krvavi fašnik

Ovaj se pak ciklus vraća ljudskim figurama (slike 12. i 13.) s najčešće životinjskim, zmijskim glavama, ali pokretom ostaje vrlo čvrst i vrlo minimalan. Čak je i modeliranje površine ovih skulptura mirnije. Nestabilnost ovih skulptura proizlazi iz njihovih eliptičnih i zaobljenih formi, ali kao što je već rečeno pokret se temelji na čvrstim pozama, raširenih nogu katkada blago zaokrenutih kralježnica i pokrenutih ruku.

Karakteristike pokreta su slične ako i kod prošlog ciklusa, *težina*, *indirektnost*, *suzdržanost* i *obuzdanost*. Svi ti elementi, osim *indirektnosti*, su elementi koji karakteriziraju stabilnost. Ta stabilnost ovdje naglašena u korist društvene kritike, kako bi se naglasio taj aspekt ovdje je pokret zamijenjen statičnošću. Ona je iskorištena kako bi se naglasila ta socijalna dimenzija, figure stoje, čvrsto i sigurno, kao da tu svoju seksualnosti stavljaju u prvi plan i time je gledateljima nameću kako bi potaknuli promišljanje odnosa spolova u društvu.

## 6.7. Apstraktne forme i ciklus Zatvori i logori

Ova dva ciklusa što se pokreta tiče su povezana, jer ne obuhvaćaju *tijela* i zbog toga se u potpunosti gubi jedan specifičan aspekt ove analize.



Prvi od ova dva ciklusa, predstavlja apstraktne figure (slike 14. i 15.) koje unutar svojih formi i dalje posjeduju potencijal pokreta. Njihovo stremljenje prema raznim stranama, *uzdizanjem* i *širenjem*, njihovo zaobljeno poniranje i *spuštanje*, sve su to pokreti koji *promjenom svojih oblika* predstavljaju potencijalne kretnje. Te kretnje svojom dinamikom mogu se okarakterizirati kroz višestruku *direktnost* prostora koja karakterizira sve *forme*, dok ostali elementi nisu toliko jasni. Međutim obli i mekši oblici (slika 15.) djeluju *teže, suzdržanije* i *obuzdanije* od onih oštrijih (slika 14.), koje se pak može okarakterizirati *lakšim, bržim* i *slobodnijim* pokretom. Ovim je Apstraktnim formama dodana već prepoznatljiva pokrenutost površine, koja je izbrazdana ritmičnim udubljenjima. Drugi ciklus, ciklus *Zatvori i logori* (slika 16.), unatoč brojnih drugih razlika, u pogledu na pokret gotovo je isti prvome.

## 6.8. Stupovi hrvatske kulture

*Stupovi hrvatske kulture*(slika 17.) predstavljaju koherentan ciklus uspravnih ljudskih figura koje nastavljaju smirenost i čvrstoću pokreta u radu ovog umjetnika. Položaji i kretnje ovih likova vrlo su suptilne i nenametljive. One u sebi imaju blagi potencijal pomaka, ali on je sve smireniji. Tijela ovih likova postavljena su u potpuno prirodne poze ravnih kralježnica, skupljenih, spojenih nogu, petama koje se dodiruju, sa samo ponekom savijenom rukom koja nešto pridržava ili nekim drugim dijelom tijela koji je u malo izraženijem pokretu.

Iznimna čvrstoća pokreta karakteristična je za određene aspekte dinamike. Ti aspekti vezani su uz *obuzdanost, teškoću, suzdržanost* i *direktnost*. Elementprotjecanja vremena može se iščitati i iz toga da ove figure izražavaju oprezan i promišljen pokret, uz sugestiju oblika koji je i samim nazivom naglašen, a to je stup, kao nosivi arhitektonski, kao nešto na što se može osloniti. Iz te činjenice vjerojatno proizlazi ideja ovih figura, njihovih kompozicija i pokreta, njihove čvrstoće.

## 7. Zaključak

U ovom diplomskom radu izložen je presjek kroz opus Vanje Radauša, značajnog hrvatskog kipara. Njegova djela u mnogočemu su osebujna i posebna te predstavljaju svjedočanstvo jedne ere, ere dvadesetog stoljeća, stoljeća koje je obilježeno krizama, ratovima i drugim događajima. To je vrijeme Vanja Radauš u svojim djelima iznio na sebi svojstven način, istaknuvši gestu i pokret figure na prepoznatljiv način, što je bio poticaj da se upravo njegovo djelo pokuša interpretirati uz pomoć Labanove analize pokreta.

Specifičnosti pokreta Radauševih skulptura su u njegovim djelima važno obilježje. Radauš pokrete prikazuje kroz različite položaje i zamrznute trenutke, kroz različite stupnjeve dinamike i kakvoće. U ranijim djelima on iskazuje dramatičnost i živost postojanja, dok je u kasnijim ciklusima čvršći i suptilniji. Unatoč tome što pokreti i gesta unutar kiparskih djela Vanje Radauša nisu uvijek ekspresivni, odnosno pokrenutost skulptura u određenim ciklusima (primjerice pokreta unutar ciklusa *Čovjek i kras*, *Krvavi fašnik* te *Stupovi hrvatske kulture*) je više suptilna nego što je ekspresivna, mislim da ova karakteristika i dalje doprinosi kiparskom izrazu te ga između ostaloga baš i tom suptilnošću čini osebujnim.

*Tifusari* pak svojim izobličanim tijelima prikazanim u spokojnim pozama naglašavaju proživljene patnje, njihovi su pokreti smireni te itekako doprinose cijelom doživljaju; mirnoća i jednostavnost pokreta doprinose njihovoj jezivoj prisutnosti. Ovakav je pak izraz pokreta omogućio Radaušu izravnije prenošenje osjećaja. Razumijevanje pokreta omogućava uvid u psihu i karakter te time doprinosi poznavanju ljudi i onoga što oni osjećaju.<sup>26</sup> Takvo korištenje pokreta, vezano uz psihu i prenošenje osjećaja, naglašeno je i u ciklusu *Panopticum croaticum*. Ovaj ciklus karakteriziraju neprirodno i neljudsko, pokreti i gesta različitih su dinamika i značenja, a zajednička im je istaknutost dramatičnosti i osjećaja.

Razne teme okarakterizirane su različitim pokretima, a naglasak je manje ili više stavljen na specifične elemente pokreta kako bi se što bolje i što kvalitetnije prikazao željeni

---

<sup>26</sup>Laban, R.; Lawrence, F.C. (1974.), *Effort: economy of human movement*, London: Macdonald & Evans

umjetnikov stav, pogled na život i njegov komentar. Pokret je u funkciji komunikacije, u funkciji jezika koji omogućuje neposredan odnos između kipara i publike.

Specifičnost geste i pokreta ovih kiparskih djela nalazi se u načinu na koji su predstavljeni, njihovoj suptilnosti te u njihovom potencijalu. Istaknuti su kroz jednostavnost njihovih prikaza, potencirani su osjećajima koje prikazuju i kiparevom vještinom korištenja tehnike. Labanovom su analizom ti pokreti analizirani kroz jedan afirmiran i utvrđen pregled značajki i osebnosti pokreta te su kroz nju osviještene karakteristike koje obilježavaju ovaj opus. Korištenjem Labanove analize pokreta koja omogućuje sistematsko opisivanje te interpretaciju pokreta, mislim da je opravdana važnost geste i specifičnih pokreta analiziranih na izabranim skulpturama iz opusa Vanje Radauša.

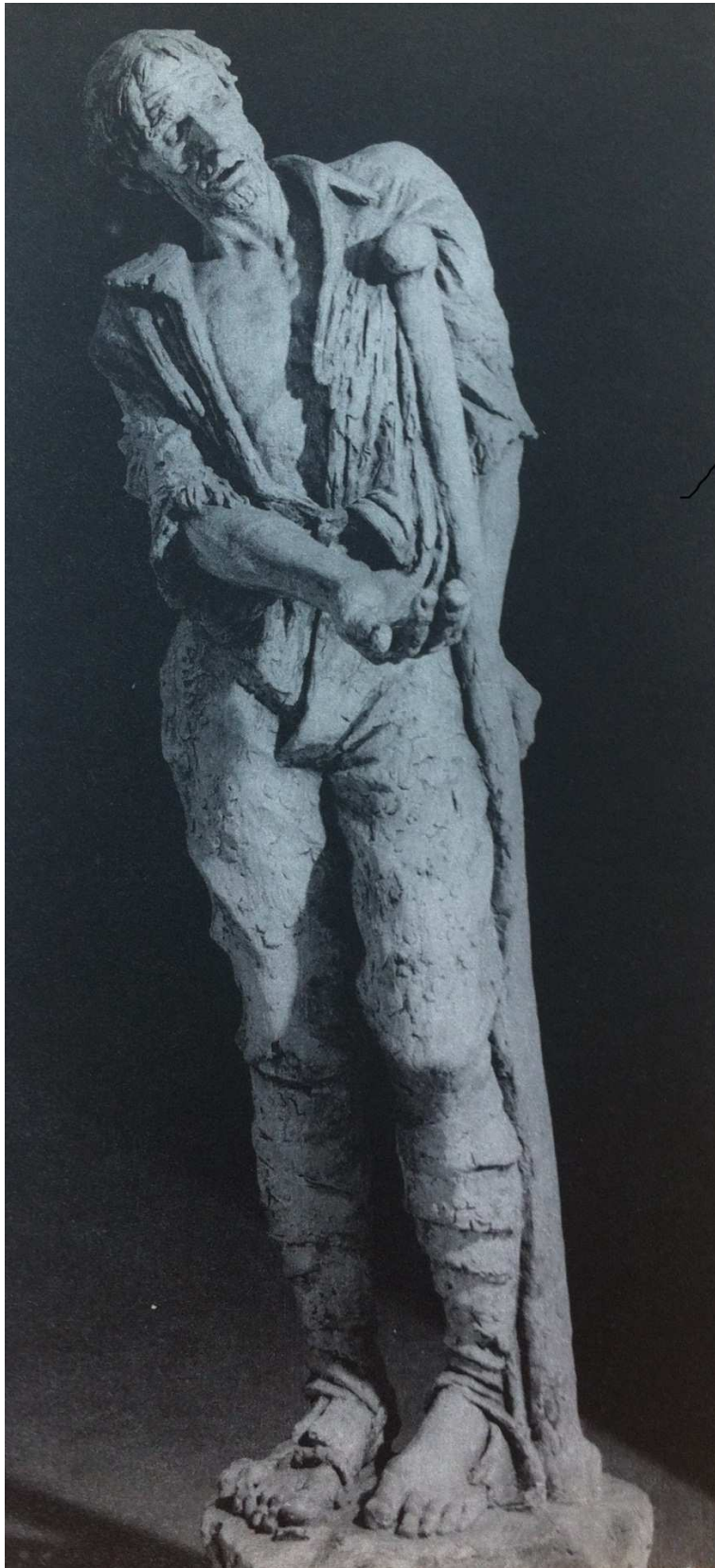
## 8. Popis literature

1. Babić, Lj. (1965.), *Radauš*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
2. Ekl, V. (1963.), *Vanja Radauš*, Zagreb: Naprijed
3. Hackney, P. (2004), *MakingConnections: Total BodyIntegrationThroughBartenieff Fundamentals*, New York: Taylor &Francis
4. Kendon, A. (2004), *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press
5. Maletić, A. (1983.), *Pokret i ples, (teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta)*, Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske
6. Maletic, V. (1987.), *Body, Space, Expression: TheDevelopmentof Rudolf Laban's Movementand DanceConcepts (Approaches to Semiotics)*, Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter
7. Lecoq, J. (2006.), *Theatreofmovementandgesture*, New York : Routledge
8. Laban, R. (1993.), *Život za ples*, Zagreb: MD / Gesta / Hrvatski sabor kulture
9. Laban, R.; Lawrence, F.C. (1974.), *Effort: economyof human movement*, London: Macdonald& Evans
10. Laban, R., (1956.), *Laban's principlesofdanceandmovementnotation*, London: Macdonald& Evans
11. PoklečkiStošić, J. (2006.), *Vanja Radauš retrospektiva*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori
12. Zidić, I. (1971.), *Katalog Izložbe: Krička retrospektiva Zemlja, 6 Zagrebački salon*, Zagreb: Umjetnički paviljon

Internet:

- <http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban> (siječanj 2014.)

## **9. Dodatak – popis ilustracija**



Slika 1. *Prosjak*(1939., sadra, v 174cm)



Slika 2. *Orfej* (1939., bronca, v. 79cm)



Slika 3. *Autoportret 30-ih godina* (tuš, pero, kist 405x292mm tanki crtaći papir)



Slika 4. *Tifusar* (odljev 1964., patinirana bronca, v. 56 cm)



Slika 5. *Tifusar* (1957., patinirana sadra, v. 167 cm)





Slika 6. *Stražar* (1959.-1961., obojena sadra, v. 198 cm)



Slika 7. *Eugen Kvaternik* (1959.-1961., obojena sadra, v. 261 cm)



Slika 8. *August Cesarec* (1959.-1961., obojena sadra, v. 148 cm)



Slika 9. *Slava Raškaj* (1959.-1961., obojena sadra, v.183 cm)



Slika 10. *Ženska figura* (1961.-1963., sadra, v. 65 cm)



Slika 11. *Žena s krasa* (1961.-1963., bronca, v. 77 cm)



Slika 12. *Leda I*, odljev iz 1995. (1966., bronca, v. 78 cm)



Slika 13. *Žena s bubom* (1966., sadra, v. 84 cm)



Slika 14. *Apstraktna forma* (1966.-1968., patinirana sadra, v. 69 cm)



Slika 15. *Apstraktna forma* (1966.-1968., patinirana sadra, v. 69 cm)



Slika 16. *Školjka* (1969., sadra, v. 106 cm)



Slika 17. *Slikar s kistom* (1969.-1975., sadra, v. 100 cm)