

Crteži Vere Dajht-Kralj

Završki, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:144453>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

CRTEŽI VERE DAJHT-KRALJ

Ivana Završki

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor

ZAGREB, 2021.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

CRTEŽI VERA DAJHT-KRALJ

Drawings of Vera Dajht-Kralj

Ivana Završki

SAŽETAK

Cilj je ovoga rada predstaviti opus crteža Vere Dajht-Kralj koji svjedoči o njezinu interesu za izražavanje u različitim medijima. Za polazišnu točku ovoga rada odabrana je formulacija „kiparski crtež“ kako bi se uspostavila veza između autoričina primarnog medija skulpture i crteža te kako bi se time otvorio put za daljnje proučavanje manje poznatoga dijela autoričina opusa. Ta formulacija obuhvaća, s jedne strane, crtež kao skicu za izvedbu skulpture, a s druge strane, crtež kao samostalno umjetničko djelo. Crteži uvršteni u ovaj rad predstavljaju presjek autoričina stvaralaštva i svjedoče o temama i oblikovnim principima kojima se autorica bavila kroz dugi period aktivnoga rada. Također, uključen je i kratak pregled crteža u formiranju dizajnerske ideje te prikaz autoričina crtačkog pristupa kiparskoj površini. Uz likovnu analizu crteža kojom se nastoje opisati kreativni proces Vere Dajht-Kralj i smjena interesa kroz razdoblja rada, važan dio ovoga rada je i arhivska obrada odabranih crteža čime se nastoji rasvijetliti do sada nepoznati opus crteža Vere Dajht-Kralj i pridonijeti daljnjem istraživanju fundusa Zbirke Živog ateljea DK.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 81 stranicu, 70 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: crtež, kiparski crtež, Vera Dajht-Kralj, triptih, prostor, skica, samostalno djelo

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor

Ocjenjivači: _____

Datum prijave rada: 14. 01. 2020.

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Ja, Ivana Završki, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Crteži Vere Dajht-Kralj rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 29. 08. 2021.

Ivana Završki

Zahvale

Kolektivu Živi atelje DK na podršci, a posebno Saši Kralju i Ani Kršinić-Lozica na susretljivosti i pomoći u istraživanju.

SADRŽAJ:

UVOD.....	1
1. ŠTO JE CRTEŽ?.....	3
1.1. KRATAK PREGLED POVIJESTI CRTEŽA U HRVATSKOJ.....	4
1.2. KIPARSKI CRTEŽ.....	6
2. KARAKTERISTIKE LIKOVNOG IZRAZA VERE DAJHT-KRALJ	9
2.1. RAZDOBLJE SAZRIJEVANJA I STUDIJA NA AKADEMIJI LIKOVNIH UMJETNOSTI	12
2.2. PRIBLIŽAVANJE APSTRAKCIJI NAKON PARIŠKOG ISKUSTVA I POVRATKA U ZAGREB	17
2.3. NOVA KOMPOZICIJSKA RJEŠENJA - UOKVIRIVANJE KOMPOZICIJE I USPOREDBA S RELJEFOM.....	23
2.3.1. <i>Kompozicija unutar okvira</i>	24
2.3.2. <i>Triptisi i protezanje priče kroz više kasete</i>	29
2.3.3. <i>Okvir u okviru</i>	35
2.3.4. <i>Izlazak iz granica okvira</i>	37
2.4. NADREALISTIČKI ELEMENTI - PROSTOR U FIGURI I FIGURA U PROSTORU.....	38
2.5. CRTEŽI NAKITA	42
2.6. RAZLIČITI PRISTUPI KIPARSKOM CRTEŽU.....	45
3. KIPARSKI CRTEŽ VERE DAJHT-KRALJ	48
3.1. RAZVIJANJE IDEJE NA PAPIRU	48
3.2. CRTEŽ KAO SAMOSTALNO UMJETNIČKO DJELO.....	55
ZAKLJUČAK.....	60
SLIKOVNI PRILOZI.....	61
LITERATURA	70
POPIS SLIKOVNIH PRILOGA	75
SUMMARY	81

UVOD

Cilj je ovoga rada predstaviti opus crteža Vere Dajht-Kralj. Crtež je često zanemaran segment mnogih opusa, no važan je jer svjedoči o interesu za različite načine izražavanja. Za polazišnu točku ovoga rada odabrana je formulacija „kiparski crtež“ kako bi se uspostavila veza između autoričina primarnog medija skulpture i crteža te kako bi se time otvorio put za daljnje proučavanje do sada neistraženoga dijela opusa. U crtežima Vere Dajht-Kralj ta formulacija podrazumijeva pristup kiparskome crtežu kao bilješki kroz koju razvija ideju, odnosno bilježenje i promišljanje odnosa volumena i prostora. Osim toga, „kiparski crtež“ možemo sagledati i kao gotovo i samostalno umjetničko djelo, neovisno od kasnije realizirane kiparske forme.

Ovaj rad podijeljen je u tri dijela. U prvome dijelu, nakon kratkoga pregleda povijesti crteža u inozemnoj i domaćoj povijesti umjetnosti, predstavljena je teorijska podloga za shvaćanje kiparskoga crteža. U drugome dijelu predstavljen je opus crteža Vere Dajht-Kralj od najranijih sačuvanih crteža kroz faze važne za razumijevanje razvoja njezina izričaja. S obzirom na to da crteži Vere Dajht-Kralj nikada nisu sagledani cjelovito, odabir crteža i struktura rada ostvareni su nakon detaljnoga pregledavanja zbirke Živog ateljea DK, koji danas vodi brigu o umjetničkoj ostavštini. Za kontekstualizaciju rada Vere Dajht-Kralj, korišteni su katalog retrospektivne izložbe održane 2003. godine u Gliptoteci HAZU,¹ autorice Elene Cvetkove i monografija iz 2018. godine posvećena umjetničnim projektima za javnu plastiku,² autorice Ane Kršinić-Lozice. Obje publikacije interpretiraju umjetničin opus i prikazuju ključna obilježja njezina stvaralačkog puta. Treći dio ovoga rada odnosi se na datiranje i arhivsku obradu odabranih crteža koji čine tek mali dio umjetničke zbirke.

Arhivsku obradu otežalo je to što velik dio crteža uvrštenih u ovaj diplomski rad nije potpisan, ni datiran. Isto tako, potpisani su crteži vrlo često nosili nekoliko naziva, ili se njihov naziv razlikovao od rada izvedenog u drugome mediju prema crtanome predlošku. Takav je, primjerice, bio slučaj crteža *Trodimenzionalna lirika* prema kojemu je izvedena skulptura naziva *Pjesnikinja/Poetesa*. Neke su datacije otkrivene metodom komparativne analize uz pomoć kataloga izložbi ili razgovora sa Sašom Kraljem. Crteži čiji naziv ili datacija za sada još nisu poznati, datirani su približno u desetljeće u kojemu su mogli nastati.

¹ Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj: retrospektiva*, katalog izložbe (25.11.–14.12.2003.), Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka, 2003.

² Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog: javna plastika Vere Dajht-Kralj*, Zagreb: Živi atelje DK, 2018.

Na temelju odabranih crteža, ovim istraživanjem nastoji se pružiti uvid u specifičnosti autoričina kreativnog procesa. Analizom crteža i njihovom kontekstualizacijom te katalogiziranjem toga dijela, nastoji se rasvijetliti jedan do sada manje poznati dio umjetničina opusa te otvoriti još jedan put za razumijevanje njezina rada.

1. ŠTO JE CRTEŽ?

Prema definiciji *Hrvatske enciklopedije*, crtež je način univerzalnog izražavanja, grafički prikaz oblika na nekoj površini.³ Vrlo često, riječ je o pripremi za kasniju izvedbu ideje, o bilježenju mogućih rješenja i promišljanju kompozicije ili odnosa u prostoru. Međutim, crtež je i samostalno umjetničko djelo koje svjedoči o vremenu i nositelj je likovno uobličene misli. Već crteži u pećinama u prehistorijsko doba svjedoče o potrebi bilježenja svijeta i prepoznatljivih motiva kao znakova u cilju komunikacije i to prije uspostavljanja sustava jezičnih znakova. Danas veliko zanimanje pobuđuju skice velikih majstora renesanse i baroka, ili pak umjetnika 20. stoljeća, jer praćenjem promjena u crtežu, moguće je pratiti razvoj ideje.

Tomislav Premerl crtež opisuje kao način mišljenja: „Crtežom se kao primarnom gestom tumači vlastita ideja o djelu, on je sredstvo objašnjavanja uvijek apstraktne misli, dakle, komunikacija aktera, umjetnika, tehničara ili zanatlije sa samim sobom“.⁴ Cilj crteža nije samo rezultat, odnosno gotovo umjetničko djelo, nego i cijeli „proces građenja misli o likovnom i o prostoru“.⁵ Detaljan crtež Antonia Pollaiuoloa,⁶ promišljanje proporcija na crtežima Leonarda da Vincija, ili pak, muskulatura na Michelangelovim crtežima, postavili su temelje za vrednovanje crteža kroz formuliranje likovne ideje te crtačke vještine. Premerl ovdje uvodi važnu podjelu crteža na takozvani utilitarni i umjetnički crtež. Prvi će služiti nekoj svrsi, a drugi se može sagledati kao završeno djelo.⁷ Dakle, sagledavanje mogućih prostornih odnosa također se u prvoj etapi rješava na papiru. Bilo da je riječ o kiparskom ili arhitektonskom crtežu, i jedan i drugi omogućuju umjetniku da provjeri zamišljeno rješenje. Kroz crtež je moguće pratiti i smjenu umjetničkih stilova pa je interes za vrlo detaljno bilježenje anatomije, iako nikada neće nestati, polako zamijenjen interesom za bilježenje ekspresije koji se očituje u promjeni linije i primjeni boje. Preokret koji će donijeti 20. stoljeće naslućuje se u romantizmu kada, primjerice, Eugène Delacroix brzim potezima bilježi dinamiku kretanja, a korištenim bojama naglašava atmosferu samoga prikaza.⁸ S druge strane, karikaturni pristup koji donosi Honoré Daumier, figure svodi na gestualne prikaze. Nepravilnom, brzom linijom on bilježi dinamične i ekspresivne prizore.⁹

³ Crtež. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12874> (pregledano 21. lipnja 2021.)

⁴ Tomislav Premerl, „Crtež kao način mišljenja“, u: *Crtež u znanosti*, (ur.) Miljenko Lapaine, Zagreb: Geodetski fakultet, 1998., str. 19

⁵ Isto, str. 21

⁶ Vidi: Thomas Buser, *History of drawing*, <https://historyofdrawing.com/> (pregledano 21. lipnja 2021.)

⁷ Vidi u: Tomislav Premerl, „Crtež kao način mišljenja“, 1998., str. 20

⁸ Vidi: Thomas Buser, *History of drawing*, <https://historyofdrawing.com/> (pregledano 21. lipnja 2021.)

⁹ Isto

Impresionistička katkad nježna linija kakvu koristi Camille Pissarro, zatim, snažna linija, a ponekad titrajuća u pristupu Edgara Degasa,¹⁰ ili pak, jednaka vrijednost linije i boje koja se primjećuje, primjerice, u crtežima Eгона Schielea, uvode u pluralizam 20. stoljeća u kojemu, za razliku od jasnih kriterija renesanse, čvrsto definirana pravila više ne postoje. Pa ipak, pojednostavljeni crtež građen od čistih linija, ploha boja ili simbola, koji se uočava kod predstavnika modernih pravaca 20. stoljeća, proizlazi upravo iz crtačke vještine i poznavanja ranijih tendencija u umjetnosti.¹¹ Dakle, neovisno o njihovom izrazu, umjetnici kroz povijest dokazuju kako je crtež uporište za daljnja istraživanja, a crtačka vještina neophodna za umjetnički razvoj, kako za oblikovanje prema uzoru iz prirode, tako i za oslobođenje izraza te ostvarivanje jasne komunikacije putem pojednostavljenih motiva.

1.1. Kratak pregled povijesti crteža u Hrvatskoj

U hrvatskoj povijesti umjetnosti crtež u ranijim razdobljima zastupljen je najčešće kao utilitarni crtež. Prije svega, to su arhitektonski tlocrti i pripreme za izgradnju. Isto tako „arhitektonska dokumentacija ima i svoju konkretnu primjenu u konzervatorskoj službi obnove arhitektonskih spomenika“.¹² Dakle, budući da arhitektonski crtež prvenstveno služi za analizu povijesnih slojeva i potrebne rekonstrukcije, crtačka vještina zahtijeva preciznost, a najviše dolazi do izražaja u prikazu arhitektonskih detalja.¹³ S druge strane, brojni umjetnici sa školovanja iz inozemstva donose upravo crteže zabilježenih dojmova, a oni im služe za kasniji razvoj ideje ili kao podsjetnik na određeni doživljaj koji kasnije mogu prizvati i oživjeti. Postupno, novi pristupi dovode do zaokreta u 20. stoljeću kada crtež sve više stječe autonomnost.

U eseju povodom izložbe kojom se obilježilo devedeset godina Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, Zvonko Maković navodi kako rani primjeri crteža u domaćoj povijesti umjetnosti datiraju iz četrdesetih godina 19. stoljeća.¹⁴ Riječ je o crtežima osječkog slikara Huga Conrada von Hötendorfa koji je obilazeći mjesta izvan Osijeka bilježio motive u

¹⁰ Isto

¹¹ Isto

¹² Katarina Horvat-Levaj, Ivan Tenšek, „Crtež u povijesti umjetnosti“, u: *Crtež u znanosti*, (ur.) Miljenko Lapaine, Zagreb: Geodetski fakultet, 1998., str. 133

¹³ Isto

¹⁴ Vidi u: Zvonko Maković, „Crteži i grafike 19. i 20. stoljeća“, u: *Od Klovića i Rembrandta do Warhola i Picelja*, katalog izložbe povodom 90. obljetnice Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 8.12.2009.–31.1.2010.), (ur.) Mikica Maštrović, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2009., str. 144

kojima je prisutna stanovita doza imaginacije i emocije.¹⁵ Crtačku strast prenio je na svoje učenike među kojima se svojim djelovanjem istaknuo Izidor Kršnjavi.¹⁶ U Grafičkoj zbirci čuva se mapa koja sadrži Kršnjavijevih četrdeset sedam koloriranih crteža nastalih na putovanjima i posjetima europskim muzejima, galerijama i crkvama.¹⁷ Kršnjavi ju je koristio u sklopu predavanja na Katedri za povijest umjetnosti na Sveučilištu u Zagrebu za ilustraciju onoga što je studentima tumačio.¹⁸ Nadalje, prijelaz stoljeća obilježili su crteži Ferde Quiquereza, Slave Raškaj, Mate Celestina Medovića, Vlahe Bukovca, Ivana Tišova i Otona Ivekovića, „iz kojih se tek fragmentarno ocrtavaju obrisi toga vremena“.¹⁹ Početak 20. stoljeća prošaran je iskustvima domaćih umjetnika koji se vraćaju sa školovanja iz Beča, Münchena, ali i Pariza.²⁰ Iz toga razdoblja važni su crteži Ivana Meštrovića, Mirka Račkoga, Mencija Clementa Crnčića kao i Tomislava Krizmana. Boravak u Parizu umjetnike Münchenskog kruga samo je malim dijelom usmjerio prema prihvaćanju modernih europskih strujanja.²¹ Međuratno razdoblje obilježilo je traganje za novim izrazom koji se otkriva u vidu ekspresionizma, a koji hrvatski umjetnici prisvajaju putem sekundarnih izvora kao što su razni časopisi, predstave i film.²² Protagonisti toga razdoblja su Milivoj Uzelac, Marijan Trepše i Vilko Gecan. Također, važno je istaknuti i grupu *Zemlja* te crteže pojedinačnih umjetnika naivne umjetnosti.²³ Godine nakon Drugog svjetskog rata obilježila je neoavangarda, odnosno djelovanje grupe *EXAT 51*, a zatim crteži članova grupe *Gorgona*. Također, valja spomenuti i *Nove tendencije* s naglaskom na optičkim igrama i, primjerice, interaktivnom pristupu crtežu Miroslava Šuteja. Posve nov pristup i doživljaj crteža veže se uz *Zagrebačku školu animiranog filma* u kojoj se figuracija i apstrakcija isprepliću tvoreći nov komunikacijski model.

Održavanjem raznih izložbi na kojima je uz primaran medij spomenutih umjetnika izlagan i crtež, taj medij dugo djeluje kao sekundaran, zavisan od primarnoga medija istaknutoga na izložbi, a njegova uloga isticana je isključivo kao priprema za kasniju izvedbu nekoga djela. Od šezdesetih se godina zagrebačkim i riječkim *biennaleom* crteža u prvi plan stavlja upravo crtež koji je predstavljen kao samostalna likovna disciplina. Postupno, afirmacija crteža kao samostalne likovne discipline donosi potrebu novoga modela promišljanja toga medija. Ovisno o crtačkom pristupu, izdvajaju se kiparski crteži, dizajnerski crteži, ilustracije ili karikature,

¹⁵ Isto

¹⁶ Isto

¹⁷ Isto

¹⁸ Isto

¹⁹ Isto

²⁰ Isto, str. 145

²¹ Isto

²² Isto

²³ Isto, str. 146

problematizira se crtež u odnosu na način rada i slično.²⁴ Te odrednice usmjeravaju promatrača i rasvjetljaju mnogobrojne umjetničke pristupe tomu mediju. Jedna od mogućih odrednica koja omogućuje grupiranje crteža prema sličnim karakteristikama je, dakle, kiparski crtež. Na prvi pogled ona djeluje jednoznačno i vrlo određujuće. No proučavajući opus Vere Dajht-Kralj, jedne od najznačajnijih hrvatskih kiparica, primjetno je kako je pod pojmom „kiparski crtež“ moguće prepoznati mnoštvo pristupa.

1.2. Kiparski crtež

Kratak pregled povijesti crteža u inozemnoj i domaćoj povijesti umjetnosti dokazao je kako je crtež nezaobilazna etapa u formiranju svakog umjetnika, ali isto tako, on je prisutan tijekom cijeloga stvaralačkog razdoblja umjetnika. Umjetnici koji su se školovali u inozemstvu upravo su putem crteža prenosili bilješke o životu u umjetničkim centrima Europe. O značaju crteža kao kompleksnog medija svjedoči i *Međunarodna izložba crteža*, manifestacija održavana u riječkoj Modernoj galeriji, današnjemu Muzeju moderne i suvremene umjetnosti. Osnovana 1968. godine, *Međunarodna izložba originalnog crteža* imala je za cilj „revalorizaciju i afirmaciju crteža kao samostalne likovne discipline, čiji je krajnji rezultat samostalno umjetničko djelo (...)“.²⁵ S vremenom, s obzirom na sve brže i češće promjene te raznolikost umjetničkih praksi, samostalno izlagan crtež prestaje se tretirati kao priprema za kasniji rad te se javlja potreba za drugačijim pristupom tome likovnom izričaju.²⁶ Tako umjesto dotadašnjega „prezentacijskog oblika stanja crteža u raznim zemljama svijeta“,²⁷ izložba počinje sagledavati crtež prema zajedničkim karakteristikama ili odrednicama koje omogućuju drugačije grupiranje od onoga geografskog. Izložba *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež*, prva je takvoga karaktera, a njome se naglasio problematski pristup crtežu u kontekstu suvremene umjetnosti.

²⁴ Vidi u: Daina Glavočić, Ljubica Dujmović Kosovac, *Sav taj crtež : 17 međunarodnih izložaba (originalnog crteža) = All that drawing : 17 International Exhibitions of (Original) Drawings; (Su)život : plakati 17 međunarodnih izložaba (originalnog crteža) i pratećih programa = Co)existence : posters of 17 International Exhibitions of (Original) Drawings*, katalog izložbe (Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 26.2.–19.4.2009.; Rijeka, Mali salon, 4.2.–22.2.2009.), [prijevod Andy Jelčić, Slobodan Drenovac], Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2009., str. 44–45

²⁵ Daina Glavočić, „12. međunarodni biennale crteža“, u: *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež: selekcija Pontusa Hulténa*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 20.12.1990.–17.2.1991.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1990., str. 11

²⁶ Vidi u: Isto

²⁷ Isto, str. 11

Selektor izložbe Pontus Hultén za temu je postavio „kiparski crtež“,²⁸ naglasivši pitanje oblika, vidova i primjena crteža u suvremenoj umjetnosti.

U predgovoru katalogu izložbe, Pontus Hultén polazi od pitanja „zašto“ u umjetničkom djelovanju koje se javlja s pojavom konceptualne umjetnosti pa ga tako Hultén postavlja i u kontekstu crteža.²⁹ Koje su vrste crteža i što se njima izražava? U kakvom je odnosu crtež prema drugim medijima? U kakvom je odnosu sa skulpturom s obzirom na njihova posve suprotna obilježja? U istom katalogu izložbe, Jerko Denegri također navodi kako su crtež i skulptura „u načelu različiti načini oblikovnog mišljenja i predočavanja“.³⁰ Materijalnoj fizičnosti, volumenu u prostoru suprotstavljena je plošnost. Crtež je nekoć bio većinski nacrt, priprema za kasniju realizaciju nekog djela, no je li i danas tako?³¹ U knjizi *Learning to Look at Sculpture*, Mary Acton navodi kako koncept crteža dolazi od talijanskog *disegno* što bi bilo bliže našem konceptu dizajna, kombinaciji intelektualnog i praktičnog, odnosno jedinstvu arhitekture, slikarstva i skulpture.³² Upravo takav koncept naglašava i Denegri kada govori o odnosu crteža i skulpture, ističući kako je skulptura simbolički predmet koji posjeduje svojstva znaka.³³ Autorova želja pritom je prenijeti određenu poruku, a kako bi potaknuo što čvršću i bogatiju komunikaciju između djela i publike, autor prilaže i crtež te time značenje rada čini vidljivijim i jasnijim.³⁴ Time je, dakle, praktičnoj funkciji crteža pridodana „mentalna komponenta“,³⁵ baš kao u primjeru talijanskog koncepta *disegno*.

Zastupljeni umjetnici na spomenutoj izložbi nisu bili redom kipari, jednim dijelom i zato što „u današnjoj umjetničkoj situaciji teško je naći autora koji bi se ustručavao usporednog i istovremenog korišćenja više različitih izražajnih sredstava, koji bi sebe vidio kao specijalistu samo jedne tehničke discipline“.³⁶ Raznovrsnost pristupa svjedočila je upravo o širokoj problematici pojma „kiparski crtež“. Neki umjetnici ne rade razliku između kiparskog i crtačkog pristupa. Neki umjetnici tretiraju crtež kao polazište za skulpturu. Neki naglašavaju različite

²⁸ Vidi u: Pontus Hultén, „Crteži skulptora“, u: *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež: selekcija Pontusa Hulténa*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 20.12.1990.–17.2.1991.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1990., str. 13

²⁹ Isto

³⁰ Jerko Denegri, „O crtežu“, u: *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež: selekcija Pontusa Hulténa*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 20.12.1990.–17.2.1991.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1990., str. 15

³¹ Vidi u: Isto, str. 15–16

³² Vidi u: Mary Acton, „Sculpture and Drawing“, u: Mary Acton, *Learning to look at sculpture*, Abingdon; Neyork: Routledge, 2014., str. 247

³³ Vidi u: Jerko Denegri, „O crtežu“, 1990., str. 15–16

³⁴ Isto

³⁵ Isto

³⁶ Jerko Denegri, „O crtežu“, 1990, str. 15

interpretacije koje im omogućuju upravo dva različita medija. Također, neki umjetnici istražuju granicu dvaju medija oprostorujući crtež, a crtački pristupajući skulpturi. Iako sintagma „kiparski crtež“ na prvi pogled djeluje jednoznačno, ona ipak skriva brojna značenja koja ovise o pristupu umjetnika. Čak i ako je riječ o umjetniku koji se najviše izražava u mediju kiparstva, „kiparski crtež“ ne mora nužno i jedino označavati njegovu pripremu za kasniji rad. Višeznačnost i razne moguće pristupe prikazat ćemo na djelovanju umjetnice Vere Dajht-Kralj koja je kroz dugo stvaralačko razdoblje isprepletala dva medija. No prije nego se posvetimo analizi njezinih crteža i višeznačnosti formulacije „kiparski crtež“, potrebno se kratko osvrnuti na osnovne značajke umjetničina stvaralačkoga puta i kiparskih principa.

2. KARAKTERISTIKE LIKOVNOG IZRAZA VERE DAJHT-KRALJ

U katalogu retrospektivne izložbe Vere Dajht-Kralj održane 2003. godine u Gliptoteci HAZU, Elena Cvetkova ističe kako je riječ o posebnoj umjetničkoj osobnosti u hrvatskom kiparstvu.³⁷ I doista, prateći razvojne niti³⁸ u opusu ove umjetnice, primjetno je ispreplitanje raznih interesa vezanih, s jedne strane, za osobna iskustva i vlastitu prirodu, a s druge strane, za kulturnu i umjetničku sredinu u kojoj je aktivno sudjelovala.³⁹ Nakon završene Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1950. godine, Vera Dajht-Kralj pohađa majstorsku radionicu Frane Kršinića i Antuna Augustinčića.⁴⁰ Godine 1952. kao stipendistica francuske vlade odlazi u Pariz na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts gdje uči kod kipara Huberta Yencessea. Iako u jednom intervjuu 2014. godine navodi kako je imala priliku učiti od „najboljeg mentora“,⁴¹ referirajući se pritom na Kršinića koji je imao velik utjecaj na njezin likovni izraz, prepoznatljivu originalnost Vera Dajht-Kralj razvija nakon povratka iz Pariza. U stvaralački vrlo aktivnom i dugom razdoblju, umjetnica prolazi brojne faze, no ne povodi se za vodećim umjetničkim trendovima. Upravo suprotno, u radu polazi od vlastite znatiželje i emocije. Od istraživanja ponavljajućega motiva, preko tehnike galvanizacije, zatim reljefa, triptiha, pa sve do keramičkih skulptura, umjetnica u fokus uvijek iznosi emociju koju prenosi na promatrača.⁴² Emocija proizlazi iz patnje, igre, strasti, promjene i slično, a promatrač ju upija upravo iz kombinacije inovativnih tehnika, kompozicijskih rješenja i posebne pažnje koju umjetnica pridaje tretmanu kiparske površine. S obzirom na to da je umjetničin život u vrlo ranoj dobi bio određen njezinim židovskim podrijetlom, ljubav, sloboda i poetičnost koji karakteriziraju njezine radove, mogu biti, između ostaloga, odgovor na strahote Drugoga svjetskog rata koje je proživjela. Naglašavajući upravo tu optimističnu stranu života i humanost, umjetnost Vere Dajht-Kralj je, riječima Tonka Maroevića, „bila okrenuta ljudima i za ljude“.⁴³

³⁷ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 7

³⁸ U monografiji *Izvan vidljivog*, analizirajući javnu plastiku Vere Dajht-Kralj, Ana Kršinić-Lozica uvodi sintagmu „razvojna nit“. Kako navodi u uvodu monografije, „Metafora niti odabrana je kako bi se naglasila s jedne strane dugotrajnost određenih tema i pristupa te procesualna dinamika njihova razvoja, te s druge strane nužnost sagledavanja njihove zajedničke uloge u tkanju cjeline opusa“ (str. 12). Spomenute razvojne niti moguće je pratiti i u crtaćem opusu Vere Dajht-Kralj, a termin također odgovara ideji ispreplitanja grana umjetnosti koja se ovim diplomskim radom pokušava dokazati, stoga je ovdje preuzet.

³⁹ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 7

⁴⁰ Isto, str. 9

⁴¹ *Umjetnički svijet Vere Dajht-Kralj*,

<https://www.youtube.com/watch?v=pfTnsT8USBw> (pregledano 21. lipnja 2021.)

⁴² Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 7–8

⁴³ Veronika Rešković, „Komemoracija Veri Dajht-Kralj: Jedinstvena osoba i jedinstvena umjetnica“, u: *Ha-Kol* 135 (2014.), str. 6

U skulpturi, dakle, autorica veliku važnost pridaje emociji koju vezuje na formu, a zatim formu na materijal pri čemu prikaz svodi na ono bitno. Pritom pomiruje suprotnosti jer tišina je u njezinu radu jednako prisutna i glasna kao i emocija, a volumenu je pridana jednaka važnost kao i prazninama.⁴⁴ Također, propitujući stare civilizacije, umjetnica u intimni svijet vlastitih doživljaja utiskuje i „arhajske dojmove“.⁴⁵ Važan segment njezina umjetničkog rada odnosi se i na oblikovanje nakita kojemu se okreće potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih godina.⁴⁶ S obzirom na utjecaje i razvojni put, opus Vere Dajht-Kralj može se podijeliti na rano razdoblje studiranja na Akademiji, zatim traženje vlastitog likovnog izraza nakon povratka iz Pariza te konačno, izraz oslobođen vanjskih utjecaja, pri čemu je razdoblje sedamdesetih godina obilježeno umjetničnim istraživanjem galvanizacije, tehnike koju originalno primjenjuje u skulpturi, a od devedesetih godina okreće se keramici.

Iako je Vera Dajht-Kralj prepoznata prvenstveno po kiparstvu, zanimljiv je i njezin opus crteža. Kombinirajući tehnike i medije, umjetnica proširuje značenje pojma „kiparski crtež“. Oblikovni principi uočljivi na skulpturi poput odnosa volumena i praznine, ili punine forme, te njihovo sagledavanje iz raznih perspektiva vrlo često naznačeno je i na papiru. S druge strane, kiparska površina tretirana je kao crtačka jer umjetnica na njoj raznim načinima oblikuje brojne detalje, a kasnije, koristeći i boju, naglašava upravo vizualan, gotovo plošan doživljaj trodimenzionalne forme. Upravo ispreplitanje načina izražavanja primjećuju i ističu razni kritičari u svojim osvrtima povodom izložbi na kojima je umjetnica sudjelovala. Tako njezin postupak obuhvaća, s jedne strane, razvoj ideje na papiru, a s druge, crtački tretman skulpture.

Skice svjedoče o razvoju kiparske misli. Bilježenje odnosa mase i prostora na papiru daje uvid u kasniju trodimenzionalnu realizaciju. Tako povodom prve samostalne izložbe crteža i skulptura Vere Dajht-Kralj u Salonu ULUH 1960. godine, Matko Peić piše u *Večernjem listu*: „Dobro je učinila što je baš tako sastavila izložbu, da pokaže uz kipove i crteže. Naime, karakter rada V. Dajht je takav da crteži i kip čine organsku cjelinu“.⁴⁷ Također, Peić upotrebljava izraz „kiparska slikovitost“,⁴⁸ povlačeći time granicu između umjetničina pristupa i „slikarskog shvaćanja kiparskog fenomena Rodina, i njegovih nasljednika“,⁴⁹ naglašavajući time inovativan princip mlade kiparice. Iste godine, Josip Depolo uočava, pak, tadašnju umjetničnu dvojbu, „ostati u

⁴⁴ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 8, 10

⁴⁵ Isto, str. 8

⁴⁶ Isto, str. 16

⁴⁷ Matko Peić, „Slikovito“, u: *Večernji list*, Zagreb, 14. listopada 1960., str. 5

⁴⁸ Isto

⁴⁹ Isto

figuraciji ili krenuti u apstrakciju“,⁵⁰ koja se očituje u pojednostavljenu i čistu volumenu, kako u skulpturi, tako i u crtežu. Važnost crtačega predloška istaknuta je i puno kasnije, povodom izložbe u Šibeniku 1999. godine: „[crteži] koji u prvom dijelu izložbe funkcioniraju kao svojevrsan predtekst za drugi dio (...)“.⁵¹

S druge strane, skulptura dobiva obilježja crteža. Povodom umjetnične samostalne izložbe u zagrebačkoj Galeriji Lotrščak 1975. godine, Josip Škunca ističe „osebujnu taktilnu i pikturnu dojmljivost“⁵² izloženih skulptura, kojom Dajht-Kralj naglašava intiman, emotivan pristup odbijajući pritom slijediti princip hladnog multipliciranja.⁵³ Zatim, govoreći o *Spomeniku palim žrtvama fašizma u Leprovici*, Ana Kršinić-Lozica primjećuje kako autorica uspostavlja „dva oblikovna principa: masivni, kondenzirani i skulptorski koji se razvija u prostoru s ornamentalnim, crtačkim i plošnim principom“.⁵⁴ Karakteristična upotreba boje na skulpturi odaje, pak, dojam da je riječ o crtežu u punoj plastici.⁵⁵ Upravo veliku pozornost koju Vera Dajht-Kralj pridaje površini, primjećuje i Elena Cvetkova 1983. godine,⁵⁶ a Franjo Mrzljak iste godine zaključuje: „Forma je kod umjetnice već u podsvijesti obojena“.⁵⁷

Kiparski opus Vere Dajht-Kralj ne može se cjelovito sagledati bez crtačkog opusa i obratno. Crtež i skulptura u stalnoj su komunikaciji. Nadopunjavanje dvaju medija očituje se u kiparskom tretmanu crteža i crtačkom tretmanu skulpture. Također, oba medija karakterizira ishodište u emociji, a ono se očituje u oblikovnim principima. No kiparski crtež obuhvaća i druge pristupe. U poglavljima koja slijede bit će prikazan crtački opus Vere Dajht-Kralj kroz razvojne faze njezina opusa uz usporedbu s kiparskim rješenjima. Najveći dio odnosit će se na analizu radova, no isto tako, paralelno će biti predstavljene razine kiparskoga crteža, odnosno karakteristike pristupa Vere Dajht-Kralj koje doista svjedoče o višeznačnosti toga pojma.

⁵⁰ Josip Depolo, „Ljepota materijala“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 13. listopada 1960., str. 8

⁵¹ Jordanka Grubač, „Svestrana umjetnica“, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 6. studenoga 1999., str. 42

⁵² Josip Škunca, „Obnova vlastitog izraza“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 21. travnja 1983., str. 7

⁵³ Isto

⁵⁴ Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 39

⁵⁵ Vidi u: Josip Škunca, „Optimistička sinteza forme“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 30. prosinca 1975., str. 6

⁵⁶ Vidi u: Elena Cvetkova, „Epsko u svakidašnjem“, u: *Večernji list*, Zagreb, 3.–4. rujna 1983., str. 8

⁵⁷ Franjo Mrzljak, Tonko Maroević, *Vera Dajht-Kralj: skulpture, crteži i nakit*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija „Milan i Ivo Steiner“, 18.4.–30.6.2008.), (ur.) Vedrana Kršinić, Zagreb: Židovska općina, 2008., str. 3

2.1. Razdoblje sazrijevanja i studija na Akademiji likovnih umjetnosti

Najraniji crteži u opusu Vere Dajht-Kralj datiraju iz četrdesetih godina 20. stoljeća. To je razdoblje njezina života obilježeno vrlo velikim promjenama, od nesigurnosti i straha za vlastiti život pa sve do studija na Akademiji likovnih umjetnosti. Kada je rat započeo 1940. godine, Vera Dajht-Kralj imala je svega dvanaest godina. Iako njezina obitelj početkom rata uspijeva otići iz Zagreba u talijansku okupacijsku zonu u Crikvenici, ipak dospjeva u logor Kraljevica.⁵⁸ Pa ipak, važno je spomenuti da se Vera Dajht-Kralj upravo ondje susreće s prvim profesorom crtanja, Ivanom Reinom.⁵⁹ Čak i u najtežim uvjetima, Rein nije napustio svoj poziv. K tome što je crtao i slikao na komadićima papira koristeći olovku, tintu, tuš i akvarel, Rein je neke druge logoraše, uključujući i djecu, podučavao slikarstvu.⁶⁰ Jelica Ambruš navodi kako je upravo crtež temelj Reinova slikarstva, nazivajući ga pritom primarnim elementom njegova umjetničkog rada.⁶¹ Takvu će važnost crtež imati i u radu Vere Dajht-Kralj zauzimajući nezaobilazno mjesto u formiranju kiparske ideje, ali i nevezano za kiparski rad. Također, s obzirom na Reinovo pariško usavršavanje, Veri Dajht-Kralj to je bio prvi susret s refleksijama najvažnijega europskog umjetničkog središta, koje će kasnije imati priliku doživjeti iz prve ruke.

Nakon završetka rata i teškoga pješačkog puta po dolasku na oslobođeni teritorij,⁶² sredinom četrdesetih godina umjetnica boravi na Kordunu. Iz toga razdoblja posebno ističe motive ljepote krajolika, vodenica ili rustikalne arhitekture,⁶³ koji će se provlačiti kroz neke kasnije kompozicije poput *Kuće predaka* iz osamdesetih godina. No tek je nekoliko sačuvanih crteža za koje se sa sigurnošću može reći da pripadaju tomu vrlo ranom razdoblju nakon oslobađanja logora i za boravka na Kordunu i oni svjedoče o portretu kao umjetničinu primarnom interesu. Već na tih nekoliko primjera izvedenih nježnim potezima olovkom, primjetan je interes za portretiranje i naznačavanje psiholoških karakteristika (začuđenosti, sjete, koncentracije i slično) koje autorica približava promatraču, a na crtežu *Židovski Churchill* (sl. 3) naglašen je i humorističan ton koji će kasnije također biti prisutan u umjetničinu radu. Ti vrlo rani crteži

⁵⁸ Vidi u: Robert Bajruši, Marina Biluš, Viktor Zahtila, „Židovi koji su izgradili Zagreb“, u: *Nacional*, Zagreb, 15. veljače 2005., str. 76

⁵⁹ Vidi u: Jelica Ambruš, „Ratno razdoblje 1941.–1943.: Gorski kotar, internacija u židovskim logorima u Kraljevici i Rabu, NOB-a“, u: Jelica Ambruš, *Ivan Rein*, Osijek: Zagreb: Galerija likovnih umjetnosti: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 57–61

⁶⁰ Isto, str. 57

⁶¹ Vidi u: Jelica Ambruš, „Pariz 1935.–1940.: Uspon, prepoznatljivost, zrelost, građanski rat u Španjolskoj, utjecaji avangarde, internacija“, u: Jelica Ambruš, *Ivan Rein*, Osijek: Zagreb: Galerija likovnih umjetnosti: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 35

⁶² Vidi u: Robert Bajruši, Marina Biluš, Viktor Zahtila, „Židovi koji su izgradili Zagreb“, 2005., str. 76

⁶³ Vidi u: Nada Firšt, „Ropkinja stvaralačke slobode“, u: *Večernji list*, Zagreb, 14. ožujka, 1988., str. 6–7

bilježe motive iz autoričine neposredne okoline te su primjer studija proporcija i promišljanja trodimenzionalnoga tijela na plohi papira. Teško je ovdje govoriti o mogućem utjecaju slikara Ivana Reina jer je crtež još uvijek dječji i svjedoči o učenju. No primjetno je kako u tome vrlo ranome razdoblju, u portrete najvjerojatnije bliskih osoba, unosi vlastite emocije pa oni odišu blagošću i nježnošću.

U drugoj polovici četrdesetih godina Vera Dajht-Kralj sudjeluje u omladinskoj akciji izgradnje pruge Brčko-Banovići,⁶⁴ a u tome razdoblju upisuje i Akademiju likovnih umjetnosti. Krokiji nastali na omladinskoj radnoj akciji svjedoče o zabilježenu dojmu autorice, no izvedba je drugačija. Titrava brza linija ocrta pojedine figure ili grupe ljudi. Figure skicirane tijekom omladinske akcije izgradnje pruge, u pozama su odmora ili rada. One su ili okrenute leđima, ili pognutih glava, ili su u daljini, a time djeluju poput bilješki prisustva u praznom prostoru papira koji ih okružuje. Također, nekoliko je vrlo ranih primjera monokromnih crteža logora izvedenih ili kombinacijom brze linije i mrlja od tuša, ili sjenčanjem, čime je naglašena atmosferičnost prikaza. Crtež jednoga radnika pognuta tijela i predana poslu (sl. 6), djelomično podsjeća na sliku *Kamenolomci*, Gustava Courbeta, sliku *Skupljačice* Jean-François Milleta te crtež *Digger in a Potato Field* Vincenta Van Gogha iz 1885. godine.⁶⁵ U svim spomenutim primjerima upravo je radnik u prvome planu, monumentalan, a istovremeno povezan s prostorom u kojemu se nalazi. Iako je u umjetničinu slučaju riječ o krokiju, razumijevanje konteksta omogućavaju alat koji radnik koristi pri radu i naznačena staza iza njega. Socijalistički program koji se pridavao ovim spomenutim primjerima, u umjetničinu slučaju upravo odražava njegovu realizaciju.

⁶⁴ Zahvala Saši Kralju na podatku

⁶⁵ Vidi slike i crtež: Gustave Courbet, *Kamenolomci*, 1894., Vidi u: Penelope J. E. Davies [et. al.], *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, prema sedmom američkom izdanju, [prijevod: Olga Škarić, Sena Kulenović], Varaždin: Stanek, 2013., str. 865; Jean-François Millet, *The Gleaners*, 1857., <https://www.apollo-magazine.com/jean-francois-millet-modern-artists/> (pregledano 27. lipnja 2021.); Vincent Van Gogh, *Digger in a Potato Field*, 1885., https://historyofdrawing.com/?page_id=11 (pregledano 27. lipnja 2021.)



Slika 1. Portret iz ciklusa nastaloga na Kordunu, 11. 6. 1944., olovka na papiru, 23,9 x 15,7 cm



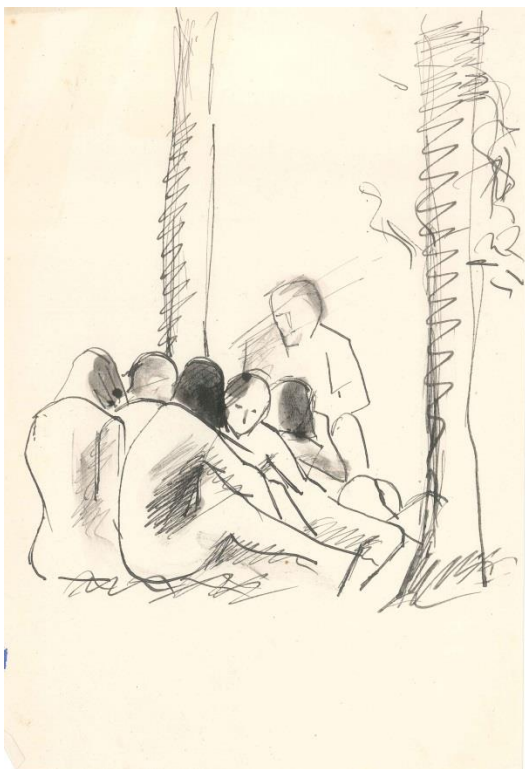
Slika 2. Portret iz ciklusa nastaloga na Kordunu, 11. 12. 1944., olovka na papiru, 24 x 28 cm



Slika 3. *Židovski Churchill* (*živila birokracija*), iz ciklusa nastaloga na Kordunu, polovica 1940-ih, ugljen na papiru, 22 x 20,2 cm



Slika 4. *Logor, 2. zagrebačke brigade, druga polovica 1940-ih, tuš na papiru, 21,9 x 35,5 cm*



Slika 5. *Kroki, Brčko-Banovići, druga polovica 1940-ih, tuš na papiru, 24,5 x 17 cm*



Slika 6. *Crtež radnika, Brčko-Banovići, druga polovica 1940-ih, tuš i olovka na papiru, 15,7 x 13,6 cm*

Godine 1946., Vera Dajht-Kralj upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Iako će njezin izričaj biti vođen „lirskim pristupom, metaforikom i simbolikom“,⁶⁶ kako u skulpturi tako i u crtežu, školovanje na Akademiji likovnih umjetnosti neće ju odvesti u tomu smjeru. Sačuvani crteži iz toga razdoblja redom su studije i aktovi na kojima je jasno vidljivo kiparsko poimanje volumena. Mekane, oble linije ocrtavaju obrise figura, a sjenčanjem je ostvaren dojam punine forme. Raznim položajima i gestama, umjetnica istražuje mogućnosti izražavanja emocija. Jedan od takvih primjera je crtež *Nesretna* (sl. 8). Time se umjetnica približava impresionističkom crtežu, a sloboda i lakoća koje je moguće uočiti, proizlaze upravo iz stečene crtačke vještine. Linija na jednome crtežu (sl. 49) podsjeća na vibrirajuću, oblu, višestruku liniju kakvu je u skicama koristio Paul Cézanne.⁶⁷ Možda je mlada umjetnica, poput Cézannea, tim postupkom htjela zabilježiti dodir svjetlosti i pokretnoga volumena u prostoru,⁶⁸ pri čemu je nastojala odraziti vlastitu emociju prikazanoga trenutka. Crtanje prema prirodi je vježba u tradicionalnom oblikovanju umjetnika, a njezinu važnost isticali su i brojni likovni kritičari ili povjesničari umjetnosti prilikom analize slikarskih ili kiparskih rješenja. Kroz dugo razdoblje prednost se davala upravo liniji pred bojom jer linijom se oblikuje forma i materijalizira ideja na papiru. Takav je pristup posebno bio istican u renesansi, što je zabilježio Vasari.⁶⁹ Kasnije, Denis Diderot naglašava važnost crtanja prema prirodi, ali pritom ne umanjuje vrijednost boje. Boja odražava umjetnikov duh, složit će se kasnije i Charles Baudelaire, a ispravan odabir nijanse svjedoči o polazištu iz prirode koja je jedini pravi kriterij umjetnikove kvalitete.⁷⁰ Crtanje prema prirodi ostaje važan kriterij formiranja umjetnika, a pojavom modernih pravaca u umjetnosti, jednaka se vrijednost pridaje i autorovoj imaginaciji.⁷¹ Tako je pod mentorstvom profesora Frane Kršinića, Vera Dajht-Kralj upoznala važnost dobro razrađenih kompozicija na papiru koje omogućuju kasniju izvedbu „skice u zemlji“. ⁷² Odnosno, Kršinić ju je uputio u važnost bilježenja svakoga doživljaja na papir te na isprobavanje mogućnosti u crtežu jer „ono, što je u crtežu dobro, ne mora isto tako biti dobro i u kipu“. ⁷³ Upravo je iz toga razloga Vera Dajht-Kralj kasnije na papir redovito bilježila moguće varijacije ideje, a u skulpturi opet ponudila nešto

⁶⁶ Franjo Mrzljak, Tonko Maroević, *Vera Dajht-Kralj*, 2008., str. 6

⁶⁷ Vidi crtež: *Paul Cézanne, Standing Male Bather, early 1890s*, na Thomas Buser, *History of Drawing*, https://historyofdrawing.com/?page_id=11 (pregledano 10. lipnja 2021.)

⁶⁸ Isto

⁶⁹ Vidi u: Mary Acton, „Sculpture and Drawing“, 2014., str. 244–247

⁷⁰ Vidi u: Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, (ur.) Gita May, Paris: Hermann, 1984., str. 25, 39

⁷¹ Vidi u: Charles Baudelaire, *Écrits sur l'Art. T. 2*, Paris: Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.

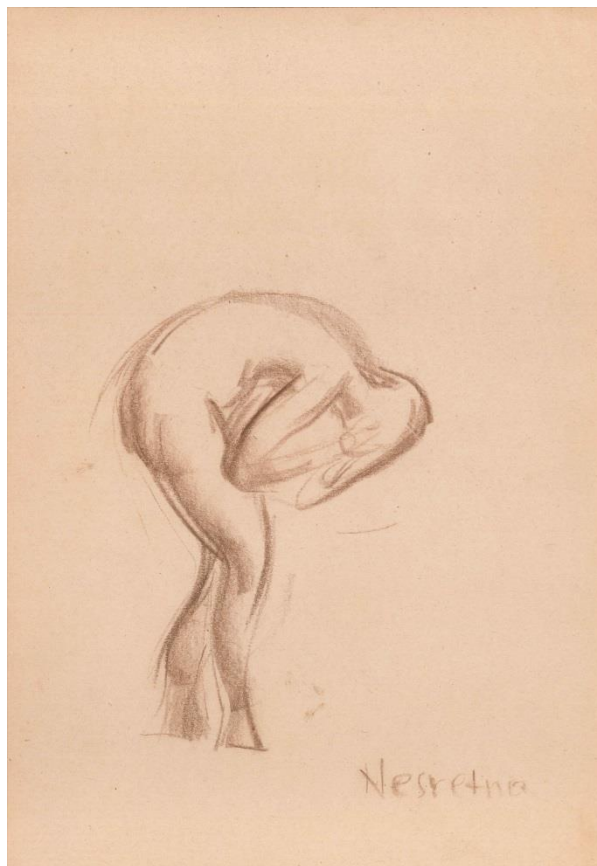
⁷² Martina Petrović, *Ženska figura u opusu Frane Kršinića*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018., str. 16

⁷³ Isto

drugačije rješenje. Šarenilo boja umjetnica će u crtežu početi primjenjivati tijekom sedamdesetih godina kada boju postupno uvodi i u skulpturu.



Slika 7. Studija iz razdoblja Akademije likovnih umjetnosti, druga polovica 1940-ih, ugljen na papiru, 30 x 21,1 cm



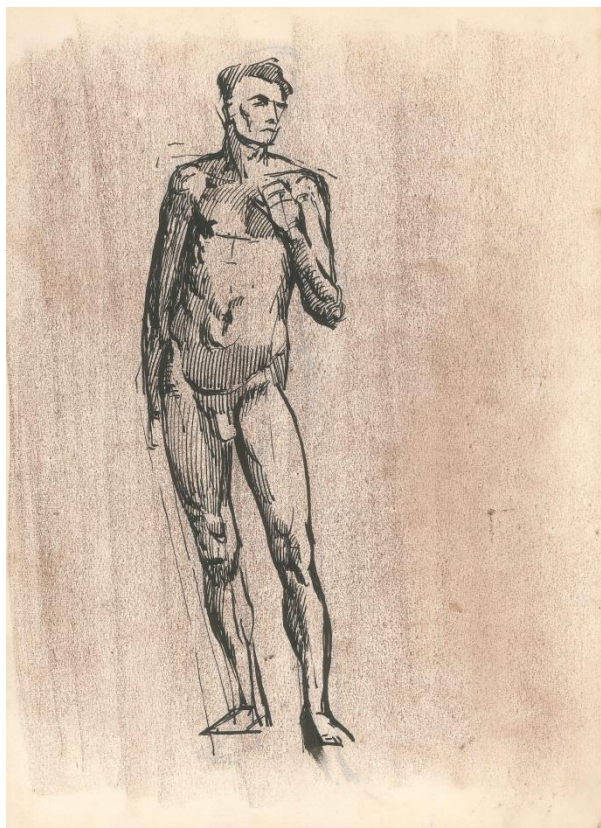
Slika 8. *Nesretna*, studija iz razdoblja Akademije likovnih umjetnosti, druga polovica 1940-ih, ugljen na papiru, 29,9 x 21,1 cm

2.2. Približavanje apstrakciji nakon pariškog iskustva i povratka u Zagreb

Postupno oslobađanje likovnog izraza nastupa nakon povratka iz Pariza u kojemu je boravila od listopada 1952. godine do studenog 1953. godine,⁷⁴ učeći kod Huberta Yencessea. Iz toga su razdoblja sačuvane samo studije i aktovi, koji svjedoče o zrelosti autorice. U nekoliko poteza uspijeva zabilježiti pokret, volumen i skladne proporcije. Ti crteži izvedeni su tušem, ugljenom

⁷⁴ Vidi u: Franjo Mrzljak, Tonko Maroević, *Vera Dajht-Kralj*, 2008.

ili kombiniranom tehnikom, a volumen je na njima najčešće istaknut tehnikom akvarela ili crtkanjem. Time je naznačen kiparski pristup, ali istovremeno sugeriran crtački tretman figure. Crte lica najčešće su pojednostavljene, ako su uopće zabilježene, a na nekim primjerima blaga geometrizacija u oblikovanju lica figura, uvodi u kasnije prepoznatljivo obilježje rada.



Slika 9. Studija iz Pariza, 1952./3., tuš, ugljen na papiru, 32,1 x 24 cm



Slika 10. Studija iz Pariza, 1952./3., tuš i akvarel na papiru, 32,1 x 24 cm

Poslijeratni Pariz u kojemu je Vera Dajht-Kralj boravila, obilježilo je podvajanje likovne scene između figuracije i apstrakcije, stvaranje spontane umjetnosti koja proizlazi iz emocija (poput enformela ili takozvane „druge umjetnosti“) te sve veće prodiranje američkog utjecaja.⁷⁵ Krajem travnja 1953. godine u Musée National d'Art Moderne održana je izložba *12 Peintres et Sculpteurs Américains Contemporains* na kojoj su predstavljeni vodeći američki umjetnici.⁷⁶ No

⁷⁵ Vidi u: Hjorvardur Harvard Arnason, „Poslijeratna europska umjetnost“, u: Hjorvardur Harvard Arnason, *Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, fotografija*, Peter Kalb revidirao peto [američko] izdanje ; [prijevod s engleskog Željka Miklošević, Olga Škarić, Tanja Trška], Varaždin: Stanek, 2009. [5. izdanje; prvo izdanje 1969.], str. 446–455

⁷⁶ *Centre Pompidou*,

na mladu Veru Dajht-Kralj ta nova strujanja nisu ostavila gotovo nikakav utisak. Od modernih strujanja privukli su je pravci s početka stoljeća kao što su fovizam, djelomično kubizam, ekspresionizam, a kasnije i nadrealizam.⁷⁷ No od presudne je važnosti za nju bila ostavština prošlosti koju je proučavala u Louvreu, zatim romaničke skulpture i živost Pariza,⁷⁸ koji će se očitovati u najkreativnijemu razdoblju njezina stvaralaštva. Upravo je Louvre bio najveće učilište i Ivanu Reinu. Ondje se divio i učio kopirajući slike starih majstora te, posuđujući pojedine karakteristike stilova prošlosti, formirao vlastitu poetiku.⁷⁹ Tako je činila i Vera Dajht-Kralj pa je sukladno vlastitim preferencijama, u crtaći blok skicirala, primjerice, egipatske ili grčke skulpture. Nekoliko ranih primjera crteža na kartonu moglo je nastati pod utjecajem toga pariškog iskustva. Na njima je vidljivo postupno zaokretanje prema pojednostavljivanju i kombinaciji različitih utjecaja. S jedne strane, sve veća plošnost figura i stilizacija njihovih lica prilikom izražavanja emocija, svjedoče o umjetničinom interesu za moderne pravce početka 20. stoljeća, ali i za nasljeđe starih civilizacija. Oba principa svjedoče o umjetničinu odmaku od realizma. Nadalje, velike, širom otvorene i stilizirane oči na crtežu figure izvedene crvenom kredom (sl. 53), podsjećaju, pak, na bizantsku izražajnost.⁸⁰ Upravo će one ostati prepoznatljiv element umjetničkih crteža i skulptura.

Jelica Ambruš navodi kako su naši umjetnici prilikom povratka iz Pariza većinom ipak odbacili utjecaj avangarde iako su bili u kontaktu sa suvremenim zbivanjima. Bliža im je bila figurativna umjetnost.⁸¹ I Vera Dajht-Kralj može se ubrojiti u tu skupinu umjetnika, no prevlasti figuracije u njezinu izričaju ipak je prethodio kratak izlet u apstrakciju koji se očituje u pojednostavljenju forme. On je djelomično bio odraz pariškog utjecaja, a djelomično zagrebačke sredine u kojoj apstrakcija jača kao odgovor na socrealističku poetiku. Iako je taj izlet bio kratak jer je umjetnica brzo zaključila da se u tomu izričaju ne vidi, i on je važan jer govori o njezinim tendencijama da istražuje, kombinira utjecaje i samostalno pronade svoj jezik. Pritom Josip Depolo naglašava kako je čak i u tomu razdoblju, umjetnica „nastojala očuvati ravnotežu unutar svog vlastitog plastičkog svijeta“,⁸² a time potvrđuje i navedenu misao Jelice Ambruš.

<http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0325237&DOCBASE=CGPP> (pregledano 23. lipnja 2021.)

⁷⁷ Zahvala Saši Kralju na ovome podatku

⁷⁸ Vidi u: Nada Firšt, „Ropkinja stvaralačke slobode“, 1988., str. 6–7

⁷⁹ Vidi u: Jelica Ambruš, „Pariz 1929.–1935.: Usavršavanje, utjecaji tradicije, asimiliranje stilova, formiranje osobnog stila“, u: Jelica Ambruš, *Ivan Rein*, Osijek: Zagreb: Galerija likovnih umjetnosti: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 22

⁸⁰ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 10

⁸¹ Vidi u: Jelica Ambruš, „Pariz 1929.–1935. (...)“, 1993., str. 21

⁸² Josip Depolo, „Ljepota materijala“, 1960., str. 8

Jedan od ranijih datiranih primjera sažimanja forme je idejno rješenje za *Spomen-park ženskog pokreta u Skopju* iz 1961. godine.⁸³ Nekoliko je crteža na kojima je variran motiv plesačice u pokretu uokvirene kvadratnom formom,⁸⁴ ili bez okvira, a koji odgovara spomenutom kiparskom rješenju čime je omogućena približna datacija tih primjera. Ana Kršinić-Lozica navodi kako plesačice ipak nisu rezultat odmicanja od figuralnog, nego pomne studije ljudske figure i to u pokretu.⁸⁵ Još jedan crtež iz te grupe je onaj za *Spomenik strijeljanim đacima i profesorima u Spomen-parku Kragujevački oktobar* iz iste godine.⁸⁶ Ovdje se dvije tugujuće ženske figure stapaju tako da ih nije moguće jasno razdvojiti.⁸⁷ Na crtežu je naznačena i „mozaična podna kompozicija stiliziranih dječjih tijela“.⁸⁸ Upravo ona dominiraju crtežom, a sličnost u oblikovanju može se uočiti na još jednomu primjeru na kojemu dječja lica djeluju poput geometriziranih maski.

Navedeni primjeri svjedoče o interesu za pokret koji kasnije prerasta u istraživanje ritmova. S obzirom na to da su ritmizirane kompozicije i sugestija pokreta iz koje proizlazi dinamičnost glavne odlike ruskog konstruktivizma, Elena Cvetkova ovo razdoblje njezina stvaralaštva opisuje kao „konstruktivistički pokus“.⁸⁹ Također, s obzirom na to da pokret i ritam pretpostavljaju kretanje u prostoru, Vera Dajht-Kralj promišlja i prostor oko skulpture, odnosno, skulpturu u prostoru, a time u prijedlozima za javnu plastiku dotiče i arhitektonski crtež.⁹⁰ Upravo takva poveznica arhitekture i pokreta osnovno je polazište teorije plesnog umjetnika i teoretičara Rudolfa Labana prema kojemu su prostor i tijelo u međusobnoj interakciji pri čemu se pokret odvija prema određenim prostornim zakonitostima. Njegovo učenje u Zagrebu oživljava osnivanjem Škole za ritmiku i ples 1954. godine na inicijativu plesačice, plesne koreografkinje i pedagoginje Ane Maletić.⁹¹ Prema Labanu, pokret je unutarnji poriv te reakcija na prostor. S obzirom na prostorne zakonitosti i akcije, Laban predlaže tri sustava prostorne orijentacije od kojih se u dijagonalnoj prostornoj orijentaciji prostor doživljava vizualno te predočuje kao kocka, odnosno kubus.⁹² Upravo smještajem ženskih tijela u pokretu unutar okvira, Vera Dajht-

⁸³ Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 36

⁸⁴ Isto, str. 18

⁸⁵ Isto, str. 36

⁸⁶ Isto, str. 38

⁸⁷ Isto

⁸⁸ Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 10

⁸⁹ Isto

⁹⁰ Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 15–29

⁹¹ *Škola suvremenog plesa Ane Maletić*, <http://ss-suvremenogplesa-amaletic-zg.skole.hr/skola/povijest> (pregledano 8. lipnja 2021.)

⁹² Vidi u: Ana Maletić, „Kretanje kinesferom po zakonitostima prostorne harmonije“, u: Ana Maletić, *Pokret i ples: teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*, Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1983., str. 133–161

Kralj dotiče *labanovsko* poimanje prostora. Nadalje, kako bi točno i precizno zabilježio pokret, Laban osmišljava takozvano plesno pismo, odnosno *kinetografiju*, sastavljeno od određenih simbola kao notni zapis. Time je pokret, odnosno interakcija tijela i prostora, u crtežu svedena na ritmičko ponavljanje motiva.⁹³ Upravo će takve ritmizirane kompozicije sastavljene od ponavljajućega motiva biti prisutne u konstruktivističkim kiparskim kompozicijama ili grafičkim rješenjima, a kasnije će ih kod nas u umjetničkim istraživanjima primjenjivati umjetnici okupljeni na izložbama *Novih tendencija*. Vera Dajht-Kralj na tragu je toga postupka, ali s naznakom kontinuiteta pokreta, na prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici* iz 1965. godine (sl. 11 – 14). U tom prijedlogu „formira repetitivnu kompoziciju antropomorfnih karakteristika“.⁹⁴ Na crtežu je moguće razaznati da je riječ o stiliziranim profilima žena i muškaraca, međutim, to se razaznaje samo iz oblikovanja glava i naznaka grudi na ženskoj figuri. Spomenimo da je upravo tako slobodnije oblikovani, gotovo apstrahiran motiv tugujuće majke⁹⁵ bio predložena verzija za spomenuti projekt. Razlog tomu što Vera Dajht-Kralj na koncu izvodi skulpturu slijedeći „izraženiji figuralni pristup“,⁹⁶ bio je, kako Ana Kršinić-Lozica piše, zahtjev investitora. Dakle, ovdje se nameće pitanje u kojemu je smjeru autorica razvijala ideju, a ono se često susreće u proučavanju autoričina stvaralačkog procesa. S jedne strane, motiv ženske figure mogao je biti postupno pojednostavljivan i apstrahiran. S druge strane, proces je mogao biti suprotan. Od eksperimentalne forme ženske figure u obliku polumjeseca, umjetnica na koncu formira figuralnu skulpturu „masivne i zbijene forme“, pri čemu je „pokret ipak naznačen jakim raskorakom figure i položajem ruke i glave“.⁹⁷ Takvim praćenjem variranja ideje, moguće je pratiti umjetničin interes za pokret te eksperimentiranje s figuracijom i stilizacijom dobivenim rješenjima.

⁹³ Više o ritmu i pokretu vidi u: Ana Maletić, „Spoznaja vremenskog trajanja i dinamike kao elemenata ritma“, u: Ana Maletić, *Pokret i ples: teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*, Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1983., str. 43–55

⁹⁴ Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 40–41

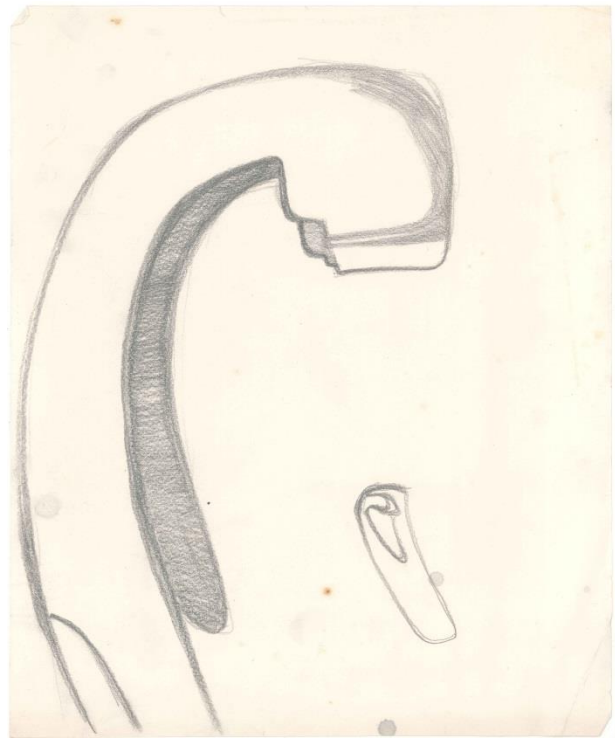
⁹⁵ Motiv tugujuće majke interpretira Ana Kršinić-Lozica

⁹⁶ Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 40

⁹⁷ Isto, str. 38–39



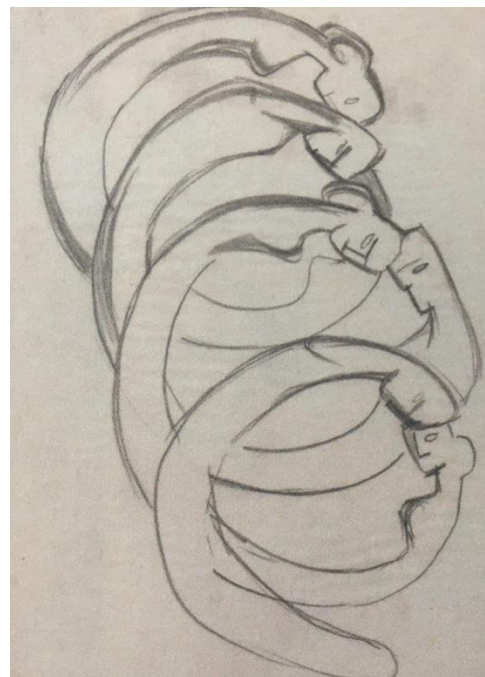
Slika 11. Realizirani motiv tugujuće majke, *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1966., olovka na papiru, 44 x 30 cm



Slika 12. Jedna varijanta motiva tugujuće majke u prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1965., olovka na papiru, 32,9 x 26,9 cm



Slika 13. Jedna varijanta motiva tugujuće majke u prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1965., pastele na papiru, 33 x 27 cm



Slika 14. Natječajna verzija *Spomenika palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1965., olovka na papiru, 21 x 29,5 cm

Posebno je, pak, ritmičan crtež naziva *Angažirano* iz 1967. godine. Ponavljanjem motiva koji prepoznajemo kao sjenu ljudske figure do polovice pasa, autorica ga svodi na bilješku pokreta. Crtež se, također, može promatrati kao igra linija i mrlja od tuša, u duhu tadašnjih umjetničkih zbivanja. Pa ipak, s obzirom na to da je izvedena skulptura sličnoga naziva, ovaj je crtež vjerojatno jedan od prijedloga kompozicijskog rješenja. U skulpturi je, također, naglašen ritam multipliciranjem jednoga elementa, baš kao u istraživanjima umjetnika *Novih tendencija*.

Ritmom i pokretom Vera Dajht-Kralj kasnije se više neće baviti na isti način, no neće ih ni u potpunosti odbaciti. Oni će biti prisutni u promišljanju novih odnosa. Bilježeći ritam, u crtežu zanemaruje prostornost i volumen. Iako je riječ o crtežima na kojima se poigrava razvojem ideje za izvedbu skulpture, pristupa im kao gotovim umjetničkim radovima, a njima se približava i tendencijama apstraktne umjetnosti. No unatoč tomu djelomičnom izletu prema apstrakciji, ona se ipak nije približila onodobnim umjetničkim pravcima. Pa ipak, neke karakteristike toga razdoblja, primjerice, sažimanje forme, prenijela je na kasnije djelovanje. Oživljavanjem pariškog iskustva sedamdesetih godina, Vera Dajht-Kralj priziva novu poetiku, a ona proizlazi posebice iz istraživanja prošlosti. Brojni umjetnici naglašavali su kako prošlost treba uzeti kao polazište, a Paul Cézanne naglasio je važnost upravo Louvrea rekavši kako je taj muzej poput knjige iz koje učimo čitati.⁹⁸ Tako će pariško iskustvo postaviti temelje za prepoznatljiv rukopis koji će umjetnica razviti nešto kasnije, utiskujući u svoje radove „arhajske dojmove“.⁹⁹

2.3. Nova kompozicijska rješenja - uokvirivanje kompozicije i usporedba s reljefom

Krajem šezdesetih godina, Vera Dajht-Kralj razvija cikluse *Skupine* (ili *Nizovi*) i *Ritmovi*. Nizanjem istovjetnih motiva u gradnji cjeline, umjetnica se približava konstruktivističkom izrazu, koji, međutim, odbacuje jer ne odgovara njezinu duhu.¹⁰⁰ No čak i onda kada proces redukcije dovodi do kraja,¹⁰¹ kao što je bilo vidljivo na prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, u pojedinačnim elementima zadržava sličnosti s ljudskom figurom,¹⁰² te time nastavlja dugu „tradiciju likovnog predočavanja ljudskog lika“.¹⁰³ U kritici objavljenoj u *Vjesniku* u prosincu 1975. godine povodom umjetnične samostalne izložbe u Galeriji Lotrščak,

⁹⁸ Vidi u: Mary Acton, „Sculpture and Drawing“, 2014., str. 255

⁹⁹ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 8

¹⁰⁰ Isto, str. 10

¹⁰¹ Isto, str. 8

¹⁰² Vidi u: Vladimir Maleković, „Umjetnički smisao ili pedanterija“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 13. lipnja 1973., str. 7

¹⁰³ Franjo Mrzljak, Tonko Maroević, *Vera Dajht-Kralj*, 2008., str. 6

Josip Škunca uočava novu tematsku cjelinu u njezinu opusu. Riječ je o temama iz obiteljskog albuma.¹⁰⁴

U ranijemu pristupu, Elena Cvetkova uočava krajnju pojednostavljenost figurativnog motiva, statičnost, neproporcionalnost i frontalnost figura, pri čemu su neke glave u poluprofilu ili profilu.¹⁰⁵ Takvim oblikovanjem, priziva stare kulture i civilizacije, a svođenjem na ono bitno, zadržava karakteristike prethodnoga razdoblja. Povodom izložbe 1978. godine u knjižari *Mladost*, Elena Cvetkova piše u *Večernjem listu*: „Likovi pomalo asociraju na one dostojanstvenike koje smo upoznali na asirskim i babilonskim spomenicima, iluminiranim starim knjigama, na situlama, na predmetima arhajskih civilizacija, a teme podsjećaju na biblijske priče. Senzibilitetom suvremena čovjeka autorica je donijela novu vrijednost“.¹⁰⁶

Temu *Obiteljski album* Vera Dajht-Kralj razvijat će do kraja života prikazujući ljubavnike, zaručnike, svatove, svirače, intime, glave, portrete i drugo,¹⁰⁷ a pritom će varirati oblikovne mogućnosti. Kasniji primjeri svjedoče o *chagallovskom* pristupu, a na to upućuju nadrealističke kompozicije i simbolika motiva. S obzirom na njezin primaran medij, skulpturu, važna odrednica u umjetničinu crtežu u ovome periodu svakako je prostornost. Na sljedećim primjerima proučit ćemo tretman figura, odnos prostora unutar okvira i izvan njega te odnos crteža i reljefa.

2.3.1. Kompozicija unutar okvira

Uokvirivanje figura na papiru u radovima Vere Dajht-Kralj poznato je od šezdesetih godina. Rješenje za *Spomen-park Ženskog pokreta u Skopju* jedan je od ranijih primjera takvoga pristupa. Ondje je okvir uvjetovao pokrenutost figure te naglašavao ritam. Od sedamdesetih godina Vera Dajht-Kralj kompoziciju redovito omeđuje, a time posebno dolazi do izražaja prostornost, odnosno njezin manjak.

Oblikovanje figura iz toga ranijeg razdoblja zadržava „magijsku vezu s formalnim odlikama mediteranskoga nasljeđa“, piše Elena Cvetkova,¹⁰⁸ navodeći Egipat, Asiriju, Bizant, Grčku i druge kulture kao primjer. Ljudske figure, vrlo pojednostavljene, no još uvijek prepoznatljive, omeđene su kadrovima u kojima su prikazane do pojasa ili punom visinom. Figurama su

¹⁰⁴ Vidi u: Josip Škunca, „Optimistička sinteza forme“, 1975., str. 6

¹⁰⁵ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 10–11

¹⁰⁶ Elena Cvetkova, „Epsko u svakidašnjem“, u: *Večernji list*, Zagreb, 3.–4. rujna 1983., str. 8

¹⁰⁷ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 12

¹⁰⁸ Elena Cvetkova, „Epsko u svakidašnjem“, 1983., str. 8

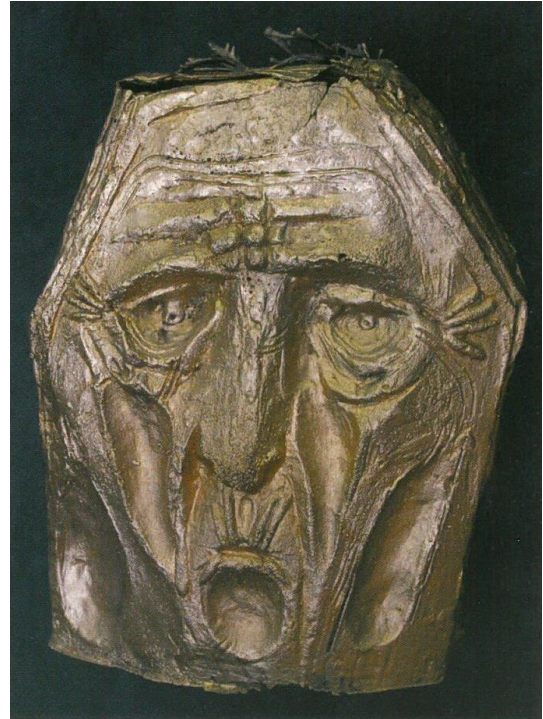
istaknute velike oči, a nos i ponegdje usta, naznačeni su ravnom ili zaobljenom linijom, ovisno o emociji koju autorica želi naglasiti. To je razdoblje kada umjetnica počinje bojiti skulpturu pa se boja uočava i u crtežu. Prvenstvo se, dakle, više ne daje liniji, nego međusobnom nadopunjavanju linije i boje. Elena Cvetkova navodi primjere skulptura iz sedamdesetih godina (primjerice *Stara hiža/Prabaka* iz 1970. godine) koje podsjećaju na mikenske zlatne maske,¹⁰⁹ pa je moguće i crtež bez naziva (sl. 15) datirati u isto razdoblje jer tehnika nanošenja zlatne boje na papir odgovara, primjerice, tehnici pozlaćivanja tih skulptura. Pritom zlatna boja i raspored figura podsjećaju i na bizantinske ikone. Na mediteransko nasljeđe upućuju i djelomično prikazani motivi kože ili kakve grčke vaze. Takvim prizivanjem prošlosti, promatraču se sugerira kako se čovjek ni genetski ni duhovno nije promijenio tisućama godina.¹¹⁰ Gledajući reljefe, uočava se kako oni djeluju poput crteža koji blago izlaze u prostor. Primjerice, na reljefu *Stara hiža/Prabaka* (sl. 16), lice je oblikovano utiskivanjem brojnih linija, ili primjerice, na reljefu *Pozdrav mornaru* iz kasnijega razdoblja, linijama su oblikovani brojni detalji poput kose, očiju ili krova kuće. Takav postupak podsjeća na crtači postupak na podlozi od bakra. U oba medija okvir uvjetuje raspored i kretanje figura te diktira ritmičnost kompozicije, no one djeluju kao da prirodno prihvaćaju zadani okvir. S promatračem ostvaruju direktan kontakt podsjećajući ga na spomenuto nasljeđe.

¹⁰⁹ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 11

¹¹⁰ Isto



Slika 15. Bez naziva, 1970-te, kombinirana tehnika na papiru



Slika 16. Stara hiža/Prabaka, 1970., pozlaćeni bakar, 25 x 21,5 x 16 cm

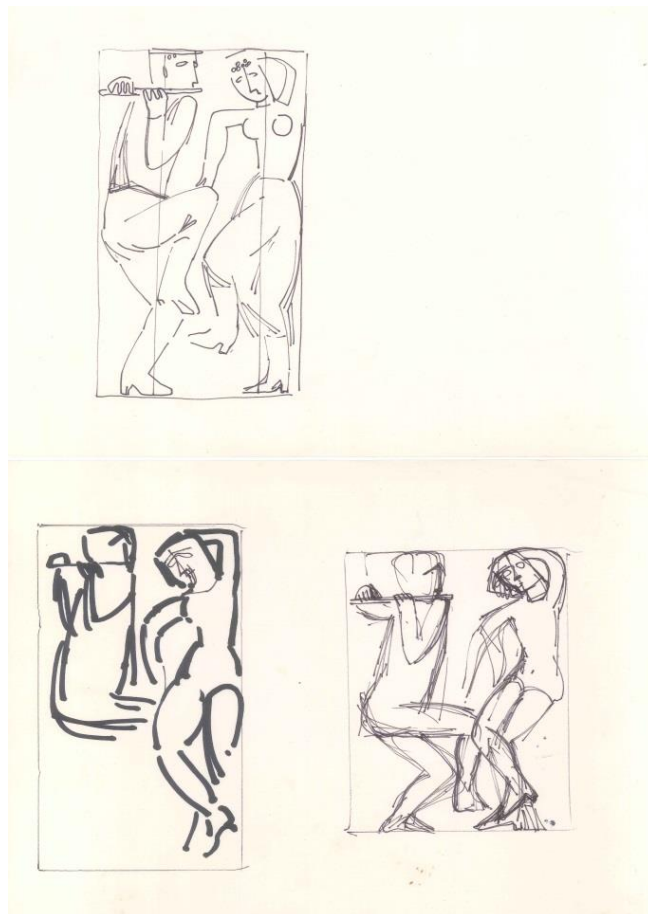
Nametnuti okvir u nekim primjerima sputava figure. Nekoliko skica koje prikazuju svirača flaute i plesačicu svjedoči o ispitivanju mogućnosti slaganja dvaju tijela u pokretu unutar pravokutnog okvira (sl. 17). U svakom pokušaju figure izgledaju kao da se žele osloboditi nametnutih granica i nastaviti svoje kretanje izvan njih. I u ovome primjeru uočavamo stilizaciju lica koja podsjeća na stare civilizacije.

Drugačiji tretman figura uočava se na kasnijemu crtežu svirača. Tu temu autorica je varirala i često prikazivala pa se tako u njezinu opusu mogu naći brojni svirači raznih instrumenata, zatim plesači, ali i kombinirane kompozicije. Kao i u prethodnome primjeru, i ovdje je prisutna figuracija, no ona sada „nosi draži naive“.¹¹¹ Svirači gajdi nesputano se kreću unutar okvira u kojemu se nalaze. Vrlo sličnih oblikovnih karakteristika je i svirač ili sviračica harfe. Višestruko je variran motiv svirača harfe na kojoj se nalazi ptica. Na jednome primjeru naznačen je naziv *Ivo Pilat Petrinis*, na drugome primjeru *Orfej hommage Danilu (Kišu)*, a na trećemu primjeru *Bijesni Orfej*.¹¹² U sva tri primjera harfa se pretvara u ženu. Nekoliko je takvih kompozicija i bez naziva pa je moguće uočiti kako Vera Dajht-Kralj, osim što varira kompoziciju, varira i naziv

¹¹¹ Ante Zemljarić, „Bakar i emajl Vere Dajht-Kralj“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 28. Veljače, 1978., str. 12

¹¹² Vidi: *Zbirka Vere Dajht-Kralj*, <http://vdk.eindigo.net/?object=list&mrf%5B4%5D%5B10238%5D=a&page=8> (pregledano 29. lipnja 2021.)

crteža. Na odabranu primjeru, koji bi možda nosio neku nespomenutu varijantu naziva, harfa se ne pretvara u ženu. Sviračeva kosa vrlo je duga, a crte lica blaže su nego u prethodnim primjerima pa je moguće da je ženska figura protagonistkinja ove kompozicije. Ta je interpretacija jednako vjerojatna jer je Vera Dajht-Kralj vrlo često žensku figuru stavljala u fokus. Sviračica harfe mirno boravi u zadanu okviru, potpuno usmjerena na instrument. Ona je, baš poput svirača gajdi, ponesena intimnim glazbenim doživljajem, pri čemu promatrač dobiva dojam prisustvovanja tom lirskom doživljaju. Međutim, jedan rub okvira koji omeđuje prostor u kojemu se nalaze svirači, stapa se s njihovim nogama, a time oni blago izlaze u vanjski prostor. Crteže je moguće datirati u razdoblje nakon devedesetih godina. U tomu se razdoblju Vera Dajht-Kralj posvetila keramici pa tada, ili kasnije, nastaje mala keramička skulptura svirača gajdi. Ovaj crtež mogao je biti jedna od varijanti promišljanja figure. Blagi izlazak iz omeđenoga kadra time se može protumačiti kao bilješka odnosa figure prema prostoru u kojemu se nalazi.



Slika 17. Primjer promišljanja kompozicije unutar okvira, kemijska i flomaster na papiru, 21 x 29,7 cm (gornji crtež), 21 x 29,7 cm (donji crtež)

S druge strane, prostor u kojemu se figure nalaze može biti prepoznatljiv.

Na crtežu naziva *Dalmatinske kuće* iz 1981. godine, čije kompozicijsko rješenje podsjeća na verziju *Kuće predaka*, temu kojom se Vera Dajht-Kralj intenzivno bavila osamdesetih godina, bridovi i plohe nacrtane kuće imaju ulogu okvira za smještaj figura. Pritom dubina prostora nije naznačena, a kompozicija je riješena vertikalnom perspektivom po uzoru na egipatsko slikarstvo ili romaničke reljefe, kako bi autorica kasnije mogla izvesti plitki reljef na samostojećoj skulpturi upravo prema crtanu predlošku. Figure su većinski plošne i tako se stapaju s prostorom u kojemu se nalaze. Prikazani motivi omogućuju promatraču razumijevanje scena, a pojednostavljeni pristup odgovara kasnijoj izvedbi u reljefu. Iako se u reljefu uočava princip *horror vacui*, na crtežu to nije slučaj. Također, na papiru je iznad kuće nekoliko figura smješteno u niše što je vjerojatno prikaz rješenja za bočne strane. Figure u narodnim nošnjama ispunjavaju niše punom visinom, a dubina je naznačena zatamnivanjem slobodnoga prostora. Ovdje se uočava i motiv cvijeta čička koji umjetnica vrlo često varira u raznim kompozicijama i koji je primjer metamorfoza u njezinu radu o kojima će biti riječi nešto kasnije. Odabrani motivi, poput ribolova ili žene s košarom iznad glave, te spomenute nošnje, prikazuju tradicionalan život.

Posve suprotno tradiciji i poveznici s prošlošću u izvedbi reljefa, nadrealističke kompozicije iz devedesetih godina ili nešto kasnije, odraz su posve oslobođene autoričine imaginacije. Na nekoliko primjera iz toga razdoblja, okvir za smještaj kompozicije je ljudsko oko u kojemu se odražava ljubavna čežnja, arhitektura ili tuga. Vrlo precizno izvedeno oko kao prozor u drugi svijet, prepoznatljiv je motiv sa slike *Le Faux Miroir* iz 1928. godine, čiji je autor René Magritte. Vera Dajht-Kralj zasigurno je mogla vidjeti ovu sliku na nekom od svojih putovanja u Veneciju, Pariz, Belgiju ili drugdje. Iz razgovora sa Sašom Kraljem saznajemo da je umjetnica često spominjala Magrittea, dakle, njegove su slike na nju ostavile snažan utisak koji je kasnije prenosila kroz svoja djela. No za razliku od spomenute Magritteove slike oka u čijemu je središtu crna zjenica, Vera Dajht-Kralj tu smješta razrađenu scenu ili oko uzima kao glavni motiv arhitektonske kompozicije. Na crtežu bez naziva, oko uokviruje violončelista koji gudi po ženinu tijelu i fotografiju Hrvatskog narodnog kazališta. Time autorica problematizira granice okvira i položaj promatrača. Hrvatsko narodno kazalište okvir je za koncert koji se ondje odvija. Istovremeno, gledateljjevo oko uokviruje scenu glazbenika, a u mislima ju povezuje s prostorom u kojemu se odvija. S druge strane, promatrač na crtežu uočava vezu između prikazanih motiva te vlastitim okom uokviruje cjelokupan prizor smještajući ga u novi kontekst. Položaj promatrača autorica će dotaknuti i triptisima te smještajem reljefa unutar, primjerice, vratnica, o čemu će biti riječi kasnije u tekstu. Drugi primjer takve kompozicije je crtež *Pogled na stari Dolac* koji je

prijedlog za nerealiziranu fontanu na tržnici Dolac.¹¹³ Na tomu se primjeru u oku ogleda stara vizura grada čime se odaje počast srušenome dijelu staroga Zagreba, a cjelokupna kompozicija ponovno je smještena u četvrtasti okvir. Konačno, crtež naziva *La Paix* iz 1991. godine, odražava autoričinu emociju na početak još jednoga rata (sl. 69). Ovdje je oko ovješeno na kuku unutar arhitektonskog luka, a iz njega teku suze koje se u donjemu dijelu kompozicije razlamaju u šiljate oblike ispisujući naziv crteža, pritom ilustrirajući ideju prekida mira. Ovdje oko, međutim, nije okvir za smještaj figura, nego se uz druge elemente nalazi unutar arhitektonskog luka koji je, pak, uokviren pravokutnom formom.

Dakle, uokvirivanjem kompozicije autorica se poigrava rješenjima na papiru. Ponegdje je kompozicija uokvirena kao priprema za kasniji reljef, a ponegdje kako bi zatvorila intiman svijet portretirane figure. U svakom slučaju, prostor i figura su u interakciji. O kiparskome pristupu crtežu svjedoči plošnost figura i slaganje kompozicije vertikalno što odgovara oblikovanju reljefa. Pritom je, pak, u kiparskome rješenju naglašen crtački pristup koji se očituje u oblikovanju detalja linijama, ili dodavanjem boje. S druge strane, kasnije crteže karakterizira punina forme kao da je riječ o skulpturi na papiru.

2.3.2. Triptisi i protezanje priče kroz više kasete

Tijekom osamdesetih godina, Vera Dajht-Kralj slaže reljefe u triptisima po vertikali, pri čemu je njihova kompozicija uvjetovana drvenim okvirima prozora, vratnica i sličnog, unutar kojih je ostvarena.¹¹⁴ Time autorica razrađuje ideju u više prizora pri čemu je svaki smješten unutar zasebne kasete.¹¹⁵ Naznačeni imaginarni arhitektonski elementi tako se nalaze unutar jednog stvarnog. Također, tih godina figuri postupno vraća naglašen volumen i oblinu, za razliku od prethodnoga razdoblja u kojemu se još mogao osjetiti utjecaj eksperimentiranja s apstraktnom umjetnošću.

Triptih u povijesti umjetnosti zauzima nezaobilazno mjesto u razumijevanju kršćanske umjetnosti Zapada, osobito u razdoblju gotike i renesanse. Ta forma, s obzirom na oblikovanje, ima slikarsku i kiparsku tradiciju.¹¹⁶ Kasnije se model od tri dijela provlači u raznim oblicima

¹¹³ Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 76–77

¹¹⁴ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 13

¹¹⁵ Isto, str. 14

¹¹⁶ Triptih. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62356> (pregledano 23. lipnja 2021.)

umjetničkih izričaja, a u crtežu on oživljava u drugoj polovici 20. stoljeća. Tako, primjerice, francusko-američka umjetnica Louise Bourgeois u *Triptihu za crvenu sobu*, 1994. godine,¹¹⁷ na tri papira varira kompoziciju koju čine dvije iste figure. Uokvirivanjem kompozicije na papiru, Louise Bourgeois interpretira smještaj kompozicije unutar kiparskog okvira referirajući se time na tradiciju triptiha. Uz Veru Dajht-Kralj, treba spomenuti dvojicu umjetnika, posve različitog izričaja, koji se u svojim opusima crteža također izražavaju triptisima. S jedne strane, ističe se Dimitrije Popović koji nalazi način da u toj formi, svojim tematskim izborom, očuva kršćansku tradiciju. Tako se, primjerice, iz ciklusa *Corpus Mysticum* mogu izdvojiti triptisi koji tematiziraju ključne trenutke Kristove smrti i ponovnoga rođenja. Također, ta forma prisutna je i u ostalim ciklusima umjetnikova opusa, poput ciklusa *Marilyn Monroe* ili, primjerice, *Hommage à Salvador Dali*.¹¹⁸ Tomu detaljnom, razrađenom crtežu s nadrealističkim elementima, suprotstavljen je dječji, pojednostavljeni crtež Vaska Lipovca. Bilježenje okvira koji omeđuje i uvjetuje kompoziciju na papiru, vidljivo je na crtežu *Izlog* iz 1970./71. godine.¹¹⁹ Poput Vere Dajht-Kralj koja precizno crta prozorski okvir u koji smješta kompoziciju, Lipovac crta vratnice. Tako svaki okvir otkriva jedan dio scene koja se iza njega kontinuirano proteže. No za razliku od statičnosti scene, zaustavljenosti u trenutku razgledavanja, koju uočavamo na ovome primjeru, na triptisima Vere Dajht-Kralj priča se dinamično razvija. Također, kod Dimitrija Popovića i Vaska Lipovca, ta forma u nekim primjerima obuhvaća i kiparsku dimenziju. Međutim, za razliku od Dimitrija koji koristi drveni objekt po uzoru na tradicijski pristup, Lipovac triptihu pridaje kiparsku dimenziju dvijetisućitih godina kada slike smješta iza dvokrilnih vrata, a tim se kompozicijskim rješenjima približava Veri Dajht-Kralj.

Formu triptiha umjetnica ne koristi kako bi zadržala paralelu s kršćanskom tradicijom. Načelo triptiha omogućuje joj razvijanje narativa. Primjerice, na crtežu bez naziva iz 1984. godine, cijelo srednje polje ispunjava mornar s rukom podignutom u znak pozdrava (sl. 20). Na tu scenu nadovezuje se scena broda usred mora smještena u najnižoj kaseti. Gornja kasetna nedostaje, no moguće je zaključiti da je kompozicijski predviđena jer je djelomično naznačena do gornjega ruba papira, a to potvrđuje i sitna skica na desnoj strani na kojoj su zabilježena sva tri prizora. Na crtežu je prisutna i ženska figura u poluprofilu koja s vanjske strane okvira promatra scene. Možda je riječ o njezinu sjećanju ili probuđenoj viziji dok gleda kroz prozor na pučinu, a možda

¹¹⁷ Vidi triptih: *MOMA: Louise Bourgeois, Triptych for the Red Room 1994*, <https://www.moma.org/collection/works/70879> (pregledano 30. svibnja 2021.)

¹¹⁸ Vidi u: Dimitrije Popović, *Misterij metamorfoza: retrospektiva 1966.–2016.*, katalog izložbe (25.1.–19.3.2017.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 84–85, 89, 90–91, 102–103, 136–137, 148–149

¹¹⁹ Vidi u: Zvonko Maković, *Vasko Lipovac: retrospektiva*, katalog izložbe (4.9.2017.–7.1. 2018.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 53

umjetnica tako promišlja poziciju promatrača u odnosu na reljef. Kombinirajući snovit prizor i okvir kao stvaran arhitektonski element, autorica se i u reljefu poigrava s promatračevim gledištem.

Nekoliko je primjera i crteža na kojima se kompozicija kontinuirano proteže kroz više kasete. Jedan od primjera je crtež žene koja pokušava dohvatiti Mjesec (sl. 21 – 22). Obla ženska figura, čija punina podsjeća na Kršinićeve skulpture, pruža ruku iz najniže kasete te se proteže kroz onu srednju težeći prema najvišoj kaseti. Izoliran srednji prizor lebdeće ruke u prostoru, omeđene balkonskom ogradom i nebom s vanjske strane, djeluje poput nadrealističke kompozicije. Usporedbom s izvedenim reljefom uočavamo kako boje na papiru označuju kasnije bojenje materijala. Nadalje, ovdje treba istaknuti i reljef žene na konju koji, pak, sugerira protezanje kompozicije kroz više kasete, ali na kojemu okvir reže scenu tako da ju promatrač nastavlja zahvaljujući vlastitoj imaginaciji (sl. 18 – 19). Isto tako, reljef je potpuno drugačije izveden od crtanih predložaka. Reljef je potpisan 1989. godine, no motiv ljubavnika na konju još je jedan od primjera protezanja određenoga motiva kroz nekoliko faza rada pri čemu se promatrač ponovno susreće s problemom razumijevanja procesa razvoja ideje. No ovaj primjer svjedoči također o poteškoćama u prepoznavanju, kontekstualizaciji i dataciji pojedinih crteža. Na poleđini jedne od skica zabilježen je naziv *Violanta s ljubavnikom* koji upućuje promatrača na priču o Violanti, junakinji opere Ericha Wolfganga Korngolda, koja traži osvetu za smrt vlastite sestre.¹²⁰ Pa ipak, spomenuti motiv mogao bi odgovarati i priči Riana Malana *My Traitor's Heart*,¹²¹ s kojom se Vera Dajht-Kralj upoznala prilikom putovanja u Južnu Afriku polovicom devedesetih godina. Priča fokus stavlja na nesuđenu ljubav uvjetovanu rasnim razlikama, a motiv ljubavnika koji bježe na konju autorica je mogla interpretirati upravo iz spomenute priče. Govoreći, pak, o likovnom oblikovanju, iako postoji mogućnost da u razvoju spomenute kompozicije umjetnica ne polazi od skice uokvirenoga zaljubljenog para na konju, ona bi i mogla prethoditi konačnoj kompoziciji jer predstavlja njezin logičan slijed. Od ljubavnika u čvrstom zagrljaju na konju, tema se razvija u smjeru prikaza ljubavnoga čina tako da žena raširenih nogu ostaje na konju, a muškarac pada naglavce, pritom također u raskoraku. Crtež uokvirene žene na konju svjedoči o ideji razlaganja prizora na dva kadra, a to potvrđuje sljedeći crtež kiparski oblikovanih punih tijela koja podsjećaju na Kršinićev način oblikovanja. Dekorativni motiv lisnatih grana koje su se isprepletale s tijelima figura, u ovome crtežu ostaje tek blago naznačen. Međutim, pronađen je i crtež na kojemu je muškarac uspravno orijentiran i paralelan sa ženom, a na granama koje ga

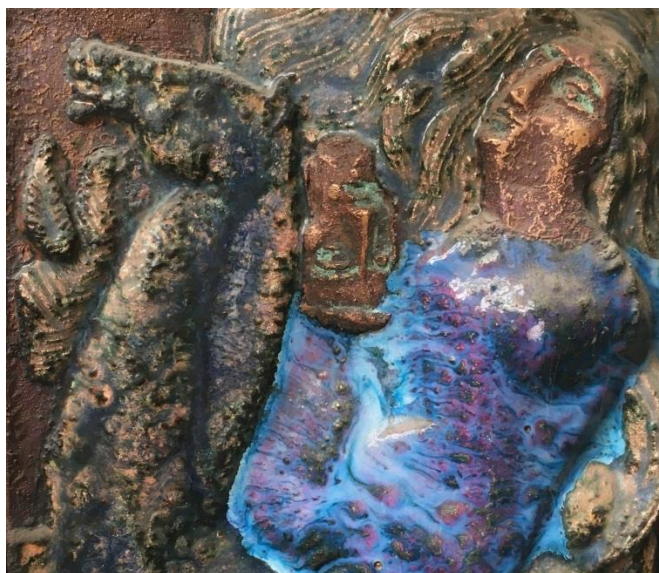
¹²⁰ Vidi: Korngold Society https://www.korngold-society.org/Synopses/Synop_violanta.html (pregledano 30. kolovoza 2021.)

¹²¹ Zahvala Saši Kralju na podatku

okružuju nalaze se druge figure. Dakle, autorica je zabilježila brojne verzije razmišljajući o kompozicijskom rješenju. Konačno, u izvedenome reljefu motiv žene ostaje kao što je bio razrađivan na crtežima, no prisustvo muškarca naznačeno je samo prikazom njegove glave koja se gotovo nalazi u ženinu krilu. Time je zabilježena ideja njihova sjedinjenja pri čemu ih ne razdvaja u dvije kasete kako je promišljala u crtežima, nego ih smješta zajedno u istu kasetu. Ovaj primjer svjedoči i o ispreplitanju tehnika i motiva koje je umjetnica varirala i koje ne bi u potpunosti napustila kada bi otkrila nove mogućnosti. Strastvenost i erotika često su prisutne teme u opusu Vere Dajht-Kralj, no prizori nikada nisu vulgarni. Oni su kombinacija novih situacija, ponekad apsurdnih, ali uvijek svježih, navodi Franjo Mrzljak.¹²²



**Slika 18. *Violanta s ljubavnikom*, bez datacije,
olovka i olovke u boji na papiru,
62,5 x 40,2 cm**



Slika 19. Detalj izvedenog reljefa, *Violanta s ljubavnikom*, bez datacije, bakar i emajl

¹²² Vidi u: Franjo Mrzljak, *Vera Dajht-Kralj*, predgovor katalogu izložbe, (ur.) Nenad Opačić, (Zagreb, Salon Galerije Karas 5.3.1983.), Zagreb: HDLU, 1983.

Triptih je u nekim crtežima prisutan i u završnom dijelu opusa. Protezanje figure kroz više kaseti prisutno je i nakon devedesetih godina. To vidimo u crtežu koji prikazuje žensku figuru koja visinom prolazi kroz tri kasete, a u čijoj je utrobi u srednjoj kaseti naznačen otvor u koji se smjestila druga figura (sl. 59). Devedesetih i dvijetisućitih godina Vera Dajht-Kralj oblikuje nadrealne kompozicije u kojima u unutrašnjost figure smješta drugu figuru. Tako nastaju, kako Ana Kršinić-Lozica piše, figure ljudi-kuća, žena-kaveza, muškaraca s ormarom umjesto trupa i drugo.¹²³ Također, posebno prisutan postaje motiv ptice, katkad slobodne, a katkad u kavezu. Taj motiv ptice, okvir unutar okvira i tretman figura, omogućuju nam da crtež ženske figure otprilike smjestimo u posljednje desetljeće 20. stoljeća ili kasnije. Isti kriteriji mogu se primijeniti na još jednome u nizu crteža ljubavnoga para (sl. 68). Kompozicija je ponovno smještena u prozorski okvir, no kontinuitet scene zadržan je time što se figure provlače kroz dva kadra te uporabom zelene boje pri čemu nije definiran prostor u kojemu se ljubavni par nalazi. Prozorski okvir koji omeđuje ljubavnike dijeli njihov intimni prostor, a takvo kompozicijsko rješenje promatrače pretvara u voajere. Likovi „voajerističkih sklonosti“, kako navodi Zvonko Maković, karakteristični su i za kasnije crteže Vaska Lipovca.¹²⁴ Oni se, baš poput likova Vere Dajht-Kralj, ne skrivaju od pogleda promatrača. Dapače, svoju intimu dijele posve prirodno računajući na tuđi pogled. Spomenuti umjetničin crtež primjer je kombinacije linije i boje u gradnji forme, pri čemu je, međutim, prvenstvo dano boji, dok linija naglašava dekorativne motive i konstrukcijske elemente kaveza i okvira.

Uz čestu upotrebu triptiha, u opusu Vere Dajht-Kralj uočljivi su i diptisi. Tako se, primjerice, elementi nadrealizma primjećuju i u diptihu u kojemu je kontinuitet naznačen tokom slavine (sl. 58). Iz glave ženske figure u gornjoj kaseti, izlazi slavina iz koje curi voda te se ulijeva u čašu spremnu u ruci figure u donjoj kaseti. Iz razgovora sa Sašom Kraljem saznajemo da je 1989. godine izvedeno više skulptura ženske glave-slavine, u bronci i u terakoti.¹²⁵ Dakle, ovdje je diptih najvjerojatnije bio jedna varijanta promišljanja ideje, pri čemu je glavni motiv ženske glave-slavine na papiru promišljan u narativnom kontekstu po uzoru na ranije spomenuta kompozicijska rješenja.

¹²³ Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 20

¹²⁴ Vidi u: Zvonko Maković, *Vasko Lipovac*, 2017., str. 18

¹²⁵ Vidi: *Zbirka Vere Dajht-Kralj*, <http://vdk.eindigo.net/object/10089> (pregledano 14. lipnja 2021.)



Slika 20. Bez naziva, 1984., olovka i pastele na papiru, 63,1 x 45,5 cm



Slika 21. Bez naziva, 1980-te, olovka i olovke u boji na papiru, 63 x 45,1 cm



Slika 22. Detalj reljefa (vidi sliku 21.), bez naziva, 1980-te, bakar i emajl, 74 x 34 cm

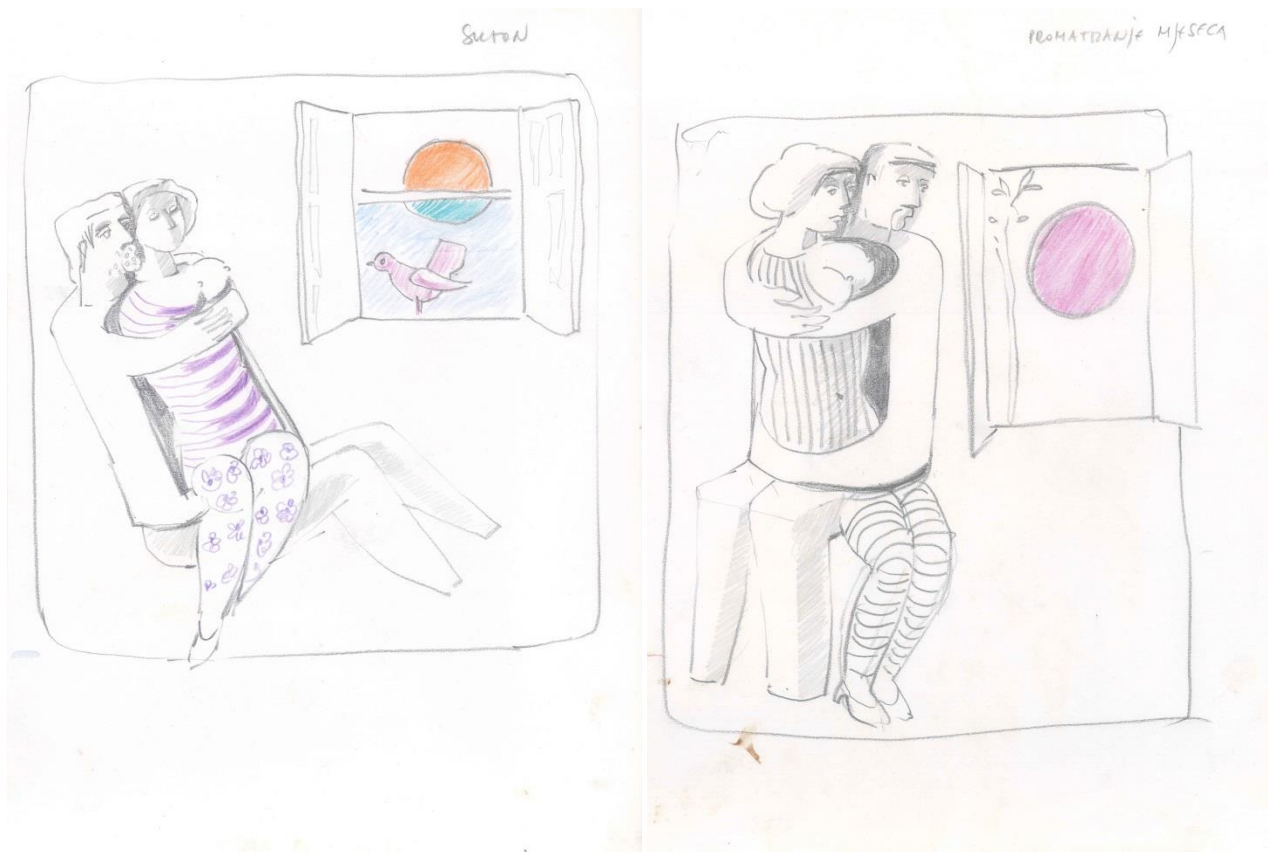
2.3.3. Okvir u okviru

K tome što se već nalaze unutar okvira, figure mogu uokvirivati jedna drugu.

Sljedeći primjer jedan je od mnogobrojnih na temu mornara koju autorica razvija osamdesetih godina (sl. 60). Okvir u koji je smješten lik mornara, simbolično je ispunjen brodovima i ribama, tvoreći tako njegov intimni svijet ograđen od vanjskoga svijeta. Promatrač time svjesno zadire u mornareva sjećanja i žudnje. Ona se očituju posebice ako promotrimo uokviren motiv žene u mornarevu trupu koji nam on otkriva otvarajući rukama vratnice koja simbolički vode u njegovu unutrašnjost.

Na crtežima *Suton* (sl. 23) i *Promatranje Mjeseca* (sl. 24) koji bi mogli biti pripreme za keramičke tanjure koje je Dajht-Kralj izrađivala u ranim dvijetisućitim godinama,¹²⁶ ponovno je moguće uočiti ljubavnike isprepletenih tijela na način da je muškarčevo tijelo okvir za smještaj ženina tijela. Jedan pronađeni raniji primjer svjedoči o tijeku autoričine misli. Žensku figuru koja sjedi u muškarčevu krilu, umjetnica djelomično smješta unutar muškarčeva trupa oblika polovice valjka. No tu je uveden čak trostruki motiv okvira u okviru. Dvoje ljubavnika u zagrljaju promatra Mjesec kroz otvoren prozor na desnoj strani crteža. Sugerirana zatvorenost kompozicije time je negirana jer promatrač pažnju usmjerava na prostor izvan prozorskog okvira. Također, u varijantama crteža *Suton*, na prozoru se pojavljuje ptica kao simbol ljubavi ili slobode. Time je sugerirana metaforičnost i naglašena liričnost prikaza koji promatrač dopunjuje vlastitim asocijacijama.

¹²⁶ Zahvala Saši Kralju na podatku



Slika 23. *Suton*, oko 2000-tih, olovka, olovke u boji i kemijska olovka na papiru, 28,2 x 20,9 cm

Slika 24. *Promatranje Mjeseca*, oko 2000-tih, olovka i olovka u boji na papiru, 28,2 x 20,9 cm

Ljubavnici uz prozor, lebdeći ljubavnici iznad grada, ili primjerice, motiv ptice koja svjedoči njihovoj ljubavi, često su prisutni motivi u kasnijemu razdoblju slikarstva Marca Chagalla. Na kompoziciji *Le soir à la fenêtre* iz 1950. godine,¹²⁷ ljubavnici isprepletena tijela stoje uz otvoren prozor koji ih uokviruje, s pogledom na grad okupan mjesečevom svjetlošću. U gornjemu dijelu kompozicije naslikana je ptica koja promatra ljubavnike. Odabrani motivi, intimna atmosfera i neka kompozicijska rješenja (isprepleteni ljubavnici uz prozor, ptica koja je svjedok njihove ljubavi) povezuju spomenute crteže Vere Dajht-Kralj i ovu sliku. Prepoznatljiv Chagallov motiv odražava se i u već spomenutom reljefu *Pozdrav mornaru*. Srednjom kasetom dominiraju ljubavnici koji lebde nad gradom, a koji su direktna poveznica sa Chagallovom slikom *Au dessus de la ville* iz 1924. godine.¹²⁸ Tretmanom površine, oblikovno i koloristički, te uporištem u

¹²⁷ Vidi sliku: Marc Chagall, *Le soir à la fenêtre*, gvaš, 1950., https://www.vontobel-art.com/fr/Chagall_Marc/Le_soir_a_la_fenetre-aid54291 (pregledano 25. lipnja 2021.)

¹²⁸ Vidi sliku: Marc Chagall, *Au dessus de la ville*, ulje na platnu, 1924., <http://editions.centrepompidou.fr/fr/decoration-dinterieur/reproduction-chagall-au-dessus-de-la-ville-lavant-garde-russe-vitebsk/1202.html> (pregledano 25. lipnja 2021.)

dvodimenzionalnom predlošku, reljef dobiva dodatnu kvalitetu crteža koji je tek blago izdignut u prostor. Ljubav i strastvenost omiljene su autoričine teme. Kao i na Chagallovim slikama, ljubavnici kao da su obavijeni tišinom, samoćom koja proizlazi iz njihova sjedinjenja. Vlado Bužančić o tome piše: „Ta samoća u dvoje dolazi, iz tko zna kojih sve razloga neočekivano, dolazi iz vrhunca ljubavi, najava je novih uzleta ili neshvatljivih (?) životnih i ljubavnih potresa i brodoloma punih posebnih zaborava dojučerašnjih zaklinjanja“.¹²⁹

2.3.4. Izlazak iz granica okvira

S druge strane, *chagallovsu* intimnu tematiku isprepletenih ljubavnika, Vera Dajht-Kralj rješava i tako da oni prelaze nametnute granice okvira. Komunikacija okolnoga prostora i prostora unutar okvira vidljiva je na crtežu naziva *Dan i noć* (sl. 57). Prikazani ljubavnici izvedeni olovkom u crveno-smeđoj boji izlaze van stranica kvadrata koji ga omeđuje. Njihova poza jako podsjeća na apstrahirane figure u zagrljaju iz druge polovice šezdesetih godina koje ćemo opisati u poglavlju o razvoju kiparske ideje. Međutim, ovdje je riječ o prepoznatljivim formama ljudskih figura oblikovanih oblom linijom, koje svojim donjim dijelom prelaze zadani okvir. Muškarac vratom obavija ženin vrat i naslanja glavu na njezino rame. Time žena u sjedećoj pozi služi kao uporište muškarcu koji na nju prenosi svoju težinu.

Teme iz obiteljskog albuma mnogobrojne su i prožete raznolikom poetikom. Oblikovni principi po uzoru na stare civilizacije prožimaju ranije crteže koji bi mogli biti priprema za reljefe. Kasnije, gotovo potpunom prevlašću motiva ljubavnika, Vera Dajht-Kralj kompozicije uranja u lirsku tišinu djelomično prizivajući *chagallovsu* estetiku. Kiparski pristupajući crtežu, umjetnica veliku važnost pridaje promišljanju kompozicije u prostoru omeđenom okvirom. Unatoč omeđivanju kompozicije, prostornost je naglašena protezanjem figura kroz više kasete ili otvaranjem novog okvira unutar već postojećega. Taj drugi okvir otvara put do unutrašnjih stanja prikazanih figura, njihovih emocija i sjećanja, bilo da je riječ o doslovnom otvaranju njihove unutrašnjosti, ili primjerice, otvaranju prozora koji spomenuta stanja otkriva putem simbolike ptica, Mjeseca i sličnih motiva prikazanih kroz njegova raširena krila.

¹²⁹ Vlado Bužančić, „Sve se ovo događalo, i sve se ovo događa“, predgovor katalogu izložbe *Vera Dajht-Kralj*, (Krapina, Galerija grada Krapine, 21.10.–10.11.1994.), (ur.) Vesna Kunštek, Krapina: Galerija grada Krapine, 1994.

2.4. Nadrealistički elementi - prostor u figuri i figura u prostoru

Već nekoliko ranije spomenutih crteža primjeri su nadrealističkih prikaza. Nadrealizam se u Hrvatskoj javlja u drugoj polovici tridesetih godina 20. stoljeća. Međutim, taj je pokret bio obilježen „negativno određujućom kategorijom tuđeg“, te „prokazan kao pojava protivna naravi i potrebama našeg kulturalnog ambijenta (...) tj. nelogičan 'import'“. ¹³⁰ Pa ipak, unatoč takvomu općem pogledu na ovaj umjetnički pravac, Igor Zidić ističe kako je riječ o pokretu koji se opire tradicionalizmu i kako je i u drugim sredinama ostvaren pod „tuđim“ utjecajima. ¹³¹ U Hrvatskoj je nadrealizam nastao u tišini, bez manifesta ili proglašenja, bez skandaloznog istupa, a umjetnici koji su ga kroz godine prihvaćali, nisu djelovali kao kolektiv. ¹³² Neki od hrvatskih slikara s nadrealističkim karakteristikama su, primjerice, Leo Junek, Krsto Hegedušić, Marijan Detoni, ili Željko Hegedušić koji su iz prve ruke osjetili Pariz André Bretona. ¹³³ U ovom kontekstu može se istaknuti crtež *Dijalog* iz 1940./47. godine Željka Hegedušića. Čistom linijom umjetnik kreira pomalo nejasnu kompoziciju, a taj bi se postupak mogao usporediti sa činom automatskoga pisanja, važnoga segmenta bretonovskog nadrealizma, koje omogućuje oslobađanje podsvjesne razine ljudskoga uma. I Zidić navodi kako je Hegedušić ovladao metodom unutarnjega monologa, jednim od glavnih nadrealističkih postupaka. ¹³⁴ Takve linijske kompozicije, no u kombinaciji s tekstem kasnije se nalaze u opusu Nives Kavurić-Kurtović koja bilježenjem jedne misli ili segmenta misli usmjerava ili komplicira tumačenje djela. Vera Dajht-Kralj, pak, tekst koristi kao jednu od etapa, kako Ana Kršinić-Lozica piše, metamorfoze istraživačkog procesa. ¹³⁵ Tako, primjerice, promišljajući motiv Gričke vještice, umjetnica nadilazi granice vizualne umjetnosti i na poledini jedne skice piše pjesmu *Jedrim zelenim morem* inspiriranu tim motivom. ¹³⁶ Također, na nekoliko primjera poezija prati figuru kao njezin sastavni dio. Bilo da je riječ o oblikovanju kose ženske figure na jednomu primjeru, ili tijela figure na drugome primjeru pri čemu i sam naziv crteža *Trodimenzionalna lirika* upućuje na isprepletenost ideja, tekst ima oblikovnu i asocijativnu funkciju (sl. 28). Pedesete godine Zidić navodi kao početak druge faze nadrealizma u kojemu se, s jedne strane, očituje približavanje apstrakciji, te s druge strane,

¹³⁰ Igor Zidić, *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 12.9.–1.10.1972.), (ur.) Lea Ukrainčik, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1972., str. 6

¹³¹ Isto

¹³² Isto

¹³³ Isto, str. 8

¹³⁴ Isto

¹³⁵ Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 72

¹³⁶ Isto, str. 47–48

oživljavanje figuracije, no s naglaskom na nadrealno značenje objekta.¹³⁷ S obzirom na godine stvaranja i širinu toga pokreta, Vera Dajht-Kralj mogla bi pripadati trećemu razdoblju nadrealizma u Hrvatskoj. O toj širini i slobodi izraza koju ovaj pravac omogućuje, Zvonimir Mrkonjić navodi 1967. godine: „(...) nadrealizam je doživio sudbinu da bude tako potpuno apsorbiran, razrađen, nastavljan gotovo pola stoljeća od svoga nastanka, te se ni danas još ne čini da bi njegovo isijavanje moglo prestati“;¹³⁸ a ta se misao može primijeniti i puno kasnije od razdoblja u kojemu Mrkonjić piše.

Upravo je u nadrealizmu Vera Dajht-Kralj našla mogućnost posve slobodnog izričaja i negiranja proturječnosti stvarnog i zamišljenog, stičnosti i pokreta, prisustva i odlaska, prošlosti i budućnosti, izrecivog i neizrecivog. Potpuno prisvajanje „začudnih“ elemenata nastupa nakon autoričina boravka u Parizu 1984./5. godine.¹³⁹ Pritom bi se ponovno mogao naglasiti „uvezeni karakter“ nadrealističkog izraza, međutim, imajući u vidu i velik broj prethodnika na domaćemu području, Veru Dajht-Kralj moguće je uvrstiti u skupinu umjetnika koji su svojim djelovanjem svjedočili o likovnoj snazi i rasprostranjenosti toga pravca. Možda najočiti primjer stapanja proturječnosti u njezinu opusu, primjećuje se u otvaranju figure čime je ona tretirana kao „arhitektonski prostor u malom“.¹⁴⁰ Tako prikazane figure u doslovnom smislu promatraču prezentiraju svoju unutrašnjost. Mornari u sebi nose brodove i žene, strojovođe nose vlakove, žene djecu, ljubavnici jedno drugo. Govoreći o ljubavnicima, jedna od omiljenih umjetničkih tema bila je ljubav Salvadora Dalija i Gale pri čemu je umjetnica veći naglasak stavljala upravo na Galu. Na jednom od kompozicijskih rješenja tako je u ženinu trupu prikazana Dalijeva glava s prepoznatljivim brkovima što se, međutim, istovremeno može tumačiti kao *hommage* nadrealizmu.

¹³⁷ Vidi u: Igor Zidić, *Nadrealizam*, 1972., str. 10

¹³⁸ Zvonimir Mrkonjić, „Prisutnost nadrealizma: od geste do nove figuracije“, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 3/4 (1967.), str. 4

¹³⁹ Zahvala Saši Kralju na podatku

¹⁴⁰ Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 20



Slika 25. Crtež strojovode, 1995., olovka na papiru, 29,8 x 21 cm



Slika 26. Crtež mornara, 1990-te ili kasnije, olovka i olovke u boji na papiru, 29,7 x 21 cm



Slika 27. *Badnjak*, 1994., olovke u boji na papiru, 40 x 30 cm



Slika 28. *Trodimenzionalna lirika/Pjesnikinja*, 1980-te, akvarel i olovke u boji na papiru, 24 x 16,5 cm

Prikazani motivi unutar figure definiraju razumijevanje njezina života. Tako, primjerice, jedan crtež naziva *Prometej* prikazuje figuru do pojasa unutar čijih otvorenih prsa se nalazi vatra, a prema kojima gleda prikazana ptica. Poznavanjem mita o Prometeju, promatrač prepoznaje motive te tumači kompoziciju. Praznina unutar figure nije u potpunosti ispunjena oblikom koji iz nje izlazi, dakle, ona je također važan dio figure. Praznina time djeluje kao tajni prostor, osobna tišina.¹⁴¹ Formu u formi umjetnica razvija krajem osamdesetih godina, a to rješenje ostat će prepoznatljiva karakteristika njezina rada.

Uz promišljanje prostora unutar figure, Vera Dajht-Kralj promišlja kako arhitektonski smjestiti određenu kompoziciju u prostor. Tako nastaju i nadrealistički crteži u kojima su figure ovješene na kvačice. Jedno od promišljenih rješenja prikazuje Gričku vješticu (sl. 29), motiv kojim se umjetnica intenzivno bavila u razdoblju od 1984. do 1991. godine.¹⁴² U oblikovanju figure naglašena je erotizacija, a smještaj i oblikovanje kose svjedoče o razrađenu konstrukcijskom rješenju. Kosa će u trodimenzionalnoj izvedbi biti spojena na označenim dijelovima, a cjelokupna figura visjet će u prostoru. Takvim smještajem kompozicije približava se mobilima Alexandera Caldera. Pa ipak, za razliku od njegovih laganih, prozračnih skulptura, forme Vere Dajht-Kralj masivnije su i upravo naglašavaju volumen u prostoru, a ne njegovu dematerijalizaciju. No crteže Gričke vještice ne moramo promatrati isključivo kao pripremu za skulpturu. Oni djeluju i kao samostalna umjetnička djela naglašene prostornosti na dvodimenzionalnoj plohi. Obla forma odražava senzualnost i erotičnost figure, no kao što je rečeno ranije u tekstu, ona nije vulgarna. Razvojem motiva i igrom, primjerice, u prikazu vještice na metli s motorom,¹⁴³ umjetnica senzualnosti pridaje i duhoviti ton.

¹⁴¹ Vidi u: Vlado Bužančić, „Sve se ovo događalo, i sve se ovo događa“, 1994.

¹⁴² Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 44

¹⁴³ Isto, str. 48–49



Slika 29. *Grička vještica*, 1984.–1991., kombinirana tehnika, 32 x 24 cm

Dakle, za razliku od ranijega razdoblja priklanjanja apstrakciji i konstruktivizmu, u nadrealističkim kompozicijama umjetnica će u potpunosti osloboditi svoj izraz. Kreirajući začudne odnose, umjetnica će uspjeti pomiriti suprotnosti te zadržati pokrenutost i smirenost te narativnost i sažimanje forme, karakteristike koje je isprobavala i ranije. Također, nadrealistički izričaj omogućio je, uz kiparsko, i arhitektonsko poimanje figure u crtežu. U sljedećemu poglavlju bit će riječi o još jednoj dimenziji crteža Vere Dajht-Kralj koja se najviše očituje u crtežima nakita. Riječ je o dizajnerskoj namjeni crteža.

2.5. Crteži nakita

Na nekim primjerima iz prethodnoga poglavlja naznačeno je promišljanje figure kao konstrukcije u prostoru. Tim segmentom, umjetnica se približila arhitektonskom promišljanju prostora, a ono je bilo vidljivo i u ranim prijedlozima za javnu plastiku u kojima je naznačeno bilo i kretanje promatrača i njegov odnos prema skulpturi. Nadalje, Vera Dajht-Kralj koristi crtež

kao jednu od etapa u dizajniranju nakita. Razvijajući ideju vješanja figura u prostor, Vera Dajht-Kralj odlazi korak dalje i igrajući se formama i perspektivom, oblikuje čestitke (sl. 30 – 31). Na jednome primjeru, plošna figura simetrično oblikovana na gornjoj i donjoj strani papira, preklapanjem na pola dobiva prividnu trodimenzionalnost, a uspravnim položajem, podsjeća na ovješene figure u prostoru. Zamišljeno rješenje zabilježeno je na papiru pa izvedenoj formi zapravo prethodi jednako detaljno promišljena skica na kojoj umjetnica koristi i iste boje.



Slika 30. Čestitka, bez datacije, flomaster, tempera, olovka i olovke u boji na papiru, 34 x 24 cm



Slika 31. Čestitka, bez datacije, olovka, flomaster i akril na papiru, 25,1 x 16,9 cm

Kada je riječ o dizajnerskom crtežu, umjetnička sloboda često je „ograničena određenim tehničkim i tehnološkim parametrima“.¹⁴⁴ Dizajnerski crtež istovremeno svjedoči o „autorovoj umjetničkoj ličnosti i njegovu kreativnu razmišljanju“.¹⁴⁵ Također, ponekad sadrži podatke i

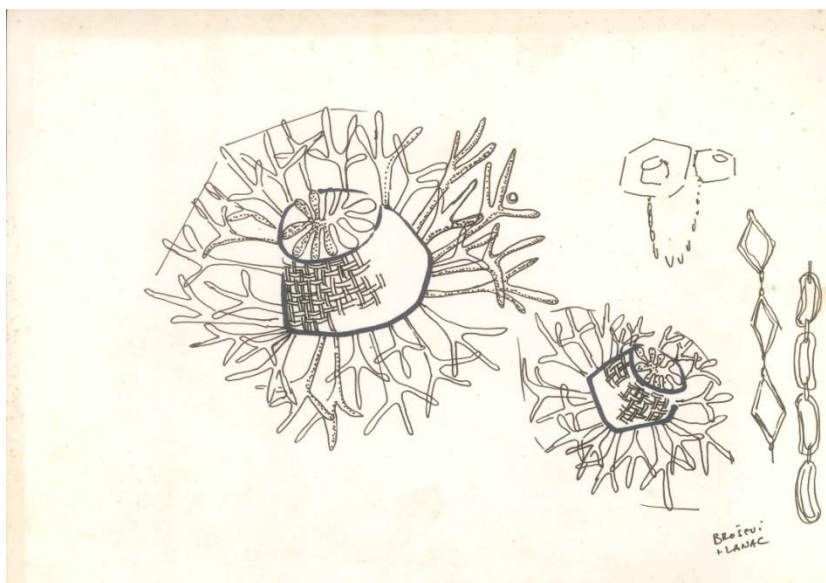
¹⁴⁴ Marijan Susovski, „Uvodna riječ AICA-e“, u: *13. međunarodni biennale crteža: Dizajnerski crtež*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 24.02.–15.04.1995.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1995., str.

11

¹⁴⁵ Isto

upute za kasniju izvedbu. Pa ipak, najvažnija je njegova funkcija, pri čemu služi kao pomagalo, odnosno „vizualni ogled zamisli u idealnom obličju.“¹⁴⁶

Crteži nakita Vere Dajht-Kralj također se ubrajaju u ovu skupinu. Karakterizira ih upravo autoričin kiparski pristup. Na jednome primjeru umjetnica zamišljeni privjesak crta unutar određenoga kadra. Taj postupak već je uočen u crtežima kojima su vjerojatno bile promišljane kompozicije za reljefe. Iako ovdje nije slučaj o reljefu, moguće je govoriti o skulpturi malih dimenzija koja je, barem jedno vrijeme (onda kada je nošena), pričvršćena za jednu podlogu - ljudsko tijelo. Crtežima nakita, umjetnica promišlja motiv, raspored i izvedbu. Također, na papir bilježi i materijale od kojih bi kasnije nakit bio izveden, kao i odabir boje. Taj postupak važan je i u modnom crtežu jer upravo materijal uvjetuje oblikovanje i karakter proizvoda.¹⁴⁷ Na jednome nedovršenom crtežu, umjetnica promišlja odnose figura, no bilježi i detalje poput naočala i ogrlice oko vrata ženske figure. Također, od florealnih motiva koje umjetnica često interpretira, ponajviše ju privlači čičak koji onda primjenjuje u raznim ukrasnim predmetima. Varijacije motiva čička tako predstavljaju promišljanje ideje, koja u jednom trenutku ulazi u domenu nakita.

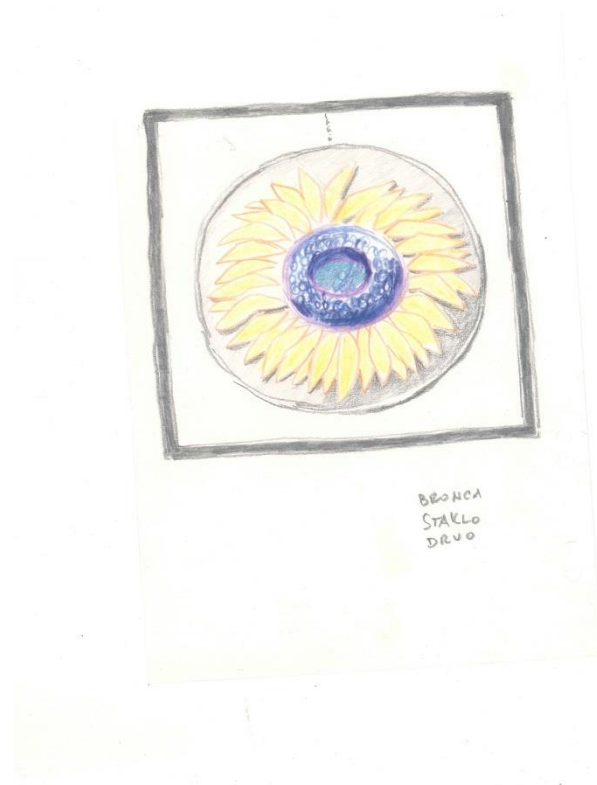


Slika 32. Skica za broševe i lanac, bez datacije, flomaster na papiru,

21 x 29,6 cm

¹⁴⁶ Stane Bernik, „Dizajnerski crtež“, u: *13. međunarodni biennale crteža: Dizajnerski crtež*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 24.02.–15.04.1995.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1995., str. 16

¹⁴⁷ Vidi u: Zrinka Kuić, „Crtež u (modnom) oblikovanju“, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 1 (2009.), str. 65



Slika 33. Skica privjeska, bez datacije, olovke u boji na papiru, 21 x 14,8 cm

Nakit je, dakle, „miniplastika“, reći će Elena Cvetkova.¹⁴⁸ On nije izdvojena umjetničina preokupacija, nego je u stalnoj komunikaciji s drugim granama umjetnosti. Upravo iz toga razloga, crtež nakita Vere Dajht-Kralj ponajviše se promatra kao kiparski crtež u kojemu su primijenjena neka prepoznatljiva rješenja uz istaknute dizajnerske elemente.

2.6. Različiti pristupi kiparskom crtežu

Već spomenuta izložba *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež* održana 1991. godine u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, predstavila je mnogobrojne pristupe pojmu „kiparski crtež“. Tako je, primjerice, Mrđan Bajić kiparskom crtanju pridao „status dvojnika“ iz čega je proizašao zaključak da je riječ o istome postupku, ali u različitim interpretacijama. Sarkis je crtežom uprizorivao prostor onako kako bi to bilo riješeno u tri dimenzije. Ivan Kožarić izjednačio je crtež i skulpturu, a brojni umjetnici ostvarivali su crteže na podlogama poput gume, prozirnih plastičnih folija, zatim u malom ili jako velikom formatu, čime su propitivali shvaćanje

¹⁴⁸ Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 16

crteža i okvir unutar kojega se razumije.¹⁴⁹ U predgovoru izložbi Jerko Denegri piše kako je kiparski crtež u isto vrijeme djelo izvješeno na zidu galerije, ali i djelo koje se dodiruje u prostoru, djelo koje pobuđuje maštu, ali i ono koje traži preciznu analizu.¹⁵⁰ Povodom 13. zagrebačke izložbe jugoslavenskog crteža, Tonko Maroević istaknuo je kako crtež živi „mimo dominantnih trendova“,¹⁵¹ te kako „autoritet crteža ne zavisi toliko od tehničke vještine ili intelektualne bistrine koliko od nemimoizlaznog, jasnog pečata autorstva“.¹⁵²

O sve češćemu ispreplitanju crteža s ostalim medijima, ali ne tako da crtež služi isključivo kao polazište za razvoj ideje, nego ispreplitanju formi i pomicanju precizne granice medija, svjedoče i svjetske izložbe crteža. Godine 2002. u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku održana je izložba *Drawing Now: Eight Propositions* kojom su se nastojale utvrditi odrednice za razumijevanje crteža kao samostalnog medija, a precizno određenje bilo je otežano posebice zbog raznolikih pristupa brojnih umjetnika.¹⁵³ Pluralizam postmoderne, o kojemu govori i Tonko Maroević, isprepleo je pristupe i omogućio njihovo jednako vrednovanje s naglaskom na originalnost i autorstvo. Ono najprivlačnije u crtežu, koji je blizak likovnoj igri, upravo je otvorenost mnogobrojnim poetikama te neočekivanost, odnosno odraz duha, koje ponekad iznenade i same autore, navodi Stanko Špoljarić u predgovoru *14. zagrebačkoj izložbi crteža*.¹⁵⁴

Upravo se likovna igra i otvorenost uočavaju u opusu Vere Dajht-Kralj koja tako predstavlja višestruko shvaćanje pojma „kiparski crtež“. Prvo, to je priprema za skulpturu, promišljanje ideje na papiru i bilježenje mogućih izvedbenih rješenja. Zatim, to je crtački tretman skulpture posebno vidljiv u oblikovanju reljefa ili bojenju skulpture. To je, također, bilježenje konstrukcijskoga rješenja na granici s dizajnerskim crtežom. Konačno, to je pretvaranje crteža u trodimenzionalnu formu čime je gotovo u potpunosti obrisana granica između medija. Vjerojatno najbolji primjer takvog ispreplitanja grana umjetnosti iz umjetničina opusa te koji potvrđuje spomenutu misao Jerka Denegrija o višeznačnosti kiparskoga crteža, jest kolaž bez naziva s kraja šezdesetih ili početka sedamdesetih godina,¹⁵⁵ koji je istovremeno skulptura, crtež, ali i bilješka

¹⁴⁹ Vidi u: Jerko Denegri, „O crtežu“, 1990., str. 15–16

¹⁵⁰ Isto

¹⁵¹ Tonko Maroević, „Uz 13. zagrebačku izložbu jugoslavenskog crteža“, u: *13. zagrebačka izložba jugoslavenskog crteža*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, svibanj–lipanj 1991.), (ur.) Slavica Marković, Zagreb: Kabinet grafike Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1991., str. 8

¹⁵² Isto, str. 9

¹⁵³ Vidi: Thomas Buser, *History of Drawing*, <https://historyofdrawing.com/> (pregledano 21. lipnja 2021.)

¹⁵⁴ Vidi u: Stanko Špoljarić, „Zagrebačka izložba crteža“, u: *14. zagrebačka izložba crteža*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon [i] Kabinet grafike HAZU, svibanj–lipanj 1993.), (ur.) Slavica Marković, Zagreb: Kabinet grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 1993., str. 14

¹⁵⁵ Vidi na stranici: Zbirka Vere Dajht-Kralj, <http://vdk.eindigo.net/object/view/10157> (pregledano 30. kolovoza 2021.)

razvoja dizajnerske ideje. Kao podlogu za umjetnički rad, Vera Dajht-Kralj uzima pluto ploču koja s obzirom na prostor koji zauzima volumenom, djeluje poput skulpture, odnosno instalacije, no predviđena je da se objesi na zid. Za razliku od reljefa koji se izdiže iznad površine, ova kompozicija niže je u odnosu na okvir u kojemu se nalazi te je najvećim dijelom plošna. Samo nacrtana komoda iluzionistički zauzima prostor. Pa ipak, pojedine elemente umjetnica oblikuje od bakra i time sitnom plastikom nadomješta dijelove koji u crtežu nedostaju. Takvom igrom, umjetnica crtežu pridaje dizajnersku odliku. Ovaj primjer dokaz je autoričina pristupa mnogostruko shvaćenoj kategoriji kiparskoga crteža. Ovaj primjer istovremeno je crtež i instalacija. On kombinira elemente crteža i sitnu plastiku. On je gotov umjetnički rad, ali i moguća varijanta zabilježenoga jednog segmenta ideje koji će kasnije biti razvijen u drugome obliku. Tako je, uz već spomenuto i problematizirano tumačenje kiparskoga crteža kao bilješke razvoja ideje, ovdje uvedeno i shvaćanje kiparskoga crteža kao gotovoga umjetničkog rada.

Nakon presjeka autoričina stvaralaštva i sagledavanja osnovnih obilježja njezina crtačkog opusa, u sljedećim poglavljima bit će suprotstavljena dva osnovna pogleda na kiparski crtež s kojima smo se tijekom prethodnih analiza susretali. Prvo će kroz nekoliko primjera biti predstavljen proces razvoja ideje na papiru pri čemu je svaki crtež samo jedan korak u nizu formiranja rješenja, a zatim će crtež biti predstavljen i kao samostalan umjetnički rad kroz nekoliko segmenata koji pridonose takvoj interpretaciji.

3. KIPARSKI CRTEŽ VERE DAJHT-KRALJ

Utilitarni crtež služi nekoj svrsi, a to može biti arhitektonski crtež, reklamni crtež, modni crtež te mnogi drugi.¹⁵⁶ S obzirom na ulogu crteža u razvoju kiparske ideje, kiparski crtež također pripada ovoj skupini. Utilitarni crtež, navodi Premerl, „mora zadovoljavati osnovne likovne zakonitosti“.¹⁵⁷ No time se nameće pitanje postoji li granica između takozvanog utilitarnog i takozvanog umjetničkog crteža? Upravo ta fluidna granica vidljiva je u crtežima Vere Dajht-Kralj. Većina do sada spomenutih crteža služila je kao jedna od etapa u razvoju ideje za kasniju kiparsku realizaciju. No istovremeno, puno se crteža moglo sagledati kao gotov umjetnički rad. „Skica jest crtež“,¹⁵⁸ navodi Premerl, a ističući to da je crtež uvijek komunikacija, odgovara na ranije postavljeno pitanje. Dakle, granicu je teško precizno odrediti, ona gotovo da ne postoji. Pa ipak, riječ je o dvama različitim izričajima. Bilježenjem etapa razvoja ideje, autor crteža stvara podlogu koja će njemu omogućiti da realizira skulpturu. S druge strane, crtež koji je okarakteriziran kao gotovo umjetničko djelo, veći naglasak stavlja na sam doživljaj, odnosno dojam koji ostavlja na promatrača i iz takvog crteža neće nastati neko drugo likovno djelo. Komunikacija je važan segment u radu Vere Dajht-Kralj. Ona se očituje, primjerice, u narativnosti triptiha, variranju istoga motiva u brojnim kompozicijama, kombiniranju teksta i slike i brojnih drugih mogućnosti. U sljedećim poglavljima bit će pobliže predstavljena dva modela komunikacije, bilježenje ideje na papiru i prenošenje dojma gotovoga rada, te njihovo nadopunjavanje.

3.1. Razvijanje ideje na papiru

Brojne varijacije jedne ideje svjedoče o tijeku autoričine misli i promišljanju kompozicijskih rješenja. Zabilježen razvoj misli već je uočen na prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*. Tijek razvoja ideje na tomu primjeru moguće je promatrati u dva smjera. S jedne strane, motiv ženske figure mogao je biti postupno pojednostavljivan i apstrahiran. S druge strane, proces je mogao biti suprotan. U ranijoj varijanti figura je svedena gotovo na simbol, a u konačnom rješenju umjetnica oblikuje žensku figuru bliže karakteristikama figuralne umjetnosti.

¹⁵⁶ Vidi u: Tomislav Premerl, „Crtež kao način mišljenja“, 1998., str. 20

¹⁵⁷ Isto

¹⁵⁸ Isto, str. 21

Sažimanje forme gotovo do simbola primjećuje se i na nekoliko crteža dviju figura u zagrljaju (sl. 55 – 56). Pa ipak, i u ovome bi slučaju mogla biti riječ o obrnutome procesu. S obzirom na oblikovne karakteristike, možda je riječ o varijacijama ideje za prijedlog spomenute skulpture. Kompoziciju čine dvije pojednostavljene izdužene figure pri čemu je glava jedne naslonjena na rame druge figure. Kroz niz crteža moguće je pratiti razvoj autoričine ideje i postupno odbacivanje suvišnoga. Dvije figure isprepletenih tijela prepoznatljiva obrisa, postupno su svedene na izduljene, blago zavinute forme zašiljenoga donjeg dijela i zaobljenoga gornjeg dijela. Tijela figura su odmaknuta, a u zagrljaju se glava jedne figure omata oko vrata druge figure i naslanja na njezino rame. Na putu pojednostavljivanja, na nekim su primjerima naznačeni obrisi ruku, a na jednome primjeru sjenčanjem je naznačen volumen koji figura zauzima u prostoru. Iako je najvjerojatnije riječ o varijacijama za kiparsko rješenje, neki crteži djeluju poput samostalnih umjetničkih djela.

Na crtežu *Grad između dvije rijeke* posve je jasan tijek autoričine misli (sl. 34 – 35). Dvije rijeke teku svaka svojim tokom. Jedino ih povezuje grad koji se nalazi između njih, a koji obje obavijaju. Usmjereni ljubavi u životu pa tako i u umjetnosti, Vera Dajht-Kralj dvije rijeke i grad među njima tumači kao dvoje ujedinjenih ljubavnika, a grad kao produkt njihove ljubavi. Tako se dva toka spajaju u jedan, a njihova ušća u zagrljaj. Grad ostaje uokviren prazninom u unutrašnjosti, na mjestu trbušne šupljine ljubavnika. Dakle, umjetnica i u ovome slučaju koristi sebi svojstven nadrealistički postupak. Konačno rješenje izvedeno je u akvarelu u kombinaciji s olovkom u boji. Kao što je bilo riječi ranije, „crtež se i inače usmjeravao k višeznačnosti, pa je njegova faktura postajala sve više 'slikarskom“.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Stane Bernik, „Dizajnerski crtež“, 1995., str. 15



Slika 34. Razvoj ideje za kompoziciju *Grad između dvije rijeke*, 1990-tih ili kasnije, flomaster na papiru, 13,3 x 10,5 cm



Slika 35. Razvoj ideje za kompoziciju *Grad između dvije rijeke*, 1990-tih ili kasnije, olovka na papiru, 13,3 x 10,5 cm

S druge strane, na nekim je skicama primjetno kiparsko poimanje tijela kao priprema za kasniju izvedbu. Takve su, primjerice, skice vještica (sl. 63). Položajem tijela na metli, naznakom pokreta i izrazito naglašenim volumenom, umjetnica na papiru iz nekoliko perspektiva sagledava tijelo u prostoru. Već samim pogledom na crtež, osjeća se forma skulpture i njezina pokrenutost. Takvim pristupom provjerava se najvažnije kiparsko pitanje „Kako izraziti formu?“. Ono se također izražava varijacijama dvoje ljubavnika u zagrljaju. Riječ je o promišljanju motiva ljubavnika u kompoziciji inspiriranoj baletom *Čudesni Mandarin* (sl. 36 – 37). Taj balet u Hrvatskoj, u novijemu razdoblju, izveden je dva puta, 2008. godine u Rijeci i 2012. godine u Zagrebu.¹⁶⁰ Crteži su, dakle, mogli nastati tih godina. Od skiciranih tijela bez naznake volumena ili detalja, umjetnica dolazi do kiparski riješenih figura kojima suprotstavlja plošnost muškarčeva plašta izvedenog od geometrijskih oblika u raznim bojama po uzoru na kompozicijske igre Kazimira Maljeviča. Na putu do konačne verzije, umjetnica promišlja položaj figura. Hoće li one biti zagrljene u iskoraku ili na obje noge, hoće li žena biti okrenuta prema muškarcu ili od njega te u kojoj će ju mjeri muškarac obujmiti? Vidljivo je da ponovno promišlja figure u pokretu i to

¹⁶⁰ Teatar.hr: *Čudesni mandarin*, <https://www.teatar.hr/104930/cudesni-mandarin/> (pregledano 18. lipnja 2021.)

potaknuta plesnim koracima. U ranijim poglavljima već je spomenuto kako umjetnica varira ideju figure u pokretu. Takva gotovo plesna pokrenutost obilježila je njezine kompozicije iz šezdesetih godina kada je žensku figuru u pokretu smještala unutar okvira. Slična pitanja promišljanja tijela u prostoru moguće je postaviti na još nekoliko primjera. Tako serija skica za kompoziciju *Proljeće* prikazuje ponovno ljubavnike (sl. 61 – 62). Postupnim sažimanjem forme, umjetnica odustaje od početne kompozicije zagrljenoga para te njihovu ljubav naznačuje tako što njihove glave smješta unutar ženine trbušne šupljine. To rješenje zatim primjenjuje i u punoj plastici. Ovdje je još važno spomenuti da umjetnica 1987./8. godine radi portretnu bistu Jasenke Pavliše¹⁶¹ na kojoj njezinu gustu, valovitu kosu karakteristično oblikuje od perforirane mase (sl. 70). Upravo će tako oblikovana kosa od specifične portretne karakteristike postati tipiziran element umjetničina stvaralaštva koji prepoznajemo na brojnim ženskim likovima kao što su, primjerice, kompozicija *Proljeće* ili *hommage* Gali i Daliju. Dakle, varijacija ideje od crteža prelazi u skulpturu, a zatim je ponovno varirana u crtežu. Još jedan primjer posebno svjedoči o razvoju ideje koja se mijenja kroz crtež, a zatim djelomično zadržava u skulpturi. Riječ je o kompoziciji majke i djeteta (sl. 38 – 41). S obzirom na oblikovne karakteristike figura i tehniku galvanizacije kojom je izvedena skulptura, crtež je moguće datirati u kraj šezdesetih godina. Polazeći od nerazumljive skice četvrtastog masivnog oblika u čijoj se unutrašnjosti nalazi još jedan oblik, umjetnica razvija prepoznatljivu formu u formi koju je moguće razumjeti kao dijete u majčinu tijelu.¹⁶² U sljedećoj fazi dijete iz njega naglavce ispada. Majka i dijete djeluju poput dijelova slagalice koji se skladno nadopunjuju ponavljajući isti oblik, ali u suprotnim smjerovima. Ista kompozicija zabilježena je i kombiniranom tehnikom, međutim, ovoga puta kiparski naznačenih tijela. Na tome primjeru vidljivo je umjetničko kombiniranje kiparskog i crtačkog pristupa. Dijete i u ovome rješenju ispada iz majčina tijela. Za razliku od rješenja variranoga na papiru, u kiparskoj izvedbi dijete je oblikovano tako da je njegova figura samo ocrтана u donjem dijelu majčina tijela čime je naglašena poveznica crteža i skulpture. Također, crtački je oblikovano i majčino lice koje u varijantama razrade ideje nije bilo ni naznačeno. Vera Dajht-Kralj tako u skulpturi kao finalnome koraku, ipak zadržava bilješku razvoja ideje, a ranije varijante crteža mogu se sagledati kao samostalna djela.

¹⁶¹ Vidi u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 24

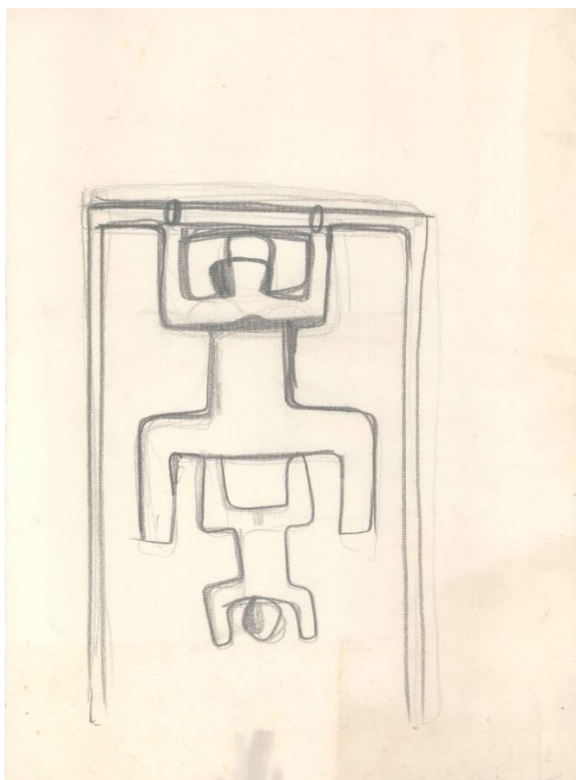
¹⁶² Ovdje je potrebno naglasiti da je riječ o vrlo ranome primjeru promišljanja forme u formi, rješenja koje će umjetnica uvesti kao prepoznatljivu karakteristiku nadrealističkih kompozicija od devedesetih godina.



Slika 36. Razvoj kompozicije *Čudesni Mandarin*, vjerojatno između 2008. i 2012., olovka, olovka u boji na papiru, (prvi crtež lijevo 19,5 x 14,8 cm; crtež desno 21 x 14,8 cm; crtež donji 19,5 x 14,8 cm)



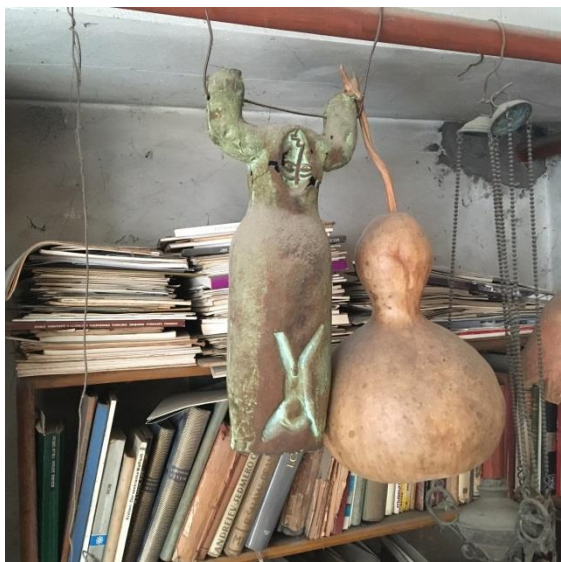
Slika 37. Razvoj kompozicije *Čudesni Mandarin*, vjerojatno između 2008. i 2012., olovka, olovka u boji na papiru, (crtež lijevo 28,3 x 20,9 cm; desno 28,3 x 20,9 cm)



Slika 38. Kompozicija majke i djeteta, kraj 1960-ih/početak 1970-tih, olovka na papiru, 39,9 x 29 cm



Slika 39. Kompozicija majke i djeteta, kraj 1960-ih/početak 1970-ih, tuš, olovka, olovka u boji na papiru, 32,8 x 27 cm



Slika 40. Izvedena skulptura majke i djeteta, kraj 1960-ih/početak 1970-ih, bakar



Slika 41. Detalj – dijete, kraj 1960-ih/početak 1970-ih, bakar

Princip serijskoga skiciranja poznat je od impresionista koji su istu kompoziciju nastojali zabilježiti u nekoliko varijanti ovisno o promjeni doba dana ili pod utjecajem nekog drugog čimbenika. Takvim bilježenjem nastojali su prenijeti cjelovit dojam, a crteži su imali važnu ulogu na izložbama ne kao popratni sadržaj, nego upravo suprotno, kao dokaz o zabilježenim promjenama koje stvaraju dojam uhvaćene cjeline, odnosno svijeta u promjeni.¹⁶³

Takav pristup se u opusu može uočiti, primjerice, na već spomenutim crtežima *Suton* i *Promatranje Mjeseca*. Vera Dajht-Kralj bilježi svoj doživljaj prolaznosti vremena, a promjenu naznačuje i položajem tijela i izrazom lica ljubavnika koji djeluju ozbiljnije ili spokojnije na crtežu *Promatranje Mjeseca* koji je odraz doživljaja noći. Također, na tome crtežu nije prikazana ptica na prozoru, nego vitica uz prozor. Osim što se mogu protumačiti doslovno, kao bilješka promjene tijeka dana, ove crteže mogli bismo tumačiti i simbolično, u duhu nadrealizma. Tako tijek doba dana može označavati tijek života. Pritom i ptica može sugerirati mladost, poletnost i veselje, a vitica ozbiljnost i prizemljenost. Za razliku od impresionističkog bilježenja promjene potaknute vanjskim utjecajem, sljedeći primjeri svjedoče o unutarnjoj promjeni, onoj koja se odnosi na umjetničinu imaginaciju. Takav tijek misli uočava se na crtežu violončelista. Prvotno je skicirana kompozicija kako bi umjetnica uspostavila odnos svirača i instrumenta. Slijedi detaljnije promišljanje i bilježenje volumena, no još uvijek pojednostavljeno s naglašenom linijom. Konačno, tijelo instrumenta poprima obilježja ženskoga tijela, a time se mijenja i tematika. Glazbeni doživljaj zamijenjen je ljubavnim. Nekoliko je crteža takve tematike varirano, poznato pod nazivima *Plavo čelo*, *Veliko plavo čelo* ili *Strastvena igra*, a datirani su u razdoblje između 1987. do 1993. godine.¹⁶⁴ Poput primjera Gričke vještice, motiv glazbenika svjedoči o umjetničinu interesu za variranje kompozicije kroz godine. Dakle, igra u razvoju ideje nije prisutna samo u ograničenom razdoblju rezerviranome za pojedini rad, nego i puno šire. Igra se proteže kroz cjelokupno autoričino stvaralaštvo i omogućuje joj vraćanje motivima i njihovo uklapanje u najrazličitije kontekste.

Kroz istraživanje crtežom, autorica bilježi moguće kompozicijske odnose i sagledava ih s različitih strana. No takvo promišljanje položaja i odnosa figura ne mora nužno biti priprema za skulpturu. Takav način bilježenja omogućuje umjetnici oslobađanje imaginacije i stvaralačkoga postupka. Govoreći o stvaralaštvu Vere Dajht-Kralj, Ana Kršinić-Lozica uvodi kategoriju „metamorfoze“ upravo kako bi istaknula takvo provlačenje oblikovnih elemenata i ideja kroz

¹⁶³ Vidi: Thomas Buser, *History of Drawing*, <https://historyofdrawing.com/> (pregledano 21. lipnja 2021.)

¹⁶⁴ Vidi: *Zbirka Vere Dajht-Kralj*, <http://vdk.eindigo.net/> (pregledano 14. lipnja 2021.)

različite faze razvoja ideja i medije.¹⁶⁵ Isti se motivi, navodi Kršinić-Lozica, „pretvaraju i transponiraju iz skica u crteže, pa u makete, skulpture raznih formata, nakit, poeziju, arhitektonske nacрте i projektne opise“.¹⁶⁶ Tako igra ideja na papiru prelazi zadane dimenzije i ponajbolje svjedoči o širini pojma „kiparski crtež“.

3.2. Crtež kao samostalno umjetničko djelo

Što crtež čini samostalnim umjetničkim djelom? Uz likovnu kvalitetu crteža, crtež je samostalno likovno djelo kada nastaje bez ikakve daljnje namjere, bez ideje da bi se transformirao u skulpturu, fresku, mozaik, grafički list ili nešto drugo. U opusu Vere Dajht-Kralj, razvoj ideje na papiru prepoznaje se, primjerice, po višeslojnoj liniji, zanemarivanju detalja ili samo naznačavanju pojedinih elemenata koji djeluju kao da će kasnije biti detaljnije razrađeni. Pa ipak, neki crteži poput ranije spomenutoga crteža *La Paix*, djeluju kao završeno djelo, a samo su jedno od mogućih rješenja. Uz već analizirani crtež postoje još tri verzije iste kompozicije koje djeluju kao gotovi umjetnički radovi. Tome dojmu pridonosi pozornost koju je umjetnica usmjerila na oblikovanje te upotreba boje. Kao što je spomenuto u prethodnom poglavlju, dodavanje boje crtežu smatrano je slikarskom komponentom, no postoje podudarnosti između boja na crtežima i boja koje su korištene na skulpturama. Također, u brojnim crtežima boja uopće nije korištena pa se njezina upotreba ne može smatrati kriterijem za vrednovanje završenosti djela. To potvrđuje i spomenuti primjer crteža *La Paix* koji, iako u svakoj varijanti djeluje dovršeno, predstavlja tek prijedlog varijacije ideje.

Kiparski crtež neće biti smatran samostalnim umjetničkim djelom ako se promatra isključivo kao ideja za kiparsko rješenje. Za razliku od zabilježenog procesa koji je bilo moguće pratiti na izdvojenim primjerima u prethodnom poglavlju, u ovome poglavlju fokus će biti stavljen na crteže koji drugačijim tehnikama i promišljenom podlogom na kojoj su izvedeni, odaju drugačiji dojam i uspostavljaju drugačiji tip komunikacije s promatračem pa se, barem po tom kriteriju, razlikuju od prethodne grupe.

Tako crteži Vere Dajht-Kralj, koji su nastali kombinacijom akvarela i olovke u boji, uvode promatrača u simboličan svijet mašte. Iako je, primjerice, kompozicija sirene omeđene okvirom bifore izvedena i u reljefu, ovaj primjer (sl. 67) moguće je promatrati kao samostalno djelo koje

¹⁶⁵ Vidi u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 71–77

¹⁶⁶ Isto, str. 71–72

promatraču ne približava tijek razvoja ideje, ne upoznaje ga s tim procesom, nego upravo s dojmom koji prožima kompoziciju. Motiv sirene čest je u umjetničinu opusu. Smještajem sirene u grad ili kombinacijom toga motiva s naznačenim arhitektonskim elementom, umjetnica priziva metafizički pristup Marca Chagalla. Poveznica je uočljiva na kompoziciji *La Baie des Anges* koja prikazuje sirenu kako lebdi iznad površine.¹⁶⁷ Posebno naglašen dojam osjeća se i u crtežu *Proljeće* čiji smo razvoj ideje imali prilike pratiti na nekoliko skica izvedenih olovkom. Upravo odabrana boja pridonosi doživljaju kompozicije. Prema detaljnoj analizi djelovanja boja na promatrača, koju je uveo Vasilij Kandinski, osim toga što djeluje čisto fizički, boja djeluje i psihički, odnosno „izaziva duševnu vibraciju“.¹⁶⁸ Bilo da je takvo djelovanje izravno, ili ono proizlazi iz asocijacija koje promatrač stvara promatrajući boje, one izazivaju određenu reakciju i trenutno stanje duha.¹⁶⁹ Tako se, primjerice, plava boja koju je Vera Dajht-Kralj često koristila, odnosi na unutarnja stanja, prodire u dubinu te označava nadnaravan ili smirujući karakter.¹⁷⁰ Prema tome, plava kompozicija *Proljeće* (sl. 42) koja prikazuje ljubavnika u ženinu trupu upravo naglašava snenost, intimnost i nadrealističnost portretiranoga stanja. S druge strane, portret ljubavnika koji nose jedno drugo u šesirima s rešetkama koji djeluju poput kaveza, što je također bio motiv koji je umjetnica varirala,¹⁷¹ okruženi su ljubičastim plohamo boje. Time je karakter njihove ljubavi nešto drugačiji. Njihova ljubav možda je uvenula, možda je zarobljujuća, ili tužna.¹⁷² Dvije su varijante toga „gotovoga“ crteža. Prva varijanta potpisana je 1993. godine, a druga je potpisana godinu dana kasnije. Dakle, i to je primjer variranja mogućnosti u kojemu umjetnica prikazuje koliku pozornost pridaje detaljima i doživljaju djela. Nadalje, zanimajući se za portrete od najranijega razdoblja, što radi „velikog broja natječaja i narudžbi za spomenike posvećene upravo komemoriranju istaknutih pojedinaca“,¹⁷³ što radi želje za portretiranje prijatelja ili umjetnika koji su joj bili inspiracija, Vera Dajht-Kralj i u tome području istražuje i varira pristupe. Tako jednim portretom iz ranijega razdoblja umjetničina stvaralaštva, ne dominiraju portretne karakteristike koje bi umjetnica možda detaljnije naznačila da je radila u

¹⁶⁷ Vidi sliku: Marc Chagall, *La Baie des Anges*, litografija, 1962., <http://www.artnet.com/artists/marc-chagall/la-baie-des-anges-the-bay-of-angels-a-rlCk3xNmlkvL8GEGAAqx0w2> (pregledano 25. lipnja 2021.)

¹⁶⁸ Vasilij Kandinski, „Djelovanje boje“, u: *Duh apstrakcije : Apstrakcija i uživanje - O duhovnom u umjetnosti*, (prir.) Marcel Bačić, [prevela Jasenka Mirenić-Bačić], Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 165

¹⁶⁹ Isto, str. 164–168

¹⁷⁰ Arnold Schönberg Center, *Color Theory according to Wassily Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art*, https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/academic/courses/12w259/Kandinsky_%20Color%20Theory.pdf (pregledano 20. lipnja 2021.)

¹⁷¹ Primjerice, kompozicije žena-kaveza, muškaraca s kavezom na leđima, muškaraca u kavezu ili izvan njega i slično

¹⁷² Arnold Schönberg Center, *Color Theory according to Wassily Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art*, https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/academic/courses/12w259/Kandinsky_%20Color%20Theory.pdf (pregledano 20. lipnja 2021.)

¹⁷³ Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 51

drugoj tehnici, nego upravo karakter, dojam naglašen korištenim nijansama crvene, žute i narančaste boje koje se pretaču jedna u drugu. Uz već i nekoliko ranije spomenutih primjera referiranja na pojedine umjetnike, u ovome kontekstu treba svakako spomenuti crtež kupačice koji temom i kompozicijom podsjeća na kompozicije Edgara Degasa (sl. 43). Ženska figura u lavoru pere tijelo. Dojam spontanosti, odnosno uhvaćenosti u trenutku upravo podsjeća na Degasove kompozicije, no za razliku od rezanja kadra definiranoga prostora, Vera Dajht-Kralj figuru smješta u nedefiniran prostor naznačen tek plavičastom maglicom.



Slika 42. *Proljeće*, 1990-tih ili kasnije, akvarel i olovke u boji na papiru, 40,2 x 30 cm



Slika 43. Bez naziva, bez datacije, akvarel i olovke u boji na papiru, 23,5 x 20 cm

Posve suprotno akvarelima, nadrealistički crtež *Zagrljaj* (sl. 65) na kojemu je prikazana ženska glava u suzama naslonjena na jastuk, kiparski je naglašenoga volumena i bez upotrebe boje. Pa ipak, kompozicija je zaokružena, a na promatrača su preneseni tuga i bol prikaza.

Većina crteža nastala je na papiru. Međutim, postoji nekoliko primjera crteža na drugim podlogama koje naglašavaju drugačiju kvalitetu crteža i time pridonose tome da bude shvaćen kao samostalno umjetničko djelo. Nekoliko je primjera crteža ljubavnika izvedenih tušem na rižinom papiru (sl. 44 – 45). Finoća i krhkost podloge tako pridonose doživljaju prikazanih scena te dodatno naglašavaju emociju. Čak i u tim primjerima umjetnica uspijeva zadržati prepoznatljive oblikovne karakteristike pa je tako moguće uočiti figuru u figuri, ali i uokvirivanje kompozicije. Drugačiji dojam odaju, pak, kompozicije izvedene kredom na baršunastom crnom papiru. Njima dominira mističan, arhaiski karakter. U ovu skupinu treba također ubrojiti crtež ljubavnika na prozoru, koji je izveden na papirusu. Početkom dvijetisućitih godina umjetnica odlazi na putovanje u Egipat iz kojega donosi papirus. Tako crtajući na podlozi koju donosi kao podsjetnik na putovanje i istraživanje drugih kultura, umjetnica priziva ranija kompozicijska rješenja i, kombinirajući ih s novim interesom koji se očituje u oblikovanju detalja, promatraču predstavlja presjek stvaralačkoga puta i vlastitu intimu. U ovome slučaju, crtačka podloga nije neutralan papir, nego drugačija podloga u koju je utkano sjećanje isprepleteno s autoričinim kontinuiranim interesom za prenošenje emocije.



Slika 44. Motiv ljubavnika, 1990-tih ili kasnije, tuš na rižinom papiru 34 x 25,5 cm



Slika 45. Motiv ljubavnika, 1990-tih ili kasnije, tuš u boji na rižinom papiru, 34 x 25,5 cm

Umjetničini pristupi su raznoliki. Od oblikovnih karakteristika, korištenih tehnika i podloga pa do kombiniranja utjecaja, Vera Dajht-Kralj istražuje ne samo vlastitu imaginaciju, nego i granice područja kojima se bavi. Skulptura i crtež u stalnoj su komunikaciji. Tako njezin crtež nije samo prijedlog za kasniju kiparsku izvedbu, nego sadrži kiparske karakteristike u oblikovanju figura i promišljanju prostora. On je također bilješka razvoja ideje pri čemu pojedina etapa vrlo često djeluje kao samostalno djelo. S druge strane, kroz crtež kao samostalno djelo ponekad propituje granice medija. Dakle, crteži Vere Dajht-Kralj istovremeno su utilitarni i umjetnički, kao i kod većine kipara. Njihove se karakteristike prožimaju, no više od toga da odgovaraju na postavljeno pitanje, oni odražavaju umjetničinu imaginaciju, inspiraciju i neprestano ispreplitanje proživljenih iskustava, unutarnje potrebe i poetičnosti.

ZAKLJUČAK

Cilj ovoga rada bio je predstaviti opus crteža Vere Dajht-Kralj koji svjedoči o njezinu interesu za izražavanje u različitim medijima.

Crteži uvršteni u ovaj rad predstavljaju presjek autoričina stvaralaštva i svjedoče o temama i oblikovnim principima kojima se autorica bavila kroz dugi period aktivnog rada. Najraniji crteži datiraju iz razdoblja autoričina boravka na Kordunu nakon rata u dobi od šesnaest godina. Nađeni su i crteži iz razdoblja omladinske akcije izgradnje pruge Brčko-Banovići, zatim studije iz razdoblja školovanja na Akademiji likovnih umjetnosti te usavršavanja u Parizu u klasi profesora Huberta Yencessea. Crteži iz šezdesetih godina svjedoče o stilizaciji forme i približavanju apstrakciji te istraživanju ritma i pokreta, nakon čega je uslijedio interes za formu triptiha, uokvirivanje kompozicije na papiru te oblikovanje forme u formi na tragu nadrealističkih rješenja. Nakon devedesetih godina autorica veliku važnost pridaje boji u crtežu. Osim toga, crtež je i važan korak u dizajniranju nakita ili čestitki koje je oblikovala tijekom cijeloga stvaralačkog razdoblja. Vrlo često na skulpturi su primjetni brojni detalji i dekorativni elementi što svjedoči o autoričinu crtačkom pristupu kiparskoj površini.

Uz likovnu analizu crteža kojom se nastojao opisati kreativni proces Vere Dajht-Kralj i smjena interesa kroz razdoblja rada, u ovaj rad uključena je i arhivska obrada odabranih crteža. U dogovoru s kolektivom Živi atelje DK, crteži su uneseni u inventarnu knjigu kako bi se olakšalo daljnje istraživanje opusa Vere Dajht-Kralj. Problemi datacije ili prepoznavanja pojedinih crteža riješeni su komparativnom analizom s već istraženim crtežima, no velik dio još je uvijek ostao nepoznat. Ovim se radom nastojalo barem jednim dijelom rasvijetliti do sada nepoznati opus crteža Vere Dajht-Kralj i pridonijeti daljnjem istraživanju fundusa Zbirke Živog ateljea DK.

SLIKOVNI PRILOZI



Slika 46. Portreti iz ciklusa nastaloga na Kordunu, prva polovica 1940-ih, olovka na papiru, 17,9 x 24 cm



Slika 47. *Točak (Kordun)* – *Mladen Glückstaal*, prva polovica 1940-ih, olovka na papiru, 22,8 x 16,5 cm



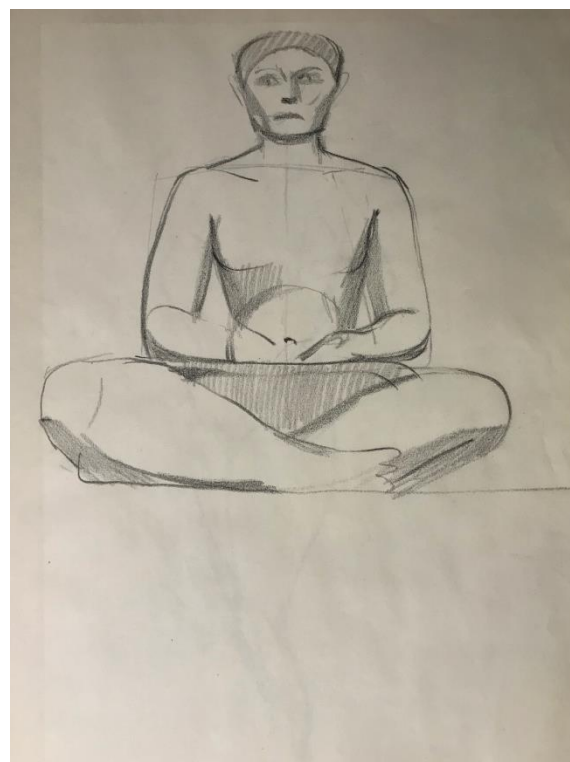
Slika 48. Portret iz ciklusa nastaloga na Kordunu, prva polovica 1940-ih, olovka na papiru, 33 x 24,2 cm



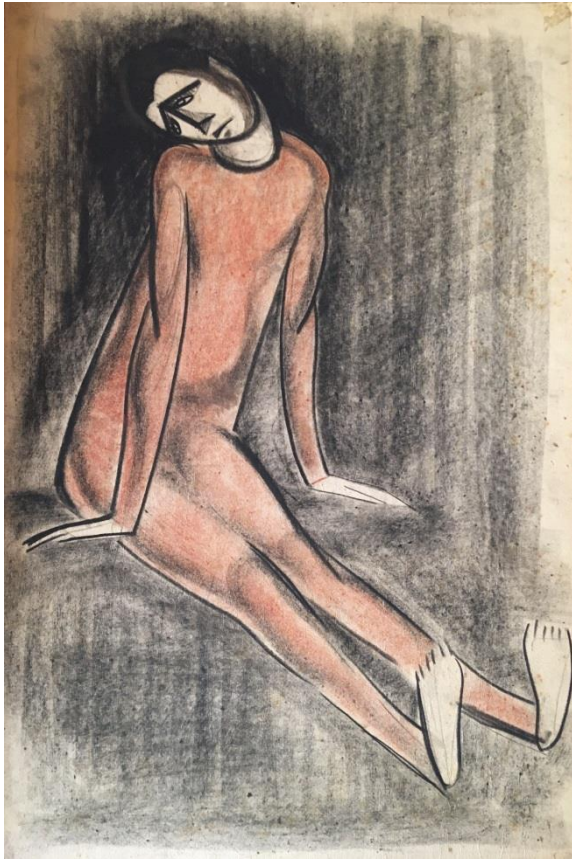
**Slika 49. Studija iz razdoblja Akademije likovnih umjetnosti, druga polovica 1940-ih,
tuš na papiru, 21 x 29,9 cm**



**Slika 50. Studija iz Pariza, 1952./3., tuš na papiru,
32,1 x 24 cm**



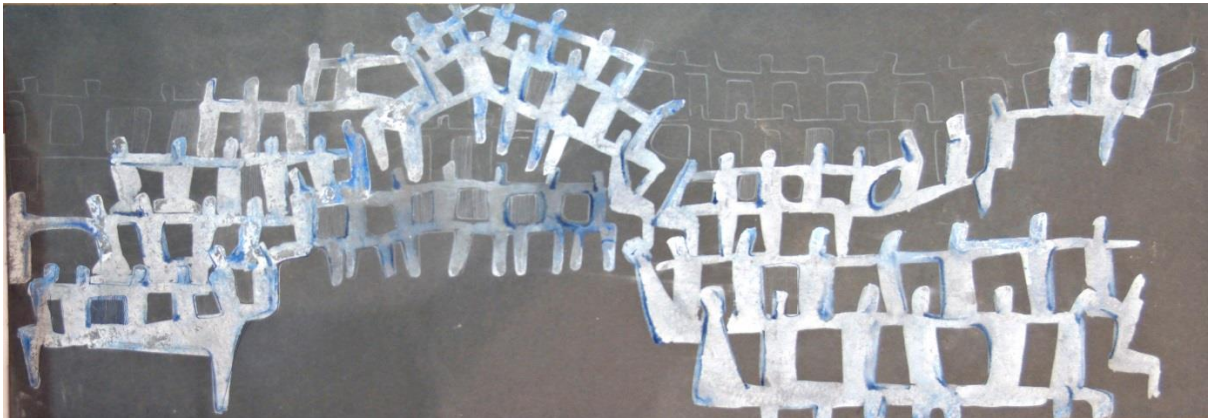
**Slika 51. Studija iz Pariza, 1952./3., olovka na papiru,
32,1 x 24 cm**



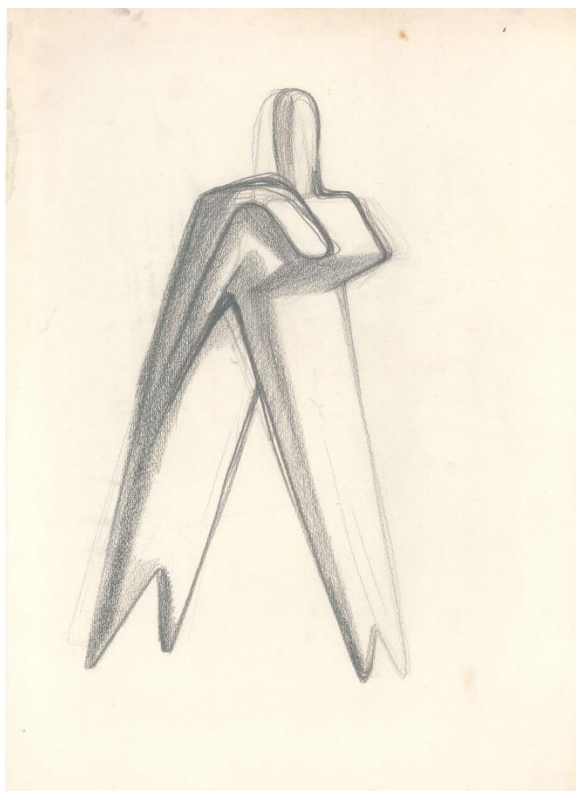
Slika 52. Bez naziva, 1960-te, ugljen i kreda na kartonu, 73,5 x 49 cm



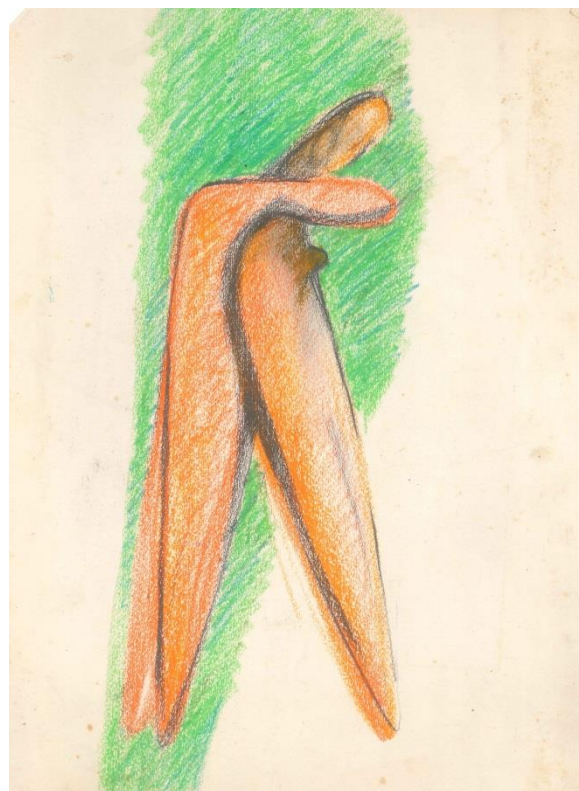
Slika 53. Bez naziva, 1960., kreda u boji na kartonu, 73 x 48,6 cm



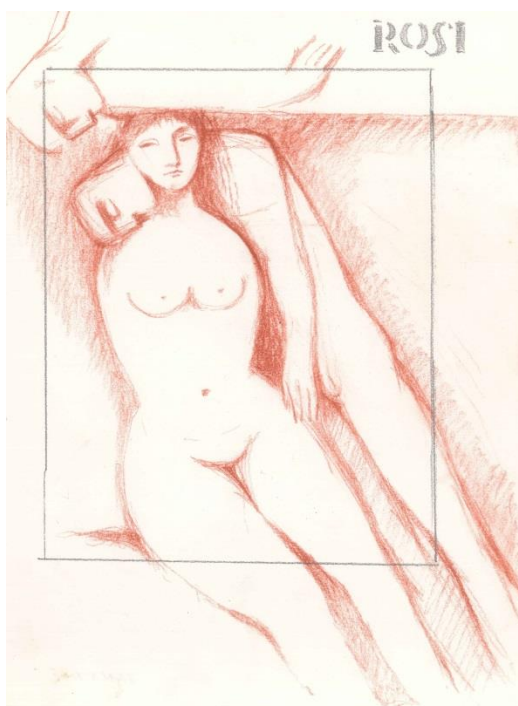
Slika 54. Iz ciklusa *Skupine (Nizovi)* ili *Ritmovi*, bez naziva, bez datacije, kombinirana tehnika, 34,5 x 100 cm



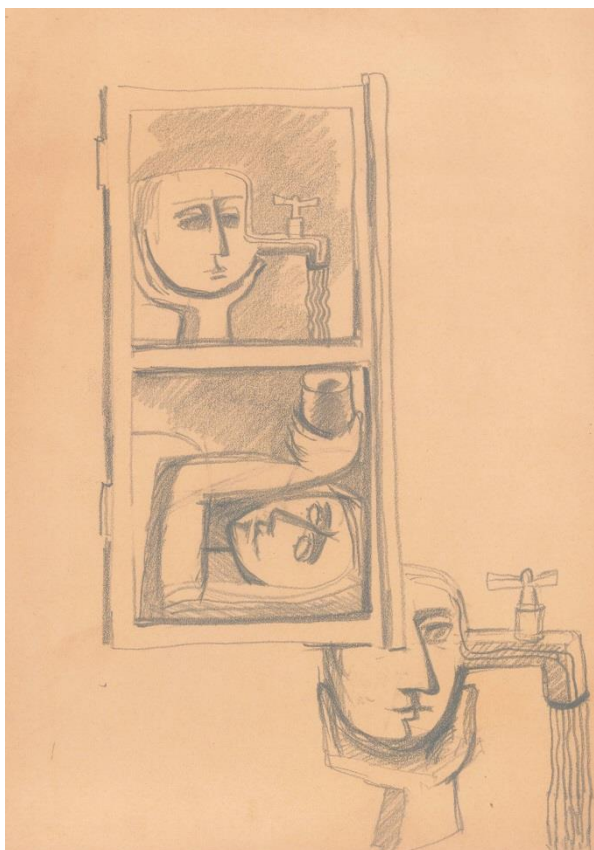
Slika 55. Bez naziva, bez datacije, olovka na papiru,
40 x 29 cm



Slika 56. Bez naziva, bez datacije, pastele na papiru,
40 x 28,9 cm



Slika 57. *Dan i noć*, bez datacije, olovka i olovka u boji na papiru, 28,2 x 21 cm



**Slika 58. Bez naziva, bez datacije, olovka na papiru,
29,7 x 20,9 cm**



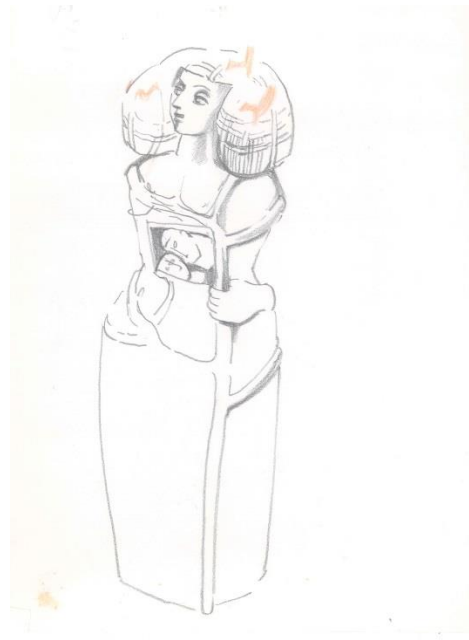
**Slika 59. Bez naziva, bez datacije, olovka na papiru,
32 x 24 cm**



Slika 60. Bez naziva, bez datacije, 29,7 x 20,9 cm



Slika 61. Skica za skulpturu *Proljeće*, bez datacije,
28,3 x 21 cm



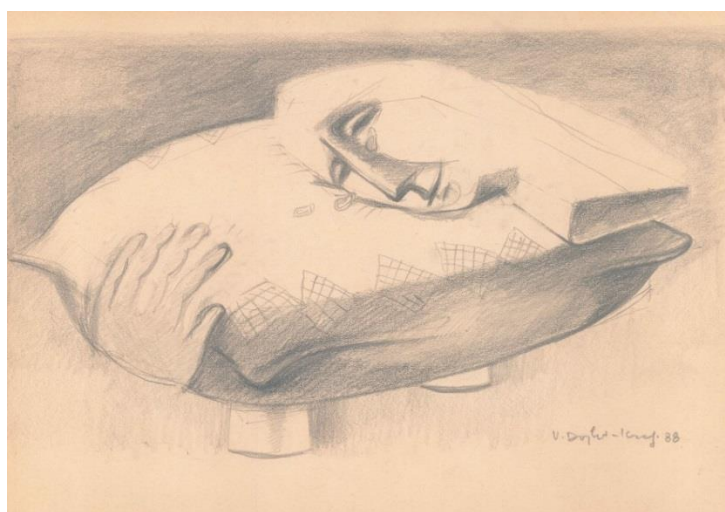
Slika 62. Skica za skulpturu *Proljeće*, bez datacije,
28,2 x 21 cm



**Slika 63. *Grička vještica*, 1984. – 1991.,
olovka na papiru, 13,4 x 20 cm**



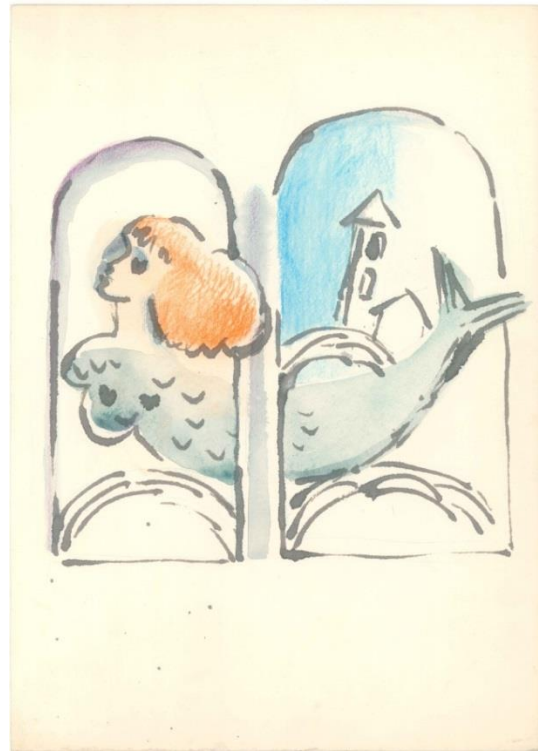
**Slika 64. Bez naziva, bez datacije,
flomaster na papiru, 20,5 x 27,5 cm**



**Slika 65. *Zagrljaj*, 1988., olovka na papiru,
21 x 29,7 cm**



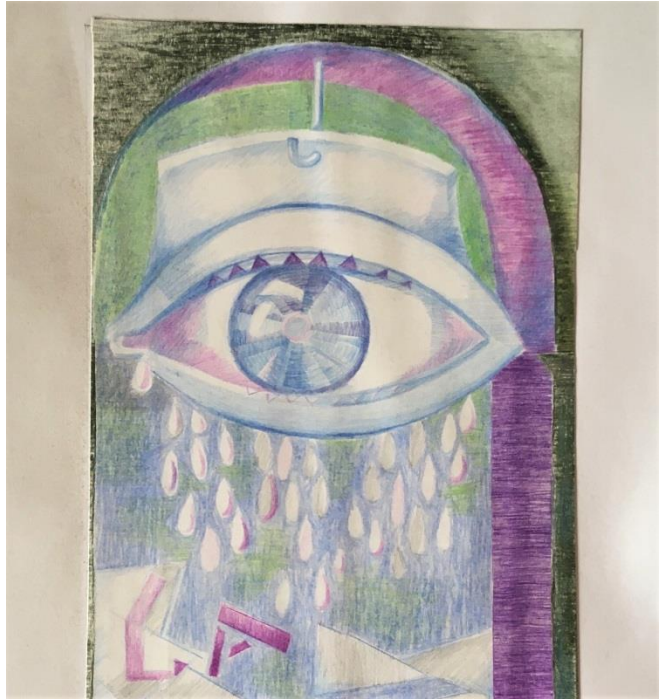
Slika 66. *Grad između dvije rijeke*, bez datacije, akvarel i olovke u boji na papiru, 40 x 30 cm



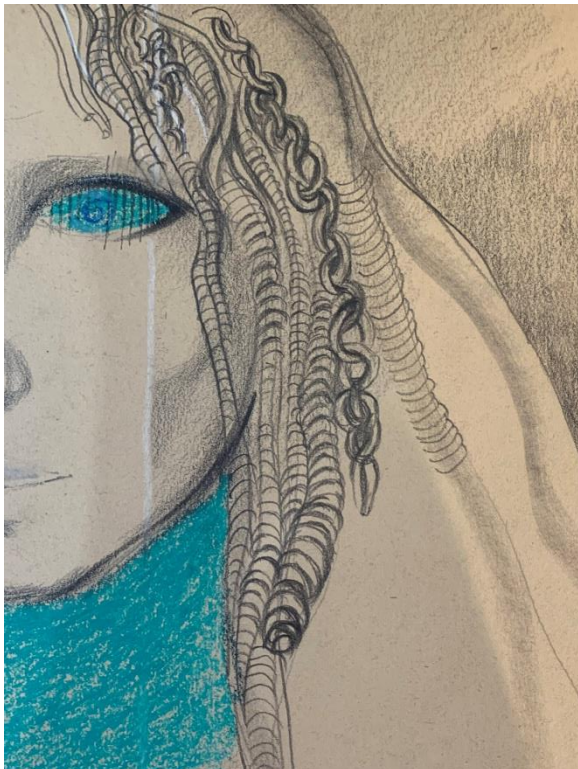
Slika 67. Bez naziva, bez datacije, akvarel i olovke u boji na papiru, 34 x 24,1 cm



Slika 68. Bez naziva, bez datacije, olovke u boji, akvarel na papiru, 39,8 x 30 cm



Slika 69. Detalj, *La Paix*, 1991., olovke u boji na papiru, 59,5 x 42 cm



Slika 70. Detalj razrade kose, skica za portretnu bistu *Jasenka Pavliša*, bez datacije, olovka i pastele na papiru

LITERATURA

1. Mary Acton, „Sculpture and Drawing“, u: Mary Acton, *Learning to look at sculpture*, Abingdon; Neyork: Routledge, 2014., str. 244–273
2. Jelica Ambruš, „Pariz 1929.–1935.: Usavršavanje, utjecaji tradicije, asimiliranje stilova, formiranje osobnog stila“, „Pariz 1935.–1940.: Uspon, prepoznatljivost, zrelost, građanski rat u Španjolskoj, utjecaji avangarde, internacija“ i „Ratno razdoblje 1941.–1943.: Gorski kotar, internacija u židovskim logorima u Kraljevici i Rabu, NOB-a“, u: Jelica Ambruš, *Ivan Rein*, Osijek: Zagreb: Galerija likovnih umjetnosti: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 21–35, 33–37, 57–61
3. Hjørvardur Harvart Arnason, „Poslijeratna europska umjetnost“, u: Hjørvardur Harvart Arnason, *Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, fotografija*, Peter Kalb, revidirao peto [američko] izdanje ; [prijevod s engleskog Željka Miklošević, Olga Škarić, Tanja Trška], Varaždin: Stanek, 2009. [5. izdanje; prvo izdanje 1969.], str. 446–462
4. Robert Bajruši, Marina Biluš, Viktor Zahtila, „Židovi koji su izgradili Zagreb“, u: *Nacional*, Zagreb, 15. veljače 2005., str. 72–77
5. Charles Baudelaire, *Écrits sur l'Art. T. 2*, Paris: Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.
6. Stane Bernik, „Dizajnerski crtež“, u: *13. međunarodni biennale crteža: Dizajnerski crtež*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 24.02.–15.04.1995.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1995., str. 15–20
7. Vlado Bužančić, „Sve se ovo događalo, i sve se ovo događa“, predgovor katalogu izložbe *Vera Dajht-Kralj*, (Krapina, Galerija grada Krapine, 21.10.–10.11.1994.), (ur.) Vesna Kunštek, Krapina: Galerija grada Krapine, 1994.
8. Elena Cvetkova, „Epsko u svakidašnjem“, u: *Večernji list*, Zagreb, 3.–4. rujna 1983., str. 8
9. Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj: retrospektiva*, katalog izložbe (25.11.–14.12.2003.), Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka, 2003.
10. Penelope J. E. Davies [et. al.], *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, prema sedmom američkom izdanju, [prijevod: Olga Škarić, Sena Kulenović], Varaždin: Stanek, 2013., str. 865

11. Jerko Denegri, „O crtežu“, u: *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež: selekcija Pontusa Hulténa*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 20.12.1990.–17.2.1991.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1990., str. 15–16
12. Josip Depolo, „Ljepota materijala“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 13. listopada 1960., str. 8
13. Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, (ur.) Gita May, Paris: Hermann, 1984.
14. Nada Firšt, „Ropkinja stvaralačke slobode“, u: *Večernji list*, Zagreb, 14. ožujka, 1988., str. 6–7
15. Daina Glavočić, „12. međunarodni biennale crteža“, u: *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež: selekcija Pontusa Hulténa*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 20.12.1990.–17.2.1991.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1990., str. 11
16. Daina Glavočić, Ljubica Dujmović Kosovac, *Sav taj crtež : 17 međunarodnih izložaba (originalnog) crteža = All that drawing : 17 International Exhibitions of (Original) Drawings; (Su)život : plakati 17 međunarodnih izložaba (originalnog) crteža i pratećih programa = Co)existence : posters of 17 International Exhibitions of (Original) Drawings*, katalog izložbe (Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 26.2.–19.4.2009.; Rijeka, Mali salon, 4.2.–22.2.2009.), [prijevod Andy Jelčić, Slobodan Drenovac], Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2009.
17. Jordanka Grubač, „Svestrana umjetnica“, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 6. studenoga 1999., str. 42
18. Katarina Horvat-Levaj, Ivan Tenšek, „Crtež u povijesti umjetnosti“, u: *Crtež u znanosti*, (ur.) Miljenko Lapaine, Zagreb: Geodetski fakultet, 1998., str. 125–150
19. Pontus Hultén, „Crteži skulptora“, u: *12. međunarodni biennale crteža: Skulptorski crtež: selekcija Pontusa Hulténa*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 20.12.1990.–17.2.1991.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1990., str. 13
20. Vasilij Kandinski, „Djelovanje boje“, u: *Duh apstrakcije : Apstrakcija i uživljavanje - O duhovnom u umjetnosti*, (prir.) Marcel Bačić, [prevela Jasenka Mirenić-Bačić], Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 164–168
21. Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog: javna plastika Vere Dajht-Kralj*, Zagreb: Živi atelje DK, 2018.
22. Zrinka Kuić, „Crtež u (modnom) oblikovanju“, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 1 (2009.), str. 60–73
23. Zvonko Maković, „Crteži i grafike 19. i 20. stoljeća“, u: *Od Klovića i Rembrandta do Warhola i Picelja*, katalog izložbe povodom 90. obljetnice Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 8.12.2009.–

- 31.1.2010.), (ur.) Mikica Maštrović, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2009., str. 140–147
24. Zvonko Maković, *Vasko Lipovac: retrospektiva*, katalog izložbe (4.9.2017.–7.1. 2018.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017.
25. Vladimir Maleković, „Umjetnički smisao ili pedanterija“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 13. lipnja 1973., str. 7
26. Ana Maletić, „Spoznaja vremenskog trajanja i dinamike kao elemenata ritma“ i „Kretanje kinesferom po zakonitostima prostorne harmonije“, u: Ana Maletić, *Pokret i ples: teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*, Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1983., str. 43–55, 133–161
27. Tonko Maroević, „Uz 13. zagrebačku izložbu jugoslavenskog crteža“, u: *13. zagrebačka izložba jugoslavenskog crteža*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, svibanj–lipanj 1991.), (ur.) Slavica Marković, Zagreb: Kabinet grafike Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1991., str. 8–10
28. Zvonimir Mrkonjić, „Prisutnost nadrealizma: od geste do nove figuracije“, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 3/4 (1967.), str. 3–16
29. Franjo Mrzljak, *Vera Dajht-Kralj*, predgovor katalogu izložbe, (ur.) Nenad Opačić, (Zagreb, Salon Galerije Karas 5.3.1983.), Zagreb: HDLU, 1983.
30. Franjo Mrzljak, Tonko Maroević, *Vera Dajht-Kralj: skulpture, crteži i nakit*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija „Milan i Ivo Steiner“, 18.4.–30.6.2008.), (ur.) Vedrana Kršinić, Zagreb: Židovska općina, 2008.
31. Matko Peić, „Slikovito“, u: *Večernji list*, Zagreb, 14. listopada 1960., str. 5
32. Martina Petrović, *Ženska figura u opusu Frane Kršinića*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
33. Dimitrije Popović, *Misterij metamorfoza : retrospektiva 1966. - 2016.*, katalog izložbe (25.1.–19.3.2017.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017.
34. Tomislav Premerl, „Crtež kao način mišljenja“, u: *Crtež u znanosti*, (ur.) Miljenko Lapaine, Zagreb: Geodetski fakultet, 1998., str. 19–23
35. Veronika Rešković, „Komemoracija Veri Dajht-Kralj: Jedinствена osoba i jedinствена umjetnica“, u: *Ha-Kol* 135 (2014.), str. 4–7
36. Marijan Susovski, „Uvodna riječ AICA-e“, u: *13. međunarodni biennale crteža: Dizajnerski crtež*, katalog izložbe (Rijeka, Moderna galerija, 24.02.–15.04.1995.), (ur.) Daina Glavočić, Rijeka: Moderna galerija, 1995., str. 11
37. Josip Škunca, „Optimistička sinteza forme“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 30. prosinca 1975., str. 6

38. Josip Škunca, „Obnova vlastitog izraza“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 21. travnja 1983., str. 7
39. Stanko Špoljarić, „Zagrebačka izložba crteža“, u: *14. zagrebačka izložba crteža*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon [i] Kabinet grafike HAZU, svibanj–lipanj 1993.), (ur.) Slavica Marković, Zagreb: Kabinet grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 1993., str. 10–14
40. Ante Zemljarić, „Bakar i emajl Vere Dajht-Kralj“, u: *Vjesnik*, Zagreb, 28. Veljače, 1978., str. 12
41. Igor Zidić, *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 12.9.–1.10.1972.), (ur.) Lea Ukrainčik, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1972.

Internetski izvori

42. Thomas Buser, *History of Drawing*, <https://historyofdrawing.com/> (pregledano 21. lipnja 2021.)
43. Crtež. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12874> (pregledano 21. lipnja 2021.)
44. *Centre Pompidou*, <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0325237&DOCBASE=CGPP> (pregledano 23. lipnja 2021.)
45. Goranka Jelinčić, *Značajne žene iz redova nacionalnih manjina u Hrvatskoj: Vera Dajht-Kralj*, <https://nacionalnemanjine.hr/znacajne-zene-iz-redova-nacionalnih-manjina-u-hrvatskoj-vera-dajht-kralj/> (pregledano 19. lipnja 2021.)
46. Korngold Society, https://www.korngold-society.org/Synopses/Synop_violanta.html (pregledano 30. kolovoza 2021.)
47. Jean-François Millet, *The Gleaners*, 1857., <https://www.apollo-magazine.com/jean-francois-millet-modern-artists/> (pregledano 27. lipnja 2021.)
48. *MOMA: Louise Bourgeois, Triptych for the Red Room 1994*, <https://www.moma.org/collection/works/70879> (pregledano 30. svibnja 2021.)
49. Arnold Schönberg Center, *Color Theory according to Wassily Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art*,

https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/academic/courses/12w259/Kandinsky_%20Color%20Theory.pdf (pregledano 20. lipnja 2021.)

50. *Škola suvremenog plesa Ane Maletić*, <http://ss-suvremenogplesa-amaletic-zg.skole.hr/skola/povijest> (pregledano 8. lipnja 2021.)

51. *Teatar.hr: Čudesni mandarin*, <https://www.teatar.hr/104930/cudesni-mandarin/> (pregledano 18. lipnja 2021.)

52. Triptih. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62356> (pregledano 23. lipnja 2021.)

53. *Umjetnički svijet Vere Dajht-Kralj*, <https://www.youtube.com/watch?v=ptTnsT8USBw> (pregledano 21. lipnja 2021.)

54. *Zbirka Vere Dajht-Kralj*, <http://vdk.eindigo.net/> (pregledano 14. lipnja 2021.)

POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

Svi crteži skenirani su ili fotografirani u sklopu arhivske obrade provedene tijekom ovog istraživanja, a nalaze se u Zbirci Živog ateljea DK, na adresi Ilica 110.

Slika 1. Portret iz ciklusa nastaloga na Kordunu, 11. 6. 1944., olovka na papiru, 23,9 x 15,7 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00637

Slika 2. Portret iz ciklusa nastaloga na Kordunu, 11. 12. 1944., olovka na papiru, 24 x 28 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00636

Slika 3. *Židovski Churchill[l]* (*živila birokracija*), iz ciklusa nastaloga na Kordunu, polovica 1940-ih, ugljen na papiru, 22 x 20,2 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00641

Slika 4. *Logor, 2. zagrebačke brigade*, druga polovica 1940-ih, tuš na papiru, 21,9 x 35,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00642

Slika 5. Kroki , Brčko-Banovići, druga polovica 1940-ih, tuš na papiru, 24,5 x 17 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00644

Slika 6. Crtež radnika, Brčko-Banovići, druga polovica 1940-ih, tuš i olovka na papiru, 15,7 x 13,6 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00643

Slika 7. Studija iz razdoblja Akademije likovnih umjetnosti, druga polovica 1940-ih, ugljen na papiru, 30 x 21,1 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00648

Slika 8. *Nesretna*, studija iz razdoblja Akademije likovnih umjetnosti, druga polovica 1940-ih, ugljen na papiru, 29,9 x 21,1 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00647

Slika 9. Studija iz Pariza, 1952./3., tuš, ugljen na papiru, 32,1 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00649

Slika 10. Studija iz Pariza, 1952./3., tuš i akvarel na papiru, 32,1 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00651

Slika 11. Realizirani motiv tugujuće majke, *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1966., olovka na papiru, 44 x 30 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00659

Slika 12. Jedna varijantna motiva tugujuće majke u prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1965., olovka na papiru, 32,9 x 26,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00657

Slika 13. Jedna varijanta motiva tugujuće majke u prijedlogu za *Spomenik palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1965., pastele na papiru, 33 x 27 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00658

Slika 14. Natječajna verzija *Spomenika palim žrtvama fašizma u Leprovici*, 1965., olovka na papiru, u: Ana Kršinić-Lozica, *Izvan vidljivog*, 2018., str. 41

Slika 15. Bez naziva, 1970-te, tuš, pastela i airbrush na papiru, fotografirala: Ivana Završki

Slika 16. *Stara hiža/Prabaka*, 1970., pozlaćeni bakar, 25 x 21,5 x 16 cm, u: Elena Cvetkova, *Vera Dajht-Kralj*, 2003., str. 20

Slika 17. Primjer promišljanja kompozicije unutar okvira, kemijska i flomaster na papiru, 21 x 29,7 cm (gornji crtež), 21 x 29,7 cm (donji crtež), Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00661 i VDK-2021-04-00662

Slika 18. *Violanta s ljubavnikom*, bez datacije, olovka i olovke u boji na papiru, 62,5 x 40,2 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00730

Slika 19. Detalj izvedenog reljefa, *Violanta s ljubavnikom*, bez datacije, bakar i emajl

Slika 20. Bez naziva, 1984., olovka i pastele na papiru, 63,1 x 45,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00727-1

Slika 21. Bez naziva, 1980-te, olovka i olovke u boji na papiru, 63 x 45,1 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00728

Slika 22. Detalj reljefa (vidi sliku 21.), bez naziva, 1980-te, bakar i emajl, 74 x 34 cm, fotografirala: Ivana Završki

Slika 23. *Suton*, oko 2000-tih, olovka, olovke u boji i kemijska olovka na papiru, 28,2 x 20,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00671

Slika 24. *Promatranje Mjeseca*, oko 2000-tih, olovka i olovke u boji na papiru, 28,2 x 20,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00672

Slika 25. Crtež strojovođe, 1995., olovka na papiru, 29,8 x 21 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00681

Slika 26. Crtež mornara, 1990-tih ili kasnije, olovka i olovke u boji na papiru, 29,7 x 21 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00677

Slika 27. *Badnjak*, 1994., olovke u boji na papiru, 40 x 30 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00675

Slika 28. *Trodimenzionalna lirika/Pjesnikinja*, 1980-te, akvarel i olovke u boji na papiru, 24 x 16,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00678

Slika 29. *Grička vještica*, 1984.–1991., kombinirana tehnika, 32 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00683

Slika 30. Čestitka, bez datacije, flomaster, tempera, olovka i olovke u boji na papiru, 34 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00685

Slika 31. Čestitka, bez datacije, olovka, flomaster i akril na papiru, 25,1 x 16,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00686

Slika 32. Skica za broševe i lanac, bez datacije, flomaster na papiru, 21 x 29,6 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00687

Slika 33. Skica privjeska, bez datacije, olovke u boji na papiru, 21 x 14,8 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00689

Slika 34. Razvoj ideje za kompoziciju *Grad između dvije rijeke*, 1990-tih ili kasnije, flomaster na papiru, 13,3 x 10,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00695

Slika 35. Razvoj ideje za kompoziciju *Grad između dvije rijeke*, 1990-tih ili kasnije, olovka na papiru, 13,3 x 10,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00696

Slika 36. Razvoj kompozicije *Čudesni Mandarin*, vjerojatno između 2008. i 2012., olovka, olovka u boji na papiru, (prvi crtež lijevo 19,5 x 14,8 cm; crtež desno 21 x 14,8 cm; crtež donji 19,5 x 14,8 cm), Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00702, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00705, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00706

Slika 37. Razvoj kompozicije *Čudesni Mandarin*, vjerojatno između 2008. i 2012., olovka, olovka u boji na papiru, (crtež lijevo 28,3 x 20,9 cm; desno 28,3 x 20,9 cm), Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00707 i Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00709

Slika 38. Kompozicija majke i djeteta, kraj 1960-ih/početak 1970-tih, olovka na papiru, 39,9 x 29 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00693

Slika 39. Kompozicija majke i djeteta, kraj 1960-ih/početak 1970-ih, tuš, olovka, olovka u boji na papiru, 32,8 x 27 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00694

Slika 40. Izvedena skulptura majke i djeteta, kraj 1960-ih/početak 1970-ih, bakar, fotografirala: Ivana Završki

Slika 41. Detalj – dijete, kraj 1960-ih/početak 1970-ih, bakar, fotografirala: Ivana Završki

Slika 42. *Proljeće*, 1990-te ili kasnije, akvarel i olovke u boji na papiru, 40,2 x 30 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00716

Slika 43. Bez naziva, bez datacije, akvarel i olovke u boji na papiru, 23,5 x 20 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00721

Slika 44. Motiv ljubavnika, 1990-tih ili kasnije, tuš na rižinom papiru, 34 x 25,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00722

Slika 45. Motiv ljubavnika, 1990-tih ili kasnije, tuš u boji na rižinom papiru, 34 x 25,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00723

Slika 46. Portreti iz ciklusa nastaloga na Kordunu, prva polovica 1940-ih, olovka na papiru, 17,9 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00640

Slika 47. *Točak (Kordun) – Mladen Glückstaal*, prva polovica 1940-ih, olovka na papiru, 22,8 x 16,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00638

Slika 48. Portret iz ciklusa nastaloga na Kordunu, prva polovica 1940-ih, olovka na papiru, 33 x 24,2 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00639

Slika 49. Studija iz razdoblja Akademije likovnih umjetnosti, druga polovica 1940-ih, tuš na papiru, 21 x 29,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00645

Slika 50. Studija iz Pariza, 1952./3., tuš na papiru, 32,1 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00653

Slika 51. Studija iz Pariza, 1952./3., olovka na papiru, 32,1 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00652

Slika 52. Bez naziva, 1960-te, ugljen i kreda na kartonu, 73,5 x 49 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00655

Slika 53. Bez naziva, 1960., kreda u boji na kartonu, 73 x 48,6 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00654

Slika 54. Iz ciklusa *Skupine (Nizovi)* ili *Ritmovi*, bez naziva, bez datacije, kombinirana tehnika, 34,5 x 100 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00656

Slika 55. Bez naziva, bez datacije, olovka na papiru, 40 x 29 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00690

Slika 56. Bez naziva, bez datacije, pastele na papiru, 40 x 28,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00691

Slika 57. *Dan i noć*, bez datacije, olovka i olovka u boji na papiru, 28,2 x 21 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00674

Slika 58. Bez naziva, bez datacije, olovka na papiru, 29,7 x 20,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00670

Slika 59. Bez naziva, bez datacije, olovka na papiru, 32 x 24 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00669

Slika 60. Bez naziva, bez datacije, 29,7 x 20,9 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00673

Slika 61. Skica za skulpturu *Proljeće*, bez datacije, 28,3 x 21 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00701

Slika 62. Skica za skulpturu *Proljeće*, bez datacije, 28,3 x 21 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00699

Slika 63. *Grička vještica*, 1984. – 1991., olovka na papiru, 13,4 x 20 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00711

Slika 64. Bez naziva, bez datacije, flomaster na papiru, 20,5 x 27,5 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00713

Slika 65. *Zagrljaj*, 1988., olovka na papiru, 21 x 29,7 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00715

Slika 66. *Grad između dvije rijeke*, bez datacije, akvarel i olovke u boji na papiru, 40 x 30 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00719

Slika 67. Bez naziva, bez datacije, akvarel i olovke u boji na papiru, 34 x 24,1 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00718

Slika 68. Bez naziva, bez datacije, olovke u boji, akvarel na papiru, 39,8 x 30 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00668

Slika 69. Detalj, *La Paix*, 1991., olovke u boji na papiru, 59,5 x 42 cm, Inv. br.: Zbirka VDK-2021-04-00666

Slika 70. Detalj razrade kose, skica za portretnu bistu *Jasenka Pavliša*, bez datacije, olovka i pastele na papiru, fotografirala: Ivana Završki

SUMMARY

The aim of this thesis is to present a valuable collection of drawings by Vera Dajht-Kralj, which testifies to her interest in working in various media. The drawings of Vera Dajht-Kralj are analyzed in order to establish a connection between the author's primary medium: sculpture and drawing and to pave the way for further study of this lesser-known part of the author's work. The connection between sculpture and drawing implies, on one hand, a sketch as a step in a process of making a sculpture, and on the other hand, a drawing as an independent work of art. The drawings included in this thesis represent a cross-section of the author's work and testify to the themes and design principles that the author has dealt with over a long period of active work. There is also included a brief overview of the drawings in the formation of the design idea and a presentation of the author's drawing approach to the sculptural surface. In addition to the analysis of drawings that try to describe the creative process of Vera Dajht-Kralj and the change of interest through periods of work, an important part of this work is the archival processing of selected drawings, which seeks to reveal the hitherto unknown drawings of Vera Dajht-Kralj and contribute to further research of the holdings of the Collection of Živi atelje DK.

Keywords: drawing, sculpture drawing, Vera Dajht-Kralj, triptych, space, sketch, drawing as independent work of art