

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

KIPARSTVO U DRVU BRANKA RUŽIĆA

Jelena Markota

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, doc.

ZAGREB, 2018.

KIPARSTVO U DRVU BRANKA RUŽIĆA
BRANKO RUŽIĆ'S SCULPTURE IN WOOD

Jelena Markota

SAŽETAK

Branko Ružić jedan je od najistaknutijih hrvatskih kipara 20. stoljeća. Iako je radio u različitim materijalima, njegovo kiparstvo ponajviše vezujemo uz drvo u kojem je ostvario velik i značajan opus. Branko Ružić djelovanje je započeo pedesetih godina kao jedan od predstavnika umjetničke struje koja je nastojala afirmirati modernističku praksu, ali i zadržati vezu s lokalnom tradicijom. Njegovo se kiparstvo približava strujama europskog modernizma te se radi o kiparstvu pročišćene i reducirane forme, pune mase, naglašene arhitekturnosti, ali i rustične, nedovršene obrade. Drvo mu je omogućilo stvaranje oduzimanjem od cjeline i bilo je dobar medij za njegove krupne volumene i geometrijske forme. Posebno su ga zanimale umnožene forme i skupine tako da je u velikom broju skulptura obradio teme grupa i nizova. Primjetna je tematska širina, kao i ambivalentnost značenja njegovih radova. Korpus drvenih radova čini znatan dio njegova opusa, a kritika ga visoko vrednuje.

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

Rad sadrži: 49 stranica, 16 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *Branko Ružić, kiparstvo u drvu, kiparstvo, drvo, skulptura u drvu*

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, redoviti prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Danko Šourek, docent, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u

Zagrebu

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: 28. rujna 2018.

Ocjena: odličan (5)

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Jelena Markota, diplomantica na Istraživačkom smjeru modul 3 (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 *Kiparstvo u drvu Branka Ružića* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz 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, 25. listopada 2018.

Vlastoručni potpis

Sadržaj:

1. Uvod	3
2. Životopis Branka Ružića	4
3. Europska i hrvatska skulptura 1950-ih godina	6
3.1. Europska skulptura prije i nakon Drugoga svjetskog rata	6
3.2. Hrvatska skulptura 1950-ih	8
3.3. Drvo u hrvatskoj skulpturi 1950-ih	10
4. Poetika Branka Ružića	15
4.1. Ružićev opus i poetika	15
4.2. Utjecaji – od lokalne tradicije do europske skulpture	17
4.3. Odnos između drveta i ostalih materijala u kiparstvu Branka Ružića	19
4.4. Recepcija Ružićevog kiparstva u drvu	23
5. Tipologija skulptura u drvu Branka Ružića	26
5.1. Tipologija figura u Ružićevom stvaralaštvu	26
5.1.1. Samostalna puna figura	26
5.1.2. Figure u nizu	28
5.1.3. Kružne skupine	31
5.2. Teme u opusu Branka Ružića	32
5.2.1. Portreti i osobe	32
5.2.2. Životinje	36
5.2.3. Zajedništvo	38
5.2.4. Religijske teme	39
6. Zaključak	41
7. Literatura	42
8. Popis slikovnog materijala	46

1. Uvod

Branko Ružić svestran je umjetnik koji se tijekom umjetničkog djelovanja bavio slikarstvom i kiparstvom. U kiparskom djelovanju bio je raznolik te je oblikovao u svim materijalima, okušao se u glini, bronci, kamenu, drvu i papiru. Njegova je produkcija bila dobro primljena i mada su kritičari hvalili sve tipove njegovih skulptura, ni jedan materijal ne vezujemo uz njega više nego drvo, stoga je i ovaj rad posvećen sagledavanju tog dijela njegova opusa.

Dosad su o životu i radu Branka Ružića napisane dvije monografije. Prva je autorice Mladenke Šolman objavljena 1977. godine u izdanju Moderne galerije¹. Drugu monografiju iz 1998. godine izdala je Akademija likovnih umjetnosti, a rad je autora Mladena Pejakovića². Analiza periodike pokazala je kako se u dnevnim tiskovinama o Branku Ružiću najčešće pisalo povodom njegovih izložaba i dobivenih priznanja. Nešto više tekstova pojavljuje se na temu natječaja za spomenike na kojima umjetnik sudjeluje, poput natječaja za spomenik seljačkoj buni, spomenik Moši Pijadi ili prilikom pomicanja javne skulpture *Ljudi* u Osijeku. Općenito, o Branku Ružiću su najčešće pisali Aleksa Čelebonović, Vladimir Maleković, Elena Cvetkova i Ive Šimat Banov.³

Nakon kratke biografije Branka Ružića sagledat će se europski i hrvatski kontekst u kojem je djelovao te će se nastojati prikazati najznačajniji umjetnički pravci u vremenu kada je Ružić umjetnički aktivan. Nešto detaljnije će se osvrnuti na produkciju u mediju drva na prostoru Hrvatske. Potom će se pažnja posvetiti karakteristikama umjetničkog izraza Branka Ružića, s naglaskom na specifičnosti njegove produkcije u mediju drva u odnosu na ostale materijale u kojima je radio tijekom svog stvaralaštva. Također, sagledat će se Ružićeva pozicija u kontekstu europske skulpture u drvu te nastojati povući paralele između njega i nekih europskih autora. Osim toga nastojat će se prezentirati i formalna te tematska tipologija njegova korpusa radova u drvu, unutar koje će biti analizirane izabrane drvene skulpture Branka Ružića koje se nalaze u fundusu Galerije Ružić u Slavonskom Brodu.

Naposljetku, u zaključku će se ponuditi sinteza uvida iznesenih u radu.

¹ Mladenka Šolman, *Branko Ružić*, Zagreb: Moderna galerija, 1977.

² Mladen Pejaković, *Branko Ružić*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 1996.

³ Više o pojedinačnim tekstovima u nastavku diplomskog rada.

2. Životopis Branka Ružića

Branko Ružić rodio se u Slavonskom Brodu 4. ožujka 1919. godine. Gimnaziju u Vinkovcima završio je 1937. godine, a iste godine upisao je studij strojarstva u Zagrebu. Uskoro se prebacuje na studij arhitekture, a u naredne tri godine promijenio je još nekoliko studija – povijest književnosti te povijest umjetnosti – prije nego što je 1940. godine, nakon puta u Italiju, upisao Akademiju likovnih umjetnosti, smjer kiparstvo. Studirao je dvije godine kod profesora Ive Lozice te dvije godine kod profesora Frana Kršinića. Taj studij završio je 1944. godine. Uskoro nakon toga na istom fakultetu upisuje specijalku za grafiku u klasi profesora Tomislava Krizmana s koje prelazi na slikarstvo u klasi profesora Marina Tartaglie koju završava 1948. godine.⁴

Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske (ULUH) mu je 1951. godine dalo na korištenje atelje u Voćarskoj 76 u Zagrebu u kojem je radio do svoje smrti.⁵ Ubrzo je prihvatio mjesto profesora na Učiteljskoj školi u Zagrebu. U pedagoškom radu Branko Ružić držao se načela da svako dijete u sklopu likovnog odgoja ima pravo na svoj izraz i da djecu ne treba učiti, nego im uklanjati zabrane.⁶ Svoje stavove i iskustva u radu s djecom opisao je u knjizi *Djeca crtaju* iz 1959. godine. Od 1961. do 1985. godine radio je kao profesor skulpture na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Velik utjecaj na njegovu poetiku imali su susreti i iskustva koja upija tijekom studijskih putovanja. Pedesetih godina posjetio je Italiju, Francusku i Veliku Britaniju. Inspiraciju je crpio u Tarquiniји i Toskani, špiljama Lascauxa te Stonehengeu, dok je poseban značaj za njega imao susret s Henryjem Mooreom, kojeg je posjetio u njegovu ateljeu.⁷

Prva izložba na kojoj izlaže samo skulpturu održana je u veljači 1958. godine u Galeriji Udruženja likovnih umjetnika Srbije (ULUS) u Beogradu⁸ dok je prvu samostalnu izložbu skulpture održao u veljači 1959. godine u Salonu ULUH. Sudjelovao je na Venecijanskom bijenalu 1964. godine na kojem mu je međunarodni žiri dodijelio drugu nagradu za internacionalnu skulpturu „David Bright Fondation“.⁹

Izveo je i nekoliko javnih radova, a vjerojatno je najznačajniji *Spomenik Moši Pijadi* u Beogradu koji je radio s arhitektom Ivanom Vitićem.¹⁰ Kao važnije izdvajaju se još i javna

⁴ Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str. 121.

⁵ Mladen Pejaković, Nav. dj., 1996., str. 268.

⁶ Isto.

⁷ Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str. 122.

⁸ Isto.

⁹ Isto.

¹⁰ Mladen Pejaković, Nav. dj., 1996., str. 273.

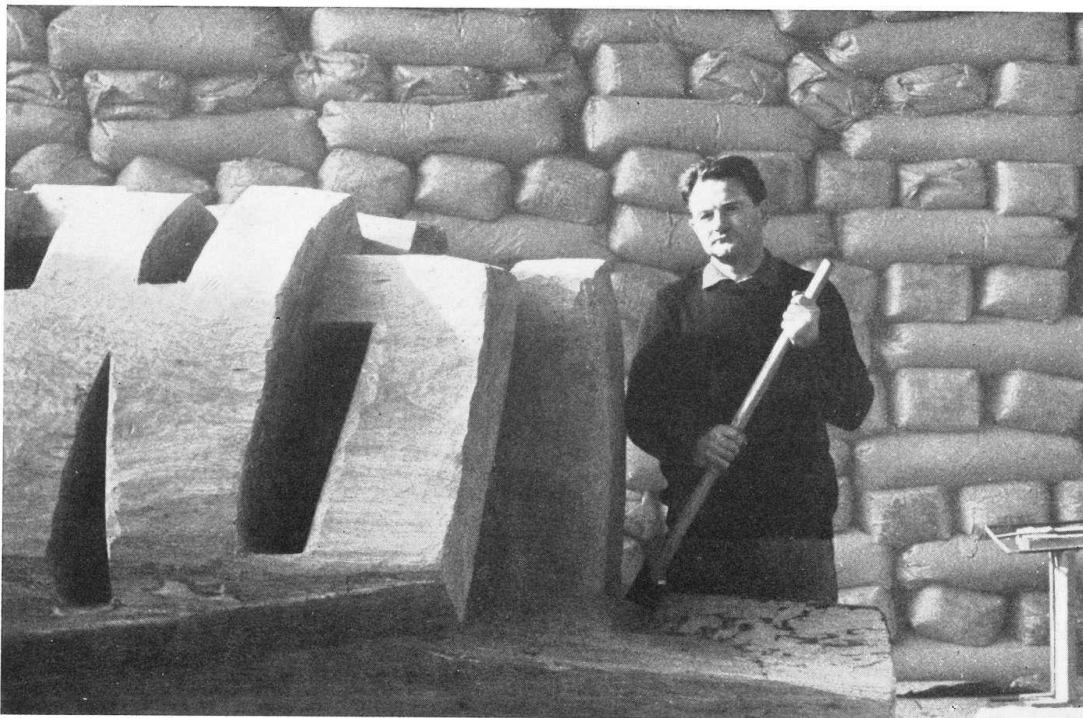
skulptura *Ljudi* (1977.) u Osijeku te spomenik u spomen-parku Dotrščina u Zagrebu izveden 1981. godine.

Branko Ružić je održao brojne samostalne izložbe, a od većih ističu se ona iz 1975. godine u Modernoj galeriji u Zagrebu, zatim izložba u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu 1985. te u Domu hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu 1996. godine.

Kada je 1988. godine stradao u prometnoj nesreći 5 mjeseci nije mogao raditi, a uskoro nakon ovog događaja u njegovu opusu počeli su dominirati radovi napravljeni u mediju papira.¹¹

Gradsko poglavarstvo grada Slavenskog Broda i Branko Ružić 1993. godine sklopili su ugovor o donaciji djela te brizi za ostavštinu koja se sastojala od 410 umjetnina te umjetnikove arhivske građe. Unutar stalnog postava Galerije umjetnina grada Slavenskog Broda kao posebna cjelina uspostavljen je dio „Galerija Ružić i suvremenici“.¹²

Branko Ružić umro je 27. studenog 1997. godine u Zagrebu.



Slika 1. Branko Ružić i *Korablja*, 1966.

¹¹ Isto, str. 277.

¹² Isto, str. 278.

3. Europska i hrvatska skulptura 1950-ih godina

3.1. Europska skulptura prije i nakon Drugoga svjetskog rata

Razumijevanje šireg konteksta pomaže u tumačenju utjecaja koji su djelovali na rad Branka Ružića te se na osnovu promjena u europskoj skulpturi nastalih nakon Drugoga svjetskog rata može pratiti razvoj i situacija u hrvatskoj skulpturi, pošto se gibanja na europskoj razini sa zakašnjenjem odražavaju i na hrvatsku sredinu.

Moderna je umjetnost u periodu prije Drugoga svjetskog rata prošla kroz transformaciju koja je pratila i odražavala tehnološke promjene na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, koje su imale široke društvene reperkusije. Ponajprije se to odnosi na ubrzanu industrijalizaciju i njezine dobre i loše strane koje su suvremenici nastojali protumačiti i vrednovati. Novi i bolji materijali, podjela rada, serijska, a potom i masovna proizvodnja postali su uobičajene prakse i u procesu izrade umjetničkoga djela, a takvi su postupci istovremeno imali i pozitivne i negativne posljedice – javila se vjera u mogućnost tješnjeg inkorporiranja umjetnosti u svakodnevni život, što bi dovelo do podizanja kvalitete svakodnevnog života najširih slojeva ljudi.¹³ Tim je nadama bila suprotstavljena praksa komodifikacije umjetničkih djela koja postaju financijska i statusna investicija, dok je serijska proizvodnja umjesto pristupačnošću rezultirala opadanjem kvalitete umjetničkih djela, ali i proizvoda primijenjene umjetnosti.¹⁴ Takav razvoj događaja kod nekih je grupa umjetnika utjecao na način oblikovanja skulpture te se ubrzo javila svijest o važnosti rada direktno u materijalu, kao kontrapunkt serijskoj proizvodnji radova prema glinenim modelima. Pojedini su umjetnici odustajali od dotad uvriježenog procesa u kojem su oni izrađivali modele u glini po kojima bi potom njihovi radnici odlijevali konačna djela u bronci ili ih klesali u mramoru te su se okrenuli direktnom radu u različitim materijalima, od kojih su najzastupljeniji bili organski materijali, kamen i drvo. Izbor upravo ovih materijala koincidirao je s rastućom uporabom željeza u modernoj skulpturi prve četvrtine 20. stoljeća te se može tumačiti kao svjestan otpor korištenju onoga što je prepoznato kao materijal budućnosti i industrijalizacije. Još jedna od promjena bila je i vrijeme potrebno da se skulptura izradi jer je izravni rad u

¹³ Usp: Nikolaus Pevsner, *Pioniri modernog oblikovanja: Od Morrisa do Gropiusa*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

¹⁴ Andrew Causey, *Sculpture after 1950*, Oxford: New York: Oxford University Press, 1998., str. 74.

primjerice otpornom kamenu trajao znatno duže od modeliranja u glini te je imao konotacije zanatstva, a samim time i kvalitete, naspram suvremene masovne industrijske proizvodnje.¹⁵

Takav je pristup jamčio i da je konačna skulptura uistinu rad potpisanog umjetnika, a sa sobom je nosio i drugačiji način obrade površine i uopće shvaćanja plastičkih vrijednosti.¹⁶ U djelu nastalom izravnim obradom korištenog materijala do izražaja više dolaze njegove kvalitete (primjerice određene vrste drva ili kamena), što se očituje u specifičnoj tvrdoći i stupnju otpora pri oblikovanju, kao i vizualnim efektima koji se ostvaruju pri obradi površine. Oni proizlaze iz teksture površine te načina na koji se svjetlost prelijeva na površini djela, a važni su za stvaranje vizualnog dojma, kao i značenja djela, koje dobrim dijelom uvijek proizlazi upravo iz načina kako je sam materijal tretiran.¹⁷ Modernističkoj težnji prema redukciji, pojednostavljenju i pročišćenosti formi pridružena je i težnja k istinitosti materijala.

Prvi radovi nastali direktnom obradom materijala izgledali su potpuno drugačije od modeliranih skulptura, a jedna od uočljivijih karakteristika bio je i bitno manji format djela, zbog fizičke zahtjevnosti izravnog rada u materijalu. Kipari su postepeno otkrivali njima nova svojstva drva i kamena, a kako je opisani period početka 20. stoljeća karakterizirala i fascinacija tek otkrivenom izvaneuropskom umjetnošću, a nešto kasnije i novo otkrivenim aspektima europske pučke, folklorne umjetnosti (npr. slikarstvo na staklu koje je privuklo pripadnike grupe „Plavi jahač“), to je često rezultiralo intencionalno naivnim karakteristikama skulptura (npr. rani njemački ekspresionizam). Na specifičan je način ove elemente u svoj rad inkorporirao Constantin Brâncuși, jedan od ranih zagovaratelja direktnog rada u materijalu,¹⁸ kod kojega je svijest o značenju formalnih elemenata bila nadopunjena težnjom da, vodeći se kolektivnim simboličkim imaginarijem, stvori arhetipske, transcivilizacijske forme. Ovaj postupak primjenjuje kada radi u organskom materijalu poput drva (npr. *Coloana Infinitului*), ali i kada djela izvodi u „višim“ materijalima, poput bronce (npr. *Novorođenče*).

Poslije Drugoga svjetskog rata modernistička paradigma postaje široko raširena i nije više rezervirana samo za avangardne umjetničke pravce, već se promeće u svojevrsnu umjetničku školu, pravac s jasnim estetskim pravilima.¹⁹ Međutim, u poslijeratnom razdoblju u kiparstvu se događa još promjena. Rat i ratna stradanja duboko su potresli cjelokupno društvo, što se odrazilo i na umjetničko stvaranje. Šok izazvan strahotama poput holokausta i atomske bombe doveo je do promjene u dominantnoj umjetničkoj tematici te među stalne

¹⁵ Usp: Nikolaus Pevsner, Nav. dj., 1990.

¹⁶ Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945: after Rodin*, Oxford: Oxford university press, 1999., str. 77.

¹⁷ Adrian Stokes, Prema: Alex Potts, *The sculpture imagination : figurative, modernist, minimalist*, New Haven: London: Yale University Press, 2000., str. 148.

¹⁸ Penelope Curtis, Nav. dj., 1999., str.89.

¹⁹ Andrew Causey, Nav. dj., 1998., str. 85.

motive ulaze i nasilne transformacije ljudske fizionomije te manifestacije patologije, što je element koji se preuzima iz imaginarija međuratne „nove objektivnosti“.²⁰ Utopistički san jedinstva umjetnosti i života koji je bio prisutan u ranoj modernističkoj fazi, nakon 1945. godine prisutan je primarno na diskurzivnoj razini.²¹ Totalitarni režimi i njihova zloupotreba narativnog realizma, kao i lažno korištenje emocija i kiča, doveli su do odmicanja kipara od figurativnosti te sve većeg udaljavanja avangarde od akademske skulpture. Ona figuracija koja je ostala prisutna u avangardnim krugovima bavila se prestrašenim, ranjenim i potlačenim figurama.

Takva, čvrsta figuracija prisutna je kod Henryja Moorea, kao i biomorfni apstraktni radovi u kojima se vidi povezanost sa silama prirode, pri čemu je u njegovu opusu moguće prepoznati vezu između tradicije i nove generacije umjetnika inspiriranih arhaičnim i primitivnim,²² ne više u vidu egzotičnih artefakata, već u fascinaciji kojom se odnosilo prema infantilnim dijelovima ljudskog uma. Manifestacija toga jest izniman interes koji su kod pojedinih umjetnika, poput Jeana Dubuffeta, začetnika pravca art brut, izazivali primjerice radovi djece i psihičkih bolesnika.²³

Na ratna zbivanja drugačijom je figuracijom reagirao Alberto Giacometti, čiji opus nakon Drugoga svjetskog rata karakteriziraju tanke antropomorfne figure, simboli pukog preživljavanja, međusobno beskonačno udaljene i izolirane na ogoljenoj postapokaliptičnoj pozornici.

3.2. Hrvatska skulptura 1950-ih

Najznačajnije ime hrvatske prijeratne skulpture bez sumnje je Ivan Meštrović, a njegov je umjetnički utjecaj presudno obilježio i generacije nakon njega – s jedne strane, mimetička sloboda u komponiranju forme karakteristična za njegova ranija djela te s druge strane, korpulentnost i monumentalnost njegovih kasnijih formi, kao i njihova spojenost s arhitektonskim okvirom u kojem funkcioniraju (npr. kariatide u Vidovdanskom hramu). Tek nakon dramatičnih promjena koje je donio Drugi svjetski rat i Meštrovićeva napuštanja ovih

²⁰ Isto.

²¹ Isto, str. 15.

²² Isto, str. 28.

²³ Andrew Causey, Nav. dj., 1998., str. 34.

prostora bilo je moguće probijanje i nekih drugih umjetničkih strujanja.²⁴ Ipak, u djelovanju starije generacije kipara poput Frana Kršinića, Antuna Augustinčića i Vanje Radauša nema diskontinuiteta te uloga i utjecaj Ivana Meštrovića traju i nakon 1950. godine.²⁵

Prije priključivanja hrvatske umjetnosti dominantnim strujanjima u europskoj umjetnosti trebalo je proći kroz procese dekonstrukcije socrealizma i uspostavljanja rekonstruirane modernističke paradigme. Potencirana monumentalna (herojska) antropomorfna figuralnost s gotovo prenatravanjem narativnim, teatralnim elementima bila je službena te samim time i dominantna poetika u socijalističkim zemljama nakon Drugog svjetskog rata.

Antun Augustinčić umjetnik je koji u poratnom periodu izvodi većinu najznačajnijih javnih skulptura. Njegov monumentalni stil karakterizira ekspresivna, ali još uvijek dominantno realistična figuracija te jasno izražavanje temeljnih ideja socijalizma, što odgovara karakteru i namjeni skulptura o kojima je riječ.²⁶ Činjenica da je glavninu većih narudžbi realizirao jedan umjetnik za suvremenike je značila manju eksponiranost, ali i veću slobodu u djelovanju.²⁷

Raskid odnosa između Jugoslavije i SSSR-a 1948. godine rezultirao je dodatnim slabljenjem utjecaja socrealističke poetike na polju umjetnosti i kulture, a sredinom pedesetih, nakon vremena prilagodbe, stvoreni su uvjeti za prodor ideologije i prakse visokog modernizma. Nakon ratnog perioda primjetne su dvije dominantne struje u skulpturi – jedna je struja nastavila djelovati u okvirima sad već shematizirane lokalne tradicije, dok se druga inspirirala utjecajima koje je crpila iz europskih središta, posebno Pariza.²⁸

Novu kiparsku struju predstavljali su umjetnici koji su ujedinjujući staro i novo, započeli procese snažnijeg pročišćenja forme. U suprotnosti prema kiparima koji su ostali vjerni tradiciji i realizmu postavljena je „otvorenost propitivanju i eksperimentu, traženjima svojega mjesta u obitelji europskih modernih umjetnika.“²⁹ Novu struju hrvatskoga kiparstva predstavljaju Kosta Angeli Radovani, Vojin Bakić i Ksenija Kantoci. Iako je u tom periodu naglasak bio na odnosu figuracije i apstrakcije, djela ovih troje autora imaju istovremeno apstraktna i figuralna svojstva te u većoj ili manjoj mjeri figuralne korijene. Redukcija forme

²⁴ Dalibor Prančević, »Suprostavljanje i imperativi Ivana Meštrovića. Fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj«, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 157.

²⁵ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 47.

²⁶ Jedan od boljih primjera je Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji u Batinoj Skeli. (1947.)

²⁷ Tonko Maroević, »Hrvatsko kiparstvo 19. i 20. stoljeća«, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 1991.), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str. 309.

²⁸ Tonko Maroević, »Red i rez. Prevladavanje podjele 50 –ih«, u: *Život umjetnosti*, 71/72 (2004.), str. 100.

²⁹ Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 47.

primjetna je u svođenju složenih fizionomija na elementarne geometrijske oblike iz kojih su sačinjene. Zahvaljujući njihovoj djelovanju, kiparstvo se približava modernim europskim strujanjima, a pritom su redukcija, sažetost volumena te značenjsko poopćavanje, arhetipizacija, temeljni ideali ovoga pravca u skulpturi. Ova generacija kipara provela je modernizaciju koja se temeljila na kiparstvu pune mase.³⁰

Kosta Angeli Radovani u svojim je radovima donio uravnoteženu verifikaciju tradicije te modernističke paradigme. On isprva ljudske fizionomije svodi na odnose osnovnih geometrijskih likova od kojih su sastavljene, da bi kasnije iz takvih geometrijskih likova gradio nove forme. Ipak, njegove forme pritom zadržavaju korpulentnost i masivnost koje im daju određenu težinu, a likovi kao da su na razmeđi apstraktnih tipova i stvarnih osoba. Radovani se zauzimao za razumijevanje novosti, ali i poštivanje organskog razvoja umjetnosti.³¹

Kod Ksenije Kantoci nije jasno povučena linija između apstraktnog i figurativnog, kao ni između geometrijske i organske apstrakcije. Kantoci je ostala unutar okvira figurativnog, ostvarujući u uspravnim i sažetim oblicima „magijski totemski značaj“.³²

Djelovanje Vojina Bakića nakon početne figurativne faze sve više zadire u sferu apstrakcije, iako je i u njegovoj apstraktnoj produkciji prisutna izvjesna figurativnost (npr. *Bik*).³³ Ipak, Bakić je najdosljedniji modernistički skulptor koji u kasnijoj fazi ostvaruje u potpunosti apstraktna djela (npr. *Svjetlonosni oblici*).³⁴

3.3. Drvo u hrvatskoj skulpturi 1950-ih

Ulazak modernističke paradigme s margine u središte umjetničkog promišljanja i djelovanja doveo je do aktualizacije novih kiparskih praksi i na ovim prostorima. Pažnja posvećena materijalu u kojem se radi, kao i inovativni načini na koje su se postojeće teme obrađivale, postali su sve prisutniji te je nova pozicija i odmicanje od socrealističke poetike označilo intimniji doživljaj skulpture.³⁵ Oni procesi koji su se u europskoj skulpturi odvijali

³⁰ Isto, str. 48.

³¹ Tonko Maroević, Nav. dj., 2004., str.100.

³² Ive Šimat Banov, Nav.dj., 2013., str. 190.

³³ Miodrag Kolarić, *Novija jugoslovenska skulptura*, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1961.

³⁴ Naspram tradicionalne struje u onovremenoj skulpturi, kao i spomenutih kipara koji su makar u pojedinim fazama svog djelovanja predstavljali svojevrsnu sintezu tradicionalnih i modernističkih težnji, nalazila se grupa Exat 51, koja se u svom djelovanju vodila i težila ostvarenju poetičkih ideala modernizma – zalagali su se za apstraktnu umjetnost, proučavanje tada aktualnih vizualnih komunikacija te sintezu svih disciplina likovnog stvaralaštva.

³⁵ Mladen Pejaković, Nav. dj., 1996., str.18.

1920-ih u Hrvatskoj počinju tek kada se umanjio društveni pritisak što je omogućilo uvođenje novosti u skulpturu: metale poput čelika, željeza i aluminijsa, ali i različite vrste sintetičkih materijala. „Otvaranje skulpture“ kod nas okrenulo je kipare prema drvu te su najbolja djela tog razdoblja ostvarena upravo u njemu. To je u kontekstu moderne skulpture istovremeno značilo i kompromis, u smislu zadržavanja centriranih, strogih masa.³⁶

Drvo je kao tradicionalni materijal imalo bogatu povijest na ovim prostorima, najočitiju u širokoj primjeni u sakralnoj umjetnosti – brojnim drvenim crkvama i kapelicama, raspelima i oltarima, vratnicama i crkvenom namještaju. U pučkoj arhitekturi, obrtu i umjetnosti drvo je također bilo glavni materijal pa u ukorijenjenosti tog materijala u tradiciju prostora možemo pronaći razloge za njegovu široku primjenu u lokalnoj modernoj skulpturi, posebno s obzirom na sklonost umjetnika ovog razdoblja da sinkretički spajaju raznorodne elemente u svojim radovima.³⁷ Raširenost drva u manjim formatima možemo tumačiti i većom dostupnošću, odnosno manjom cijenom u odnosu na cijenu kamena ili izrade brončane skulpture. Osim toga, bitan je i utjecaj recentne europske umjetničke produkcije, pri čemu su se neki od vodećih umjetnika tog razdoblja u pojedinim fazama svog djelovanja iznova okrenuli organskim materijalima (npr. već spomenuti Henry Moore).

Drvo je jedan od klasičnih materijala: otporno je, tvrdokorno i dosljedno, a pritom lako obradivo, popustljivo i promjenjivo. Karakteristike i osobine drva, kao i u slučaju ostalih materijala, u velikoj se mjeri odražavaju u skulpturi koja od njega nastaje i u njemu „pronalazi“ svoju formu. Bez obzira radi li se o lakše ili teže obradivim vrstama drva, trajnima ili onima sklonima bržoj dekompoziciji, svojstva drva važan su element naravi skulpture koja u svom postojanju svjedoči i o naravi materijala.³⁸ Međutim, nisu svi kipari u drvu posvećivali jednaku pažnju svojstvima tog materijala. Važno je razgraničiti kada materijal igra veću ulogu u formiranju skulpture od slučajeva u kojima su svojstva negirana ili umanjena obradom. Pristup materijalu razlikuje se od kipara do kipara i od tehnike do tehnike, a odabirom materijala i tehnike koju će koristiti, autor određuje smjer u kojem će se razvijati djelo. Šimat Banov tehniku naziva spoznajnim procesom, načinom i oblikom mišljenja,³⁹ a obradom drva kipar može naglasiti ili zanemariti njegove osobine. Ipak, skulptura u drvu na različitim geografskim prostorima ima srodne osobine, a razloge tomu pronalazimo u svojstvima drva kao materijala.⁴⁰ O naravi materijala piše i Igor Zidić koristeći

³⁶ Danijel Dragojević, »Hrvatska poslijeratna skulptura u drvu«, u: *Razlog* 52/53 (1967.), str. 198.

³⁷ Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013, str. 186.

³⁸ Isto, str. 186.

³⁹ Isto, str. 187.

⁴⁰ Isto, str. 187.

termin „želja materijala“⁴¹. Objašnjavajući kako je važno majstorski tretirati materijal tako da „progovori“ na pravi način, zastupa zapravo istu ideju o njegovoj naravi i duhu te upozorava da je drvo jedini klasični materijal koji je jednom bio živ, rastući organizam. Kao takvo, drvo i prije kiparske obrade ima u sebi sazdane elemente svoga „prošlog“ postojanja.⁴² Uz kiparstvo u drvu vezuje se — dijelom zbog njegova prethodnog života — svojevrsan rast u svim smjerovima, posebno u visinu, a od njega su neodvojive i životna toplina te trajnost.⁴³

Prije nego je drvo postalo primarni materijal u opusu Branka Ružića, bilo je u različitoj mjeri prisutno u radu brojnih autora. Na našim prostorima su u drvu radili mnogi kipari, počevši od Ivana Meštrovića. No u opusima mnogih kipara drvo ne određuje bitno narav djela te kipari do pedesetih godina 20. stoljeća nisu usvajali svojstva drva kao materijala. Izdvajaju se tek poneki primjeri: u drvu je radio naivni umjetnik Petar Smajić za kojeg je specifična „jednostavnost i moderna čistoća oblika“, a još jedan primjer pronalazimo u živo obojenim radovima Sofije Naletilić Penavuša, također naivne kiparice.⁴⁴

Ksenija Kantoci ostvarila je značajan opus u drvu, u velikom broju djela sažetih oblika i malih dimenzija, kod kojih je dojam monumentalnosti i korpulentnosti prisutan i u takvom formatu. Ljudski lik oblikovala je slobodno, s posebnim osjećajem za materijal, a sažimanjem je došla do „znaka i samostalne plastične vrijednosti“.⁴⁵ Svoja djela radila je uglavnom u drvu, poštujući njegovu masu i s malim intervencijama na površini.⁴⁶ Glavno tematsko vrelo bilo joj je geografsko područje Dalmacije, kako Dalmatinske zagore tako i obale. Kroz tematiziranje života stanovnika i posebice stanovnica toga kraja bavila se „dinamiziranjem i ritmiziranjem oblika.“⁴⁷ Prilikom oblikovanja vertikalnih, monumentalnih skulptura žensko tijelo prikazivala je bez klasičnih atributa i često pod teretom. Težakinje u njenim radovima dobivaju pohvalu svoje čvrstoće, snage, životne energije. Unijela je u hrvatsko moderno i suvremeno kiparstvo jednostavnost te skrenula pozornost na masu skulpture.⁴⁸ Upravo za nju

⁴¹Igor Zidić, *Šime Vulas*, Rovinj: Galerija Adris, 2013., str. 3. Dostupno na: <http://www.adris.hr/Downloads/PDFs/Izlozbe/Vulas.pdf> (pregledano 1.7.2018.)

⁴² Isto, str. 3.

⁴³ Isto, str. 4.

⁴⁴ Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 189.

⁴⁵Jelena Uskoković, Višnja Flego, *Hrvatski biografski leksikon: Ksenija Kantoci*, Dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=178> (pregledano 26.6.2018.)

⁴⁶ Ive Šimat Banov o njenom kiparstvu piše: „S masom fortifikacijske tvrdoće oblici u drvu još zadobivaju magijski i totemski značaj, a on je uvijek trpak, uspravan, ali oblikovno sažet i znakovno jasan.“, u: Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 190.

⁴⁷ Ive Šimat Banov, 2013., str. 54.

⁴⁸ Isto, str. 53.

Branko Ružić navodi kako prva u hrvatskom kiparstvu drvo „uzima kao materijal koji nosi formu“.⁴⁹

Branko Vlahović i Juraj Dobrović dva su dosljedno modernistička umjetnika koji su u svojim djelima nastojali izraziti vlastiti kompleksan dojam svijeta sažimajući ga i pretačući u kompleksne analitičke kompozicije. Pri tome, Vlahović je više ekspresivan te mu je drvo kao intimniji materijal (ali i materijal vezan uz tradiciju ekspresionizma) omogućavalo posredovanje konotacija osobnog iskustva neodvojivo upisanog u doživljaj, tumačenje te naposljetku i konstrukciju novih svjetova u zbijenim formama njegovih radova.⁵⁰ S druge strane, Dobrović je u svojim djelima više analitičan, hladan te su njegovi radovi složene strukture kojima istražuje i izražava komplementarne oblike te općenito problematizira oblike univerzalne dvojnosti i komplementarnosti. Kod njega je drvo kao materijal prvenstveno prisutno iz tehničkih razloga jer je zbog lakoće obrade omogućavalo izvedbu manjih dijelova od kojih su njegove strukture složene.

Drvo je prisutno i u opusu Vaska Lipovca, kojem je ono bilo samo jedan od materijala u kojima se izražavao. Drvo kao materijal u njegovu je opusu važno na dva načina – s jedne strane, u ranijoj fazi u drvu radi intimnije, osjećajnije teme i prikaze poput ljubavnika ili senzualnih ženskih likova pri čemu narav materijala nadopunjuje samu temu. U kasnijoj fazi u drvu radi reljefe, koji odaju dojam okvirom zatvorene pozornice, a prebojani su akrilnom bojom te su tipološki na razmeđu slikarstva i skulpture. U ovoj fazi drvo preuzima ulogu podloge, gotovo površine za slikanje, čime se Lipovac poigrava i relativizira elemente umjetničke tradicije, pri čemu korištenje drva kao materijala ima važne konotacije za značenje samih djela.⁵¹

Poslije Ružića drvo dominira tek u opusu Šime Vulasa koji kontinuirano izlaže od završetka školovanja 1959. godine.⁵² Njegove skulpture vertikalne su forme kojima su glavne osobine pojednostavljenje oblika i redukcija suvišnog, koje prati značenjska arhetipizacija simbola koje stvara. U drvu počinje raditi u ranoj fazi svojeg djelovanja i upravo taj materijal ostat će karakterističan za njegovo kiparstvo. U njemu pronalazi svojstva koja mu omogućuju da izrazi „osjećaje mitske trajnosti i drevnosti oblika.“⁵³ Teme crpi iz zavičaja pa tako među njegovim radovima nalazimo jedra, grebene i brodove, koje uzdiže do općenitih simbola, kao

⁴⁹ Usp.: Jelena Uskoković, Višnja Flego, Hrvatski biografski leksikon : Ksenija Kantoci. dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=178> (pregledano 26.6.2014.)

⁵⁰ Usp. Guido Quien, »Branko Vlahović. Skulpture i crteži 1960.-1975.«, u: *Život umjetnosti* 24/25 (1976.), str.152.

⁵¹ Usp. Zvonko Maković, »Vasko Lipovac«, u: *Vasko Lipovac: Očaravajuća nedjeljivost radoznalosti*, katalog izložbe (Cetinje, 6.9.– 9.10.2016.), Cetinje: Narodni muzej Crne Gore, 2016., str. 37.

⁵² Igor Zidić, Nav. dj., 2013., str. 6.

⁵³ Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 200.

i mnoga djela nadahnutu duhovnošću, pri čijoj je interpretaciji prisutna fragmentacija i preslagivanje elemenata u nove oblikovne forme.⁵⁴ Drvo kao materijal kod njega je znak svijesti o sinkretičkom spajanju modernističkih elemenata i lokalne tradicije.⁵⁵

⁵⁴Ive Šimat Banov navodi „...u Vulasovoj skulpturi sjedinjena [je] baština tradicijske obrade drva, ali i moderni senzibilitet plastičara koji stremi pojednostavljenju i čistoći oblika.“ Prema: Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 201.

⁵⁵Šimat Banov navodi da je „cijela (...) kiparska obitelj u hrvatskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina XX. stoljeća, radeći u drvu stvorila gotovo teologiju toga materijala.“ Autor navodi da je ova činjenica potaknula i brojne autore koji su pisali o kiparstvu te su u drvu pronalazili mirenje prošlosti i sadašnjosti, prolaznog i trajnog i pritom rasprave o modernosti i nmodernosti ostavili po strani. Nazivajući kipare u drvu obitelji naglašava povezanost ovih autora, a na taj način i paralela s teologijom i njihovom „vjerom“ u sam materijal drva postaje smislenija. Prema: Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 189.

4. Poetika Branka Ružića

4.1. Ružićev opus i poetika

Branko Ružić, razvijajući se kao umjetnik, prešao je put od mimetične figuracije prema apstraktnoj redukciji, zadržavajući uvijek barem minimum relacije spram realnog (što je vidljivo i iz naziva njegovih radova) te je kada je ovladao tim kiparskim jezikom, počeo stvarati vlastite svjetove. Očituje se to i u njegovu procesu rada: pristupajući novom djelu, oblik koji ga intrigira i koji želi izvesti Ružić drži u sjećanju toliko dugo dok mu ne pridruži odgovarajuću temu.⁵⁶ Iako je krenuo od modeliranja u glini, već kod ranih skulptura vidi se odmak od impresionističke obrade površine prema modernističkom pročišćavanju forme i težnji svođenja na čisti oblik, vodeći se u tom procesu svojstvima samog materijala u kojem je radio.⁵⁷ Rad izravno u materijalu odrazio se i na način pristupa građenju skulpture – dotadašnju modelaciju u glini, odnosno oblikovanje forme postupkom dodavanja, adicijom, zamijenio je praksom oslobađanja oblika iz materijala odstranjivanjem onoga suvišnog, odnosno substrakcijom, vodeći pritom uvijek svojevrsan dijalog s materijalom u kojem radi.⁵⁸

Volumeni su mu pri dnu najčešće zatvoreni, ali se prema vrhu pojedinosti koje izrastaju iz kompaktne mase granaju u razigranije i razvedenije detalje.⁵⁹ Skulpture su ekonomične u smislu zahvata u deblo, gdje se s malo ureza postiže pročišćena modernistička forma.

Format, odnosno dimenzija skulpture određene su veličinom dostupnog debela, a to je još jedan od primjera kako je Ružić materijalu dozvoljavao da ga usmjerava u radu. Ružićevi

⁵⁶ Ovo se može donekle usporediti i s Rodinovim postupkom, koji je prvo po sjećanju radio skice te potom modele. Ipak, dok Rodin polazište još uvijek ima u realnom, kod Ružića je, posebno u kasnijoj fazi, bitniji novi oblik koji nastaje. To primjećuje i Gargro. Prema: Božidar Gargro, Kipar Branko Ružić, u: *Život umjetnosti*, 3/4, (1967.), str. 86.

⁵⁷ „Počeo sam raditi moje novo kiparstvo dvanaest godina nakon završenog studija kiparstva na ALU i napravio sam prve skulpture određene za lijevanje u bronci. S vremenom sam osjetio potrebu da sve nekako pojednostavnim. Kad sam već odbacio sve što ne mora biti, naišao sam na komad drveta koji mi je dao moj rođak kad je srušio jedan veliki jasen. Probao sam *Glavu limara*, koja je bila za broncu, napraviti u drvetu i tada sam vidio da drvo pomalo misli za mene.“, Prema: Romana Tekić, *Branko Ružić*, Sv. Nedjelja: Muzeji hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2009., str. 3.

⁵⁸ „Pronašao sam da postoji materijal koji me prisiljava da obavim skidanje mase do te granice da u jednom času kažem: ‘Sad više ne!’ Vidio sam da oduzimajući sjekirom i dljetima dolazim do glave onog istog limara što sam je prije napravio dodavanjem. Sad su mi se otvorila vrata na koji način mogu doći do ‘koliko treba’, a ne do ‘koliko bih još’. Pronašao sam da drvo govori. To je tako veliko iznenađenje kao kad bi se netko probudio pa bi znao francuski. Pa taj bi cijeli dan samo govorio francuski! Tako sam ja odjedanput progovorio novi jezik i tim sam jezikom pokušao obnoviti cijeli svoj svijet.” Prema: Romana Tekić, Nav. dj., 2009., str. 3.

⁵⁹ Željko Sabol, »Istina u obliku«, u: *Telegram*, 3. studenog 1972., str. 6.

su formati široki, od manjih primjera pojedinačnih skulptura, do većih skupina koje oblikuje u masivnim trupcima.

Od početaka rada direktno u materijalu drva, Ružićeva je obrada bila rustična i „nedovršena”. Još od prvih drvenih skulptura⁶⁰ vidljivi su tragovi alatke prilikom obrade površine. Takav princip obrade skulpture zadržava tijekom godina, a stupanj hrapavosti površine varira od skulpture do skulpture. Kod Ružića je u pojedinim djelima primjetna i težnja nešto finijoj obradi, ali nikada u potpunosti ne polira svoje skulpture. Čitav dojam ovakvih skulptura je uglađeniji, a površina mirnija.⁶¹ U završnoj obradi često pali drvo, čime dobiva crnu boju.⁶² Osim spaljenih crnih i bijelo patiniranih skulptura⁶³ koristio je plavu i crvenu boju. U njegovu kiparstvu obrada površine vezana je uz pojedine teme u kojima ovisno o prikazanoj formi završno primjenjuje manji ili veći stupanj ekspresije.

Među vrstama drva koje je Ružić koristio izdvajaju se hrast, jasen i lipa. Za njegov rad važna je i posebna vrsta topole, jagnjed⁶⁴ koja dobro podnosi sve vremenske uvjete. To je žilavo stablo koje raste na vlažnim tlima i nema mnogo primjena van kiparstva, a prilikom nepravilnog rasta njeno granje se međusobno isprepliće i urasta jedno u drugo, stvarajući zanimljive uzorke u tkivu drva. Branko Ružić je skulpture u svim materijalima osim jagnjeda (zbog već spomenute otpornosti) iznutra dubio da bi ih sačuvao od pucanja. Hrastom se koristio zbog njegove trajnosti iako sam za sebe kaže da je neodgovoran po pitanju trajnosti svojih predmeta, a tu vlastitu osobinu pridodaje temperamentu. Reakcije Branka Ružića su bile trenutne te je djelovao neovisno o vrsti drva koje se tada nalazilo kraj njega. Brigu o očuvanju je često prepuštao drugima te je na taj je način blokirao i strah prilikom oblikovanja. Naime, Ružić je smatrao da bi kada bi u oblikovanje ulazio s mišlju na vječnost razvio strah od rada.⁶⁵

Na tematskoj razini Ružić preuzima općenite, značenjem bremenite te društveno kodificirane i stoga prepoznatljive simbole u koje ugrađuje vlastito shvaćanje i tumačenje ideja koje ih sačinjavaju. Takav postupak praćen je formalnom redukcijom i pročišćenjem – pojednostavljenjem, odnosno poopćenjem – figuralnog predloška od kojeg polazi, stvarajući na taj način istovremeno subjektivniji i univerzalniji simbol. Značenjsko poopćenje, kao i formalno pojednostavljenje upućuju na težnju da se novostvoreni oblik učini još

⁶⁰ Kod prvih skulptura nastalih početkom 1960-ih poput *Čovjeka bez krila* ili *Limara* vidimo grublju obradu površine drva.

⁶¹ Glada površina korištena je u skulpturi *Etrurska 2* iz 1971. godine.

⁶² U *Toru* iz 1979. godine čitava je površina skulpture spaljena.

⁶³ Bijela patina prisutna je u *Bijeloj trojici* iz 1964. godine.

⁶⁴ Aleksa Čelebonović, *Branko Ružić: Skulpture*, Beograd: Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982., bez paginacije, u: »Branko Ružić i nastajanje skulpture«

⁶⁵ Isto.

univerzalnijim no što je bio „predložak“ te na taj način dobije transcendirajuće, arhetipske konotacije.⁶⁶ Njegove skulpture ne oponašaju prirodu, već u formu prenosi svoj unutarnji svijet.⁶⁷ Kipar je u tom slučaju kreator koji ne replicira postojeće objekte, nego u repozitorij prirode dodaje nove.⁶⁸

Figura je ostala osnova Ružićevih morfološko-tematskih istraživanja te se njegova redukcija nije usmjerila na potpunu apstrakciju. U kiparstvu je tragao za novim oblicima izvan poznatog polja realističnog i mimetičkog, ali ne u smjeru radikalne apstrakcije i purizma.⁶⁹ Kiparski objekt tako je došao do potpunog predmetnog osamostaljenja u kojem zadržava djelomično figurativnu ulogu i u kojem je materijal usuglašen s tvarnim karakterom kroz različite obrade površine, od grubih i rustikalnih sve do patiniranih i bojanih.⁷⁰ Ružićev sinkretizam očituje se u spajanju čistih, modernističkih oblika s naivnim elementima poput naglašene voluminoznosti te ekspresivne obrade površine.

4.2. Utjecaji – od lokalne tradicije do europske skulpture

Dosad su u radu već dotaknuti raznorodni elementi koje je iz tradicije europske umjetnosti baštinio Branko Ružić, a nastojalo se pokazati i koju je ulogu u oblikovanju njegova kiparskog jezika imala lokalna umjetnička produkcija. Zbog navedenoga jasno je kako je teško govoriti o postojanju jedinstvenog utjecaja na njegovo umjetničko stvaralaštvo, a zbog specifičnog sinkretizma one linije hrvatske skulpture kojoj je sam pripadao, teško je uspostaviti i pravocrtne veze s onodobnom europskom skulpturom. Vladimir Maleković u Ružićevoj je skulpturi vidio odsjaje iskustva europske skulpture „od arheološke arhaike i panonske ruralike do nedređenih prostorno-vremenskih dodira“ s djelima Kennetha Armitagea, Lynna Chadwicka i Henryja Moora.⁷¹ Mladenka Šolman navodi kako su svi europski utjecaji koji bi mogli biti bliski Ružićevom radu, pri čemu također izdvaja Kennetha Armitagea, Lynna Chadwicka, Henryja Moora uz Germaine Richier, „tek daleko srodstvo

⁶⁶ Usporedivo s postupkom karakterističnim za npr. Brancusija.

⁶⁷ „Polazim od radosti pri sastavljanju suprotnih, nesastavljajućih formi: velikog i sitnog, okruglog i uglastog, konveksnog i konkavnog, površine i ureza na njoj. Ali kad počinem neki rad ne izmišljam samo forme, nego osjećam potrebu da se u tom radu emocionalno priljubim nekom objektu koji će me dalje poticati na rad.“ Prema: Aleksa Čelebonović, *Branko Ružić Skulpture*, Beograd: Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982., bez paginacije, u: „Branko Ružić i nastajanje skulpture“

⁶⁸ Rosaline Krauss, *Passages in modern sculpture*, Cambridge:Mass. London: The M.I.T. Press, 1999., str. 140.

⁶⁹ Katarina Mitrović, »Intelektualac u socijalističkoj umjetnosti: spomenik Moši Pijadi u Beogradu—djelo Branka Ružića«, u: *Peristil* 60 (2017.), str. 135.

⁷⁰ Božidar Gagro, Nav. dj., 1967., str. 86.

⁷¹ Vladimir Maleković, »Unutarnji glas intuicije«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 27. listopada 1972.

jednog općeg usmjerenja u kojem su ostvareni svjetovi istodobno blizu i astralno daleki“ što objašnjava različitim geografskim područjem kao i naslijeđem koje umjetnici baštine.⁷²

Dodatnu važnost pretpostavci postojanja linije utjecaja Henryja Moorea daje i činjenica kako je Ružić Moorea posjetio u njegovu ateljeu sredinom 1950-ih⁷³ kao i Ružićeva izdvajanja Moorea kao kipara kojeg osobito cijeni.⁷⁴ Paralele između dva umjetnika je moguće pronaći u formatu i materijalu u kojem obojica rade bitne dijelove vlastitih opusa, pošto je i Henry Moore upravo 1950-ih počeo raditi djela manjeg formata u drvu. I premda su Ružićeve forme mnogo čvršće, zbijenije i teže od onih Henryja Moorea, a površina skulptura mnogo rustičnija od one zaglađenih i poliranih Mooreovih formi, Ružić kao da usvaja način na koji se odnose puni volumeni i praznine kojim je volumen perforiran. Pri tome i puni volumen i praznina jednako tvore formu skulpture što je jedan od temeljnih elemenata Mooreova umjetničkog izraza. Međutim, pouke koje izvlači iz Mooreovih pojedinačnih skulptura Ružić primjenjuje pri komponiranju svojih grupa te prostor među pojedinim figurama postaje sredstvo njihove inkorporacije te način ostvarivanja ritma. Osim toga, zajednička im je određena ondulatornost formi (pogotovo kod Ružićevih skulptura sa životinjskim te religijskim temama), kao i tendencija formalnom i značenjskom poopćenju, pri čemu skulpture dobivaju arhetipske konotacije.

Također, vidljive su paralele između Ružićeva opusa u kamenu, napose javnih skulptura, te djela austrijskog kipara Fritza Wotrube. Prvenstveno se to tiče načina na koji grade svoje monumentalne forme, preciznije načina na koji uspostavljaju odnose među masivnim geometrijskim blokovima od kojih slažu pojedine figure ili grupe, pri čemu su djela na granici figuracije i apstrakcije. To je posebno očito u načinu na koji Ružić radi spomenik Moši Pijadi u Beogradu. Slična masivnost prisutna je i u većini Ružićevih grupa koje radi u drvu, posebice kada je riječ o kružnim grupama. Ružićeva vezanost za figuraciju u traženju čistih formi bliska je i Wotrubinim monumentalnim skulpturama arhaiziranih oblika.⁷⁵

U lokalnom kontekstu kritičari su prepoznali da je Branko Ružić „točno uočio svu dalekosežnost Ksenije Kantoci“⁷⁶. Danijel Dragojević u njegovim je počecima rada direktno u drvu ustanovio veliku sličnost s radovima Ksenije Kantoci, nazivajući njihovu vezu

⁷² Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str. 31.

⁷³ Isto., str. 122.

⁷⁴ Aleksa Čelebonović, Nav. dj., 1982., bez paginacije

⁷⁵ Katarina Mitrović, Nav. dj., 2017., str. 136.

⁷⁶ Josip Depolo, »Nađen objekt i vlastiti izraz«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 15. studenog 1963.

roditeljskom.⁷⁷ Ipak, Ružićevi radovi su u odnosu na mirne i promišljene prikaze njezinih uspravnih figura ekstrovertirani, trenutni i bezbrižni.

4.3. Odnos između drveta i ostalih materijala u kiparstvu Branka Ružića

Potreba da se izražava direktno u materijalu, u njegovom slučaju drvu, dovela je Branka Ružića bliže vlastitom izrazu. Kako primjećuje Aleksa Čelebonović u njegovim ranijim radovima ostaje nešto anegdotalno, ostaje povezanost s objektom. U prvim radovima osim instinktivnog kiparskog oblikovanja postoji i svjesni pristup objektu kao dijelu stvarnog svijeta.⁷⁸ Kod prelaska na rad izravno u materijalu takva se ovisnost o objektu gubi. Branko Ružić pronašao je materijal koji će govoriti za njega i u kojem će do izražaja doći čiste forme. Prilikom rada u drvu priklonio se izrađivanju čistih oblika koje je postizao bez korištenja predloška pri čemu je materijal postao „dragocjen sudionik njegovog kiparstva“.⁷⁹ U njegovom prijelazu Mladenka Šolman primjećuje da ravna i zaobljena linija i dalje ostaju djelatne karakteristike rukopisa kojim se definira plastični sadržaj, ali volumen poprima nove oblike.⁸⁰



Slika 2. *Čovjek s krilima*, 1957.



Slika 3. *Čovjek bez krila*, 1961.

⁷⁷ Danijel Dragojević, Nav. dj., 1967., str. 200.

⁷⁸ Aleksa Čelebonović, Nav. dj., 1982., bez paginacije

⁷⁹ Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str 16.

⁸⁰ Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str 3.

Ako u kontekstu promjene materijala i pomaka od procesa rada adicijom prema procesu suptrakcije usporedimo u bronci izvedenog *Čovjeka s krilima* (1957.) s nešto kasnijom skulpturom *Čovjek bez krila*⁸¹ (1961.), koja je izvedena direktnim radom u materijalu drva, vidimo jasne razlike. *Čovjek s krilima* meko je oblikovana organska forma nemirne površine izlivena sa stalkom koji omogućava uspravno stajanje. Obrisna linija skulpture je nepravilna, praktički valovita. Pri komponiranju kasnijeg *Čovjeka bez krila* dolazi gotovo do kristalizacije ljudskog lika. Čitava je forma čvršća, stoji samostalno i njezina statika proizlazi iz figure same. Vidljive su neke sličnosti u oblikovanju samih figura, ali geometrizacija forme i čistoća oblika koju Ružić ostvaruje u drvenoj skulpturi bitno je naglašenija nego kod ranije brončane figure. Iste promjene možemo promatrati i na djelu *Glava limara* (1958.) u bronci i njezinom drvenom paru *Limar 2* (1960). Radeći izravno u materijalu, Ružić postiže dojam veće težine i čvrstoće djela, što dijelom proizlazi i iz ekspresivnijeg načina korištenja alata, dok je pri oblikovanju i komponiranju masa očita njihova veća zatvorenost i oštrina bridova.⁸²

Pri usporedbi ovih radova očita je prisutnost određenih elemenata modernističke poetike koji se javljaju u radovima u drvu, napose težnja pojednostavljenju i pročišćenju forme pri svođenju na elementarne geometrijske oblike.

Uspoređujući kasnija djela koja su rađena u drugim materijalima, primjetno je kako formalno ne odstupaju bitno od skulptura u drvu. Modernistički elementi koje je u svoju poetiku Ružić inkorporirao pri prelasku na direktan rad u materijalu, prvenstveno drvu, nastavio je primjenjivati u većem ili manjem stupnju i pri oblikovanju kasnijih skulptura u drugim materijalima.⁸³ U opusu Branka Ružića kritičari su najveću vrijednost prepoznali u grupnim skulpturama, koje kipar često izrađuje te ih tijekom vremena izvodi u različitim materijalima.⁸⁴ Ovaj tip postaje najučestaliji sredinom šezdesetih godina kada u drvu radi cijelu seriju kružnih skupina, a kao grupu izvodi i javnu skulpturu *Spomenik Moši Pijadi* (1969.) u kamenu, a u istoj formi u bronci radi *Ljude* (1977.), dok je u ovom kontekstu simptomatična i skupina *Ljudi na tavici* (1995.) koja nastaje u završnoj fazi njegova djelovanja, kada mu primarni medij postaje papir.

U drvu, materijalu u kojem su napravljene prve kružne skupine, Branko Ružić radi i *Tornjeve Bologne* (1965.), skulpturu manjeg formata u kojoj su prikazani usko zbijeni zvonici

⁸¹ Zanimljivo je kako ih je sam Ružić povezao referencom u naslovu, koja ukazuje da je i on promišljao o promjenama koje su donijeli novi materijal i tehnika.

⁸² Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str. 19.

⁸³ Ive Šimat Banov, Nav. dj., 2013., str. 190.

⁸⁴ Katarina Mitrović, Nav. dj., 2017., str. 139.

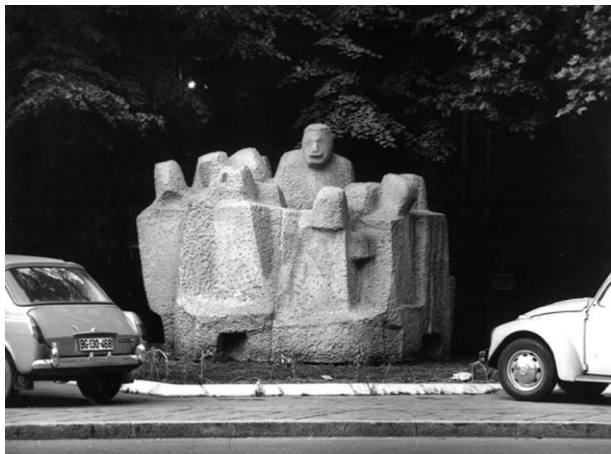
i kule grada. Oblikovani su u formi voluminoznih kvadrata postavljenih na kružnu podlogu koja prati oblik debla. Skulptura je naglašeno geometrizirana, sastavljena od zbijenih čistih formi. Kao svojevrsni kontrapunkt modernističkim elementima nameće se ekspresivna obrada drva, pri čemu se ne negira prirodna tekstura, dodatno je naglašena tragovima alatke. Nadalje, apstraktni geometrijski oblici asociraju podjednako i na gradske zidine, tornjeve, ali i na ljude te na taj način Ružić obrađuje temu zajedništva, solidarnosti i sloge. Upravo ljudi čine grad, a njegovi stanovnici, arhitektura, pa naposljetku i ono što se doživljava gradom samo su ekstenzije kohezivne sile koja ih skupa gradi i ostvaruje.



Slika 4. *Tornjevi Bologne*, 1965.

Zajedništvo i sloga česte su teme njegovih djela koje su prisutna i u javnim skulpturama, primjerice u *Spomeniku Moši Pijadi* izvedenom u kamenu. Javna, spomenička namjena ove skulpture odražava se materijalom, ali i formatom velikih dimenzija i monumentalnošću pojedinih figura, no načelni postupak blizak je onom opisanom na primjeru *Tornjeva Bologne*. Kod izrade skulptura u kamenu također radi direktno u materijalu te zadržava rustični tretman površine, no nužno manjeg stupnja ekspresije nego što je to slučaj u drvu. Javna namjena i jasna tema uvjetuju i nešto veći stupanj figuracije. Iako se radi o spomeniku koji ne predstavlja radikalni modernistički pristup javnoj skulpturi, prisutnim elementima afirmira modernistička strujanja te u kontekstu Jugoslavije predstavlja

legitimaciju modernizma kao službenog umjetničkog pravca jugoslavenske kulturne politike.⁸⁵



Slika 5. *Spomenik Moši Pijadi*, 1969., Beograd **Slika 6.** *Spomenik Ljudi*, 1977., Osijek

Ljudi, odnosno *Skupina građana* smještena na osječkom glavnom gradskom trgu rađena je drugačijim kiparskim postupkom nego Ružićeva djela u mediju drva. Pri kompoziciji glinenog modela Ružić formu oblikuje postupkom adicije – modelira i nadodaje materijal što rezultira razvedenijom masom skulpture, koja se više otvara u prostor. Figure su asocijativne, očitih antropomorfnih karakteristika, s oblikovanim ekstremitetima te međusobno raščlanjene. Riječ je o skupini nešto jasnije figurativnosti. Ipak, vidljiv je veći stupanj pročišćenja forme i poopćenja fizionomije nego u ranim radovima u bronci. *Ljude* osim teme zajedništva karakterizira i moment čistog zadovoljstva i užitka, vitalistički element koji će biti napose vidljiv u ciklusima životinja i pojedinim obradama religijskih tema.



Slika 7. *Ljudi na tavici*, 1993.

⁸⁵ Katarina Mitrović, Nav. dj., 2017., str. 137.

Izradi skulptura od papira Ružić se okreće u trenutcima oslabljenog zdravlja. Riječ je o radovima najmanjeg formata, koji su najjednostavniji i intimniji od skulptura u do sada obrađenim materijalima. Iako i u papiru radi procesom adicije, forme su reduciranije i jednostavnije nego kada je riječ tradicionalnijim materijalima te je tema zajedništva u *Ljudima na tavicu* prikazana kroz asocijativnost čiste forme. Na plošnoj podlozi tavice nalazi se skupina čvrsto zbijenih valjaka s anegdotalnim reljefom koji evocira antropomorfne karakteristike lica. Površina je tretirana bojom kojom se u ovom slučaju ostvaruje humorističan efekt. Skulptura ponavlja isti onaj ritam prisutan kod *Tornjeva Bologne*, ali na karikaturalniji način. Papir je kod Ružića tretiran bojom čime je skulptura dodatno svedena na čiste oblike od kojih je sastavljena. Na ovaj način kao da naglašava skulpturalnost djela, tim više što boja koju bira jest tamno smeđa, bliska boji patiniranog drveta.

4.4. Recepcija Ružićevog kiparstva u drvu

Već kada prvi puta samostalno izlaže skulpturu u Salonu ULUH u veljači 1959. godine Branko Ružić i njegovo kiparstvo nailaze na odobravanje kritike. U tekstu povodom održavanja Radoslav Putar hvali izložbu u cjelini, naglašavajući uspješnost ovog novog početka te navodi kako se Ružić „na području slikarstva nije [bio] snašao“⁸⁶. Nasuprot skromnih rezultata ostvarenih u slikarskoj produkciji autori prepoznaju potencijal njegove skulpture te ukazuju kako „ima daleko većih pretenzija kao kipar, nego kao slikar“.⁸⁷

U Galeriji suvremene umjetnosti u studenom 1963. godine Ružić izlaže kao već formiran kipar, s vlastitim izrazom. Josip Depolo navodi kako od prvih kiparskih djela postoje ozbiljni rezultati te da se u svom kiparskom putu Ružić kreće „prema rudimentarnoj formi, nastojanju da se materijal upotrebljava na jedan specifičan rustični način.“⁸⁸ Veći dio izložaka rađen je u materijalu drva te autor naglašava kako se Ružić prema materijalu odnosi nadahnuto, s velikim poznavanjem i poštovanjem materijala te postiže kompromis između pronađenog objekta (komada drva u kojem radi) i obrađene forme pri čemu je Ružićeva intervencija „uvijek majstorska“.⁸⁹ Drvo se promaklo u Ružićev prvi izbor i u njemu izvodi svoja najbolja djela što su prepoznali i suvremenici. Povodom iste izložbe Ivo Tomljanović

⁸⁶ Radoslav Putar, »U Salonu ULUH - Skulpture Branka Ružića«, u: *Narodni list*, Zagreb, 18. veljače 1959.

⁸⁷ Borislav Istranin, »Izložba kipara Branka Ružića, Kipovi bez svjetla i sjene.« u: *Večernji vjesnik*, Zagreb, 2. veljače 1959.

⁸⁸ Josip Depolo, Nav. dj., 1963.

⁸⁹ Isto.

navodi kako su radovi u ostalim materijalima (glini, sadri, cementu) „slabije uspjeli i drvo ostaje zasad jedina dominantna za realizaciju.“⁹⁰

Uz veliku retrospektivnu izložbu u Modernoj galeriji otvorenu u listopadu 1972. godine izdan je katalog koji donosi informacije o razvoju Ružičevog kiparstva s posebnim naglaskom na otkriće i uporabu materijala drva. Tako se navodi da se „ružičevska forma“ sugestivno otkrila i nametnula u drvetu.⁹¹ O recepciji izložbe u javnosti najbolje govori članak koji je 9. studenog izašao u Vjesniku, a govori o odluci uprave Moderne galerije da se izložba produži zbog velikog zanimanja publike. Prenosi se impozantno zanimanje na otvaranju i važnosti izložbe za afirmaciju hrvatskog kiparstva.⁹² Ovom retrospektivnom izložbom sagledavao se po prvi puta temeljito i sustavno Ružičev dotadašnji rad. Željko Sabol najznačajniji komentar daje u zaključku teksta u kojem kritizira nepravедnost i ravnodušnost prema kiparu i pozicionira Branka Ružića „uz Džamonju, Kožarića, Bakića, Radovanija, Vulasa i Kanocijevu“ – u vrh onovremenog hrvatskog kiparstva.⁹³

U Izložbenom salonu Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu u razdoblju od 11. - 30. 6. 1985. godine održavala se izložba Branka Ružića skulptura *Skulpture 1978. - 1984.* Izložba je bila dobro popraćena u tisku pri čemu se navodi kontekst djelovanja umjetnika zadnjih par godina te naglašava da se radi o značajnoj izložbi na kojoj se predstavlja najnoviji kiparev opus.⁹⁴ Kritika je afirmativno pisala o ovoj Ružičevoj izložbi stavljajući naglasak na skulpture u terakoti koje nastaju oko tog perioda te su njen važan dio. Tako u Vjesniku izlazi članak *Uvijek nov Ružić*⁹⁵ dok već u naslovu *Danas Zagreba* vidimo *Otkivanje terakote i papira*⁹⁶ pri čemu je u oba slučaja drvo spomenuto kao Ružičev primarni materijal. U kontekstu ove izložbe spominje se primitivnost koju je u predgovoru naglasila Mladenka Šolman koja je pozicionirala Ružičevo kiparstvo u odnosu na spiritualne struje u zapadnoj umjetnosti koje su u tom periodu demonstrirane izložbom *Primitivizam u umjetnosti XX. Stoljeća* otvorenom u rujnu 1984. u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku.

U studenom 1996. godine je otvorena velika retrospektivna izložba Branka Ružića u Domu Hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu i obuhvaćala je djela nastala od 1934. godine završno s 1996. godinom. Na njoj je predstavljena kiparska i slikarska produkcija te su od tristotinjak izloženih slikarskih, kiparskih djela te skica 122 bile skulpture u drvu. S obzirom

⁹⁰ Ivo Tomljanović, »Sinteza u drvetu. Izložba skulptura Branka Ružića«, u: *Borba*, Zagreb, 27. studenog 1963.

⁹¹ Mladenka Šolman, *Branko Ružić*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1972., str. 3.

⁹² U: *Vjesnik*, 18. listopada 1972.

⁹³ Željko Sabol, Nav. dj., 1972., str. 6.

⁹⁴ U: *Večernji list*, 11. srpnja 1985.

⁹⁵ »Uvijek nov Ružić«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 1. srpnja 1985.

⁹⁶ Tomislav Lalin, »Otkrivanje terakote i papira«, u: *Danas Zagreb*, Zagreb, 2. srpnja 1985.

na to da se radi o retrospektivnoj izložbi koja je trebala obuhvatiti umjetnikov ukupni rad i djelo spomenuti podaci dobro odražavaju Ružićev opus te nam ukazuju da je Ružićeva produkcija dominantno drvena iako je radio i u drugim materijalima. Članci u periodici govore o impresivnom broju skulptura koji se izlaže te navode kratke biografske crtice iz života Branka Ružića. I nakon otvorenja izložba je bila popraćena u tisku. Prikazi uglavnom naglašavaju Ružićevo osobito mjesto u hrvatskoj likovnoj umjetnosti dok je više puta spomenuta njegova sklonost materijalu drva. Naslovi su također vrlo afirmativni: *Pogled na cjelinu*⁹⁷, *Savršen sklad ruke i uma*⁹⁸, *Bogati kiparski jezik*⁹⁹.

⁹⁷ Elena Cvetkova, »Pogled na cjelinu«, u: *Večernji list*, Zagreb, 20. studenog 1996., str.16

⁹⁸ Enes Quien, »Savršen sklad ruke i uma«, u: *Kontura*, Zima 1996., str. 38.

⁹⁹ Milan Bešlić, »Bogati kiparski jezik«, u: *Hrvatsko slovo*, 27. prosinca 1996., str.18

5. Tipologija skulptura u drvu Branka Ružića

5.1. Tipologija figura u Ružićevom stvaralaštvu

U Ružićevu opusu uočljive su tri dominantne kiparske kompozicije: pojedinačna figura, frontalni niz likova te kružna skupina.¹⁰⁰ U razvoju kiparske forme Branko Ružić kreće od pojedinačne figure. Vrlo brzo tu samostalnu punu figuru udvostručuje, a potom njihova brojnost još više raste¹⁰¹ sve do niza skulptura.¹⁰² Važan korak u promišljanju prostornih odnosa javlja se kada Ružić figure u nizu zbija u jednu masu te ih u sljedećem koraku dodatno povezuje, spajajući početak i kraj, na taj način tvoreći kružne skupine.¹⁰³ U njegovu opusu višefiguralni sklop grupe teži koncentraciji mase, što je formalni i tematski motiv koji dominira od sredine 1960-ih sve do kraja djelovanja.¹⁰⁴

5.1.1. Samostalna puna figura

Ružićeve su samostalne figure čvrste mase koje stoje u prostoru, potpuno su uravnotežene, iako su zamišljene bez postolja. Forme njegovih djela prelaskom na rad direktno u materijalu postaju čišće i pravilnije, što prati i odmak od figuracije prema apstraktnijim, asocijativnijim formama koje ipak u sebi sadržavaju minimum figuracije, nikada nisu potpuno apstraktne. Kvadri, piramide, prizme, valjci, polukugle i sfere tvore različite kompozicije u širokom spektru tema koje obrađuje. U nekoliko sugestivnih pročišćenih oblika tako se pojavljuju uspravne i polegnute figure, lica suvremenika, životinje, kao i arhitektura. Česta je ambivalentnost njegovih radova, koji su jasno definirani u svojoj jednostavnosti, a ipak podložni različitim tumačenjima promatrača. Pojedinačne skulpture antropomorfne oblika, uključujući portretnu plastiku te religijske teme, statičnije su od onih koje su tematski vezane uz životinjski svijet.

¹⁰⁰ Željko Sabol, Nav. dj., 1972., str. 6.

¹⁰¹ Dobar primjer dvostruke grupe je skulptura *Ljubavnici* iz 1963. godine, dok primjere trostrukih skupina prepoznajemo u *Bijeloj trojici* iz 1964. ili *Zagrljaju* iz 1969. godine.

¹⁰² Primjeri takvih skupina su *Jasenovac 1* iz 1963. godine, *Drugo kameno doba* iz 1972. ili *Ptice* iz iste godine. Razigrane antropomorfne *Ptice* sada čine skulpturu jata dok se šest kružno postavljenih skulptura u *Drugom kamenom dobu* i vizualno kao i naslovom nepobitno bave Stonehengeom. U *Tvrđavi okićenoj* iz 1972. nižu se četiri oblika, *Čamcu 2* iz 1966. godine primjećujemo niz od pet figura dok je u *Zboru 3* iz 1966. godine broj figura višestruko umnožen.

¹⁰³ Primjeri su mnogi, ali spomenimo *Čudo u Milanu* iz 1968. ili *Seljačku bunu* iz 1970. godine.

¹⁰⁴ Božidar Gagro, Nav. dj., 1979., str. 87.



Slika 8. *Cezanne 2*, 1962.

Skulptura iz 1962. godine *Cezanne 2* samostalna je puna figura koja se sastoji od dva preklapljena ovoida, pri čemu jedan predstavlja glavu, a drugi tijelo, a postavljeni su na dva izduljena kvadra koji predstavljaju noge figure, odnosno funkcioniraju kao baza skulpture. *Cezanne 2*, kao i ostale Ružičeve figure, stoji bez postolja. Statika i dojam težine proizlaze iz same figure.¹⁰⁵ Na manjem ovalu, koji predstavlja glavu, fizionomija lica nije detaljno razrađena, već je svedena na najpoznatiji detalj (Cézanneovu bradu) izvedenu kao tri vertikalna usjeka.¹⁰⁶ Presvučena je bijelom i sivom patinom koja još vidljivijima čini tragove alatke pri obradi površine. Na mnogim mjestima prirodna boja drva izbija na površinu, a igra svjetla i sjene do izražaja najviše dolazi na glavi, gdje je potencirana ritmiziranom bradom.

U ovoj skulpturi očita je tendencija da se stvarni antropomorfni oblici razgrade, pojednostave i svedu na koliko toliko čiste geometrijske forme. U procesu formalnog pojednostavljenja dolazi do figure koja je sastavljena od dva uspravna kvadra, jednostavnih odsječaka ovala, dok se brada kao jedini zadržani antropomorfni i uopće identifikacijski reper pretvorila u niz vodoravnih usjeka.

¹⁰⁵ Mladen Pejaković, Nav. dj., 1996., str. 8.

¹⁰⁶ Vertikalni ritam kao naglasak Branko Ružić ponavlja na skulpturi *Nika* iz 1963. godine. Kao što vidimo, skulpture su nastale u malom vremenskom razmaku. *Nika* je vertikalna pojedinačna skulptura kod koje su proporcije uvećane, reljef dublji, ali ritam je jednak. U literaturi se ovaj naglasak uspoređivao sa seoskim plotom. Usp: Mladenka Šolman, Nav.dj., 1977., str. 23.

Tematski se djelo bavi postimpresionističkom ikonom čije je slikarstvo redefiniralo način na koji se volumen u umjetnosti poima i prikazuje. Prema Cézanneovu shvaćanju, svi pojavni oblici u prirodi mogu se svesti na tri osnovna geometrijska tijela – kuglu, valjak i stožac. Također je smatrao da cilj umjetničkog stvaranja nije puko reproduciranje viđene stvarnosti, već stvaranje nove. Ova načela vidljiva su i u Ružićevu radu i načinu na koji pristupa oblikovanju forme, što je mogući razlog zašto bira upravo Cézannea.

5.1.2. Figure u nizu

Kod umnažanja figura dolazi do stvaranja produženog ritma koji unosi specifičnu formalnu kvalitetu u Ružićev opus. Njegov pristup grupi figura u prostoru usporediv je s Giacomettijevim pristupom komponiranju grupa,¹⁰⁷ koji to čini na način kao da ih promatra iz daljine, kao likove na pozornici. Tu se prvenstveno ogleda njegov egzistencijalistički doživljaj čovjekova položaja u svijetu prema kojem se stvarnost promatra u odnosu na to što osoba postoji u relaciji prema drugoj osobe.¹⁰⁸ Ipak, u ovoj usporedbi postoji značenjski kontrast - Giacomettijeve skulpture luče prazninu, dok su Ružićeve potpuno usmjerene na zajedništvo. U početku oblikovanja nizova figure su odvojene u prostoru, dok se u kasnijem razvoju ovog formalnog tipa spajaju u jednu skulpturalnu masu. Razlog ovog formalnog spajanja nalazi se u temi koju Ružić kontinuirano obrađuje – temi zajedništva. Figure u nizu ostavljaju drugačiji, pokrenutiji dojam od samostalnih punih figura, a on se zasniva i proizlazi iz međusobnih odnosa između ritmiziranih formi. Ružić se u frontalno orijentiranim nizovima igra s prostorom – u skulpturama realiziranim prije zbijanja mase fokus stavlja na prostor među odvojenim figurama, dok se kod ponovnog spajanja figura u jednu masu njegov interes za kompaktne forme i njihovu povezanost s prostorom manifestira većim zasijecanjima i perforacijama u masi debla.

¹⁰⁷ Božidar Gagro, Nav. dj., 1979., str. 86.

¹⁰⁸ Andrew Causey, Nav. dj., 1998., str. 33.



Slika 9. *Jasenovac 2*, 1964.

Jasenovac 2 iz 1964. grupa je skulptura koja se sastoji od pet samostojećih figura postavljenih u niz. Ružić je skupine sastavljene od više figura komponirao ovisno o temi, a pri tome mu je razmještaj skulptura bio važan element u sugeriranju teme. U slučaju *Jasenovca 2*, krupni kvadratni panjevi smješteni su u monumentalnu povorku. Samostalnost skulptura u grupi dozvoljava više načina prostorne organizacije tako da na nekoliko fotografskih izvora imamo različit razmještaj.¹⁰⁹ U monografiji iz 1977. godine, kao i u Galeriji Ružić danas, skulpture su postavljene tako da su kvadratni volumeni blago nagnuti prema naprijed, a pri tom središnja tri sugeriraju dvostruke figure. S obzirom na to da se radi o grupi skulptura kojima je smještanje u prostoru dominantna osobina, možemo reći da je naglašena prostornost jedna od njezinih temeljnih odlika. Bitan formalni element je i poigravanje razlikama u visini pojedinih formi.

Pojedinačne su skulpture apstraktne forme, oblikovane oštrim i jednostavnim usjecima u odsječke debla, dok je obrada površine gruba. Sama površina presvučena je lagano nanesenom bijelom patinom, što dodatno potencira vidljivost tragova alatke. Igre svjetla i sjene pojačavaju tihi monumentalnost ovoga niza, povorke.

¹⁰⁹ Na fotografiji u katalogu *Branko Ružić i suvremenici* iz 2007. godine skulpture su različito razmještene.

Kod *Jasenovca 2* vidljivo je kako kod umnažanja samostalnih figura dolazi do stvaranja produženog ritma baziranog na suptilnoj izmjeni punog i praznog. Tema *Jasenovca* predstavljena je grupnom povorkom u kojoj se figure oslanjaju jedna na drugu, s jedne strane doslovno, u vidu dvostrukih figura u sredini niza, dok je s druge taj dojam ostvaren nakošenošću figura, koje stoga nužno izgledaju kao da se približavaju. Teška tema rezultirala je i ekspresivnijim načinom obrade površine koja je zadržala rustičnost i oštrinu. Ovakvim je rješenjem, u okviru teme kojom se kontinuirano bavio, Ružić naglasio pojedinačne žrtve u tragediji kolektiva.¹¹⁰



Slika 10. *Korablja*, 1966.

Korablja, skulptura nastala 1966. godine, izrađena je od horizontalno orijentiranog debla. Izmjenom punih volumena i praznina dobiven je ritam u kojem prepoznajemo niz figura, koje u konačnici imaju antropomorfne konotacije. Volumeni na skulpturi isprepleteni su u povezanu, ali protočnu masu pri čemu igra punina i praznina dopušta da prostor na zanimljiv način penetrira u samu skulpturu, dok svjetlost ostvaruje dojmljivu igru na površini, djelomično prodirući u prostorne džepove. Slično kao kod *Jasenovca 2*, najizraženiji su bočni pogledi na skulpturu dok nam frontalni otkriva izdubljeno središte. Na *Korablji* je završna obrada nešto finija, primjetno je kako je drvo polirano, a same forme zaobljenije su nego što je to slučaj u spomenutom *Jasenovcu 2*.

¹¹⁰ Branko Ružić tijekom godina izradio je još skulptura na temu *Jasenovca*, tako imamo „*Jasenovac 1-5*“.

Formalno *Korablja* predstavlja sljedeći korak u Ružičevoj razradi niza, odnosno grupe, u kojem se figure zbijaju i povezuju u jednu masu, čime se ostvaruje istovremeno jedinstvena i raščlanjena skulpturalna skupina. Ovaj formalni iskorak usko je povezan i proizlazi iz bavljenja temom zajedništva, ali donosi i nove mogućnosti u istraživanju oblikovanja forme. Figure više nisu odvojene u prostoru, već su isprepletene u jednu masu u kojoj svaki lik pridonosi stabilnosti i punoći prikazanog oblika, odnosno zajednice. Spone između individualca i kolektiva na ovaj su način dodatno naglašene.

5.1.3. Kružne skupine

Daljnji razvoj ove teme dovodi do zbijanja niza i koncentracije mase u kružnu skupinu, čime se tema zajedništva, sloge i suučesništva, često izražena u skupinama ovog tipa, dodatno potencira. Ovaj tip grupe donosi zatvorenije forme nego što je slučaj u frontalnim nizovima. Iz kružne mase debla različitim usjecima stvara ritam visokih i niskih oblika koji su u međusobnom bliskom kontaktu. Donji dio kružnih skupina uvijek je masivniji, zatvoreniji i statičniji, dok se prema vrhu forma grana u manje, istaknutije volumene. Brojni su primjeri takvih isprepletenih formi kod kojih je kretao od prirodnog oblika odsječka stabla u kojem bi čvrstim zahvatima iz jedne mase „oslobodio“ brojne figure. U drvu su, za razliku od kružnih skupina u glini, odnosno bronci figure pročišćene, bez tragova figuracije.



Slika 11. *Obješeni*, 1972.

Obješeni, grupna skulptura iz 1972. godine, djelo je većih dimenzija (130 cm) i naglašene monumentalnosti. Rađena je od uspravno postavljenog, širokog debla te joj je orijentacija vertikalna. Skulptura je dobar primjer Ružićevog poštivanja drva kao materijala, jer osim što je iskoristio njegovu vertikalnu, u komponiranju djela polazi i prati kružni oblik debla. Donji je dio skulpture zatvoreniji, s ritmičnom izmjenom vertikalnih pravokutnih formi, dok se na vrhu skulpture nalazi razvedeniji stožac ispod kojeg se smjestila kruna od kvadratnih formi. Ova skupina jasno evocira svoj naslov. U oblikovanju, naime, prepoznajemo obješene figure klonulih glava čiji kvadratni naglasci ulaze u prostor te zajedno s tijelima čine ritmizirani uzorak. Čitava je površina skulpture presvučena tamnom patinom ispod koje se tek na mjestima oštećenja nazire prirodna boja drva.

Skulptura *Obješeni* primjer je daljnje kompozicijske razrade skupine u opusu Branka Ružića pri čemu se spojeni niz skulptura dodatno zbija u kružnu skupinu. Motiv kruga osim što pridonosi dojmu veće povezanosti susjednih formi, koje su sada i doslovno integrirane jedna u drugu, točnije, imaju istu osnovu, ima konotacije vječnosti i transcendentalnosti, što njegovim radovima daje još univerzalnije značenje. Ovaj se tip skupine, kao što je već navedeno, u kiparevu opusu javlja sredinom 1960-ih godina i ostaje prisutan i kasnije kao specifična formalna i tematska cjelina kroz koju je prvenstveno obrađivao temu zajedništva.

5.2. Teme u opusu Branka Ružića

Tematski u njegovom opusu nije bilo pravocrtnog razvoja. Teme se javljaju paralelno i međusobno isprepliću. Ako se brojnim temama doda i formalna ambivalentnost radova, očita je tendencija tvorbe radova s univerzalnim, transcendirajućim značenjem. Među najčešćim Ružićevim temama ističu se portreti i osobe, životinje, zajedništvo te u kasnijoj fazi brojne religiozne teme.

5.2.1. Portreti i osobe

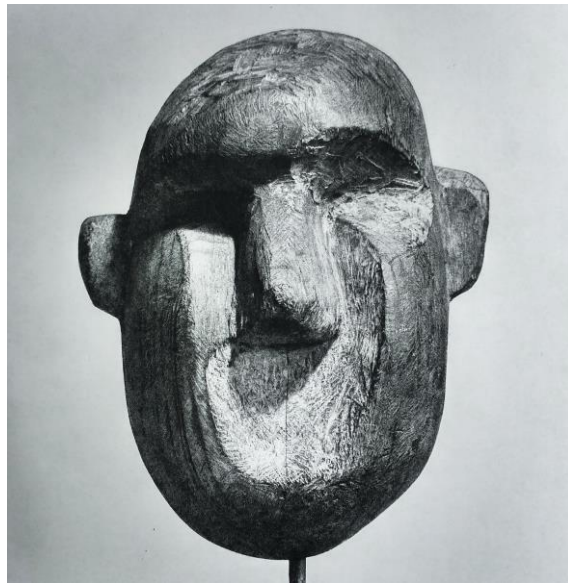
Za ovu Ružićevu tematsku cjelinu važna je činjenica da Ružić sebe nije smatrao portretistom.¹¹¹ Portretirane osobe nije promatrao već je radio po sjećanju. U portretiranju nije težio bilježenju fizičkih osobina pojedinca, već je u formi pokušavao uhvatiti osnovu njihova

¹¹¹ Elena Cvetkova, »Mojih 30 portreta«, u: *Večernji list*, Zagreb, 19. studenog 1975.

karaktera, pri čemu ga nije zanimalo postizanje skladnih proporcija, nego sublimacija tipa i načina djelovanja osobe u simboličko utjelovljenje određene ideje.¹¹²

Popis osoba koje je portretirao širok je te njegova portretna plastika prikazuje članove obitelji, susjede, prijatelje i kolege, poznate ličnosti poput Cézannea, Dalija. Fizionomije realiziranih Ružićevih lica na formalnoj razini zanimljive su kao zbir različitih skupova plastičkih elemenata, te kod izrade portretne plastike mu je najvažniji bio proces prenošenja stvarne forme u materijal drva. Samo dodjeljivanje teme nekada dolazilo naknadno, kada bi u izrađenom portretu utvrdio sličnost s uspoménom.¹¹³

Ovakav pristup osigurao je veliku formalnu raznolikost u spomenutoj tematskoj cjelini. Okosnica Ružićevih portreta čine oval i kvadrat, s plitkim i plošnim tragovima oblikovanja, ali i dubokim usjecima u drvu. Neki su portreti ostavljeni sirovi, s arhaičnim tragovima alatke, dok su drugi bojani i na taj način sugeriraju vezu s temom. Portreti su uglavnom manjih dimenzija, ali u nekim slučajevima dolazi i do odstupanja.¹¹⁴



Slika 12. *Limar 2*, 1960.

Skulptura *Limar 2* nastala je 1960. godine, u ranoj fazi Ružićeva djelovanja, neposredno nakon što počinje raditi izravno u materijalu. Radi se o samostalnoj skulpturi, robusnom portretu čiji je temeljni oblik jajasta forma. Na ovoj skulpturi dobro je vidljiva

¹¹² Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str. 15.

¹¹³ Aleksa Čelebonović, *Ljudi i životinje*, katalog izložbe, Gradski muzej, Vukovar, 1979.

¹¹⁴ Dobar primjer portreta u velikom formatu je *Matija Antun Reljković* (1975.) s 93 cm ili *Hanza* (1977.) visine 86 cm.

Ružićeva ekonomičnost, on s malo zahvata ostvaruje veliku razinu izražajnosti.¹¹⁵ Jednostavan geometrijski oblik postaje osnova za reprezentaciju ljudske fizionomije. Istovremeno, konkretne antropomorfne značajke (uši, nos, usta) lapidarno su naznačene, dajući ovom prikazu univerzalniji, a ne portretni karakter. Ova figura naglašeno je frontalna te njezine formalne osobine najbolje dolaze do izražaja iz tog kuta gledanja. Kipar je koristio svjetlije, tek mjestimično patinirano drvo na kojemu su vidljivi tragovi alata, a moguće je primijetiti i godove. Igra svjetla i sjene naglašava stilizirane forme skulpture i potencira dojam voluminoznosti lica. U supostojanju tendencija modernističkog svođenja na jednostavniju i čišću formu te ekspresivnije obrade površine prepoznaje se Ružićev formalni sinkretizam.

Tematski se skulptura bavi bliskim članom obitelji, portretom njegova djeda uz čiju je limarsku radionicu odrastao i čijim se likom i djelom bavio u više drvenih skulptura.¹¹⁶ No portret člana obitelji služi mu da se pozabavi temom radnika koji je u socijalističkom društvu motiv simbola vjere u obnovu i napredak društva. Pritom na značenjskoj osnovi dolazi do sjedinjenja dva raznorodna niza – osobnog (djeda radnika) i općeg, društveno kodiranog simbola (radnik) – te nastaje simbol koji je intiman i blizak, ali istovremeno poprima šire društvene konotacije. Ovim postupkom upućuje se na to da radnici kao takvi nisu artificijelna kategorija, već konkretni ljudi koji nas okružuju i koji su nam bliski i kako odgovornost za izgradnju novog društva leži na svakom pojedincu kao individui, koji je kao takav dio kolektiva. Ovakvo shvaćanje povezano je još općenitijom i u Ružićevu opusu konstantno prisutnom temom zajedništva. Također, ovakav postupak osobnog prekodiranja univerzalnog simbola karakterističan je za Ružićev opus.



Slika 13. *Matija Antun Reljković, 1979.*

¹¹⁵ Mladen Pejaković, Nav. dj., 1996., str. 8.

¹¹⁶ *Limar 1, Limar 2, Limar 3.*

U *Matiji A. Reljkoviću* izrađenom 1979. godine iz uspravno postavljenog, visokog odsječka debla kipar je izradio portretnu bistu kojoj je naglašena vertikalnost i arhitekturalnost. Sastoji se od valjkaste baze na kojoj je pri vrhu dodan prizmatičan naglasak, dok je površina reljefno obrađena. Ova skulptura dobar je primjer ambivalentnosti Ružićevih skulptura i tema koje prikazuju, tako da bi je lako mogli zamijeniti s kulom. U kapi prepoznajemo krov i dimnjak, gumbi bi mogli biti i prozori. Prostornost te smještaj u prostoru i odnos s njim kod ove je skulpture određen sugestijama arhitekture. Površina je presvučena tamnom patinom te su dobro vidljivi tragovi alata. U skulpturi je obrađen slavonski prosvjetiteljski pisac poznat po jezikoslovlju i djelima didaktičkog karaktera koja su bila bliska narodu. Na poznatom grafičkom predlošku prikazan je u svojoj vojnoj uniformi, s kapom i upravo takav prikaz bira i Branko Ružić čije rješenje postignuto korištenjem karakterističnih elemenata onovremene odore „evocira osebujni karakter“ *Matije Antuna Reljkovića*.¹¹⁷



Slika 14. *Dali*, 1988.

Dali je portret izrađen 1988. godine koji se uvelike razlikuje od Ružićeve drvene produkcije o kojoj je bilo riječi. Ovaj prikaz slavnoga umjetnika puno je anegdotalniji nego što je bio slučaj u dosad sagledanom Ružićevu opusu. Odsječak drva koji koristi kvadratnog je oblika te je oblikovan sitnim, čistim rezovima, dok su brada, brkovi i obrve sugerirani

¹¹⁷ Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str 24.

korištenjem tanke obojene linije koja prati i koristi postojeće „profilacije“ na tom komadu drva. Ovakav način korištenja boje, pri kojem ona služi kako bi se dodatno istaknule postojeće formalne osobitosti drva, odudara od prakse Vaska Lipovca, iako je vedar karakter djela blizak onom Lipovčevih bojanih figura. Skulptura je jedna čvrsta masa te ni na koji način ne ulazi u prostor oko sebe. Velika je razlika u tretiranju površine drva i korištenju boje. Ako promotrimo ranije primjere portreta, *Limara 2* (sl.12.) ili *Matiju A. Reljkovića* (sl. 13.) vidimo da su prirodna i patinirana boja drva zamijenjene drugim postupcima. Naime, skulptura je izvedena malim alatom i potom posvijetljena, a osim svjetlije boje drva kipar je koristio i bijelu i plavu boju kojom su naglašeni reljefno istaknuti brkovi i brada te obrve i oči.

Dali je djelo iz kasnije faze Ružićeva djelovanja u kojoj mu se poetika mijenja te je primjetan izbor lakših tema, a obrada drva kao materijala manje je intenzivna – usjeci su odmjeraniji, kraći i plići, a formati postaju manji.

5.2.2. Životinje

Životinje se u opusu Branka Ružića javljaju u drugoj polovici 1960-ih i izrađuje ih tijekom cijeloga kasnijeg umjetničkog djelovanja. Bile su mu velika inspiracija što se, osim iz brojnosti djela, može iščitati i iz njegovih literarnih tekstova.¹¹⁸ Elementi vitalizma u Ružićevu opusu najčešće su i najdosljednije prisutni u ovom tematskom ciklusu. Kada izrađuje skulpturu životinje, to ne radi ugledajući se na realnu formu, već ističe plastičke specifičnosti živih bića i reducirajući formu gradi nova stvorenja koja ostavljaju dojam inherentne pokrenutosti.

Tema životinja služi mu da ostvari dinamičnije forme obično u manjem formatu, tematizirajući pritom paradoksalnu dihotomiju statike i dinamike u skulpturi. Kada obrađuje temu životinja, njegov je pristup dekorativniji, što se manifestira tretmanom površine i ritmičnim perforacijama. Prilikom oblikovanja životinjskih grupa usredotočuje se na formalno pojednostavljenje oblika, raščlambu i artikulaciju mase za razliku od antropomorfnih grupa čija je forma povezanija s idejama koje predstavljaju.¹¹⁹

¹¹⁸ „Zahvalan sam kravi koja svoj veliki trup nosi na četiri noge. | Zahvalan sam zecu koji stoji na dvije noge. | Zahvalan sam stonogi koja ne zna koliko ima nogu, kao egipatski hram. | Zahvalan sam zmiji koja crta krug u pijesku. | Zahvalan sam ptici koja crta petlje po nebu.“ Prema: Mladen Pejaković, Nav. dj., 1996., str. 229.

¹¹⁹ Mladenka Šolman, Nav. dj., 1977., str 27.



Slika 15. *Rajska ptica*, 1978.

Rajska ptica jest skulptura nastala 1978. godine. Skulpturu možemo podijeliti na nekoliko osnovnih geometrijskih oblika: kvadratne noge, polukružni trup te ponovno kvadratna krila, glavu i rep. Masivni zaobljeni trup ptice u nesrazmjeru je s malenim krilima, što stvara gotovo duhoviti efekt jer položaj krila sugerira uzlet. Skulptura je simetrična, rep i glava razlikuju se tek po broju ureza, a postavljena je na zaobljenim, jakim „nogama“. Skulptura je najizraženija iz bočne perspektive iz koje sve elemente vidimo u cjelini. Odnos s prostorom je, osim načina na koji su izvedeni vrat, rep i krila koji ulaze u prostor, naglašen nejednakim visinama i nepravilnim razmještajem nosača. Tragovi obrade vidljivi su na površini iako su pojedini dijelovi polirani. Upravo uslijed takve izmjene gladih i grubljih dijelova, igra svjetla i sjene potencira dojam pokrenutosti tijela ptice. Ipak, tome je suprotstavljen osjećaj prizemljenosti koji naglašavaju relativno brojni i veliki nosači, tj. noge. Zanimljivo, i ostali dijelovi kao da su komponirani ambivalentno, gotovo paradoksalno – dovoljno je pažnju obratiti na mala i zdepasta, ali za let raširena krila.

Rajska ptica djelo je u kojem Ružić prilično dosljedno i sa zanimljivom značenjskom ambivalencijom provodi postupak prekodiranja općeg simbola, kojim upisuje sloj vlastitog značenja, čineći ih na taj način još univerzalnijim. Ovaj je motiv bio čest unutar teme *Životinje*.¹²⁰ Ptice su kao motiv u umjetnosti prisutne od samih početaka umjetničkog stvaranja te se njihov oblik koristio za prikaz duhovnosti.¹²¹ Kršćanstvo je tu simboliku preuzelo iz egipatske umjetnosti gdje je ptica simbolizirala dušu.¹²² Ptice su kao motiv

¹²⁰ Samo neki od primjera su *Ptica* (1961.), *Ptice* (1972.), *Ptice u čamcu* (1979.), *Ptica u krletci* (1979.), *Stup ptice* (1979.).

¹²¹ Anđelko Badurina, Nav. dj., 2000., str. 525.

¹²² James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1998., str. 274.

simbolizirale i opreku slobode i zatočeništva, pogotovo u prikazima u kojima su smještene u krletku. U slučaju rajske ptice dolazi do formalne dihotomije teških nogu i dinamičnih krila, statičnog donjeg dijela skulpture i pokrenutog gornjeg dijela u čemu se prepoznaje i tematska dihotomija slobode i zatočeništva. Ružić stvara novi, formalno pročišćeni oblik koji, iako je motiv preuzet iz kršćanske simbolike, je protkan novim slojem značenja proizišlim iz Ružićeva doživljaja stvarnosti.

5.2.3. Zajedništvo

Skupinama, odnosno temom zajedništva, Branko Ružić više se bavi za vrijeme socijalizma počevši od druge polovine 1960-ih. Tada nastaju njegove poznate kružne grupe i brojni nizovi, a temu kolektiva provlači kroz prikaze gradova, građevina i revolucija.

U razvoju ove teme kreće od umnažanja samostalnih figura, koje prvo stoje odvojeno u prostoru, a zatim postepeno „zbijaju redove“ organiziraju se u ritmične nizove, u kojima je najvažnija upravo povezanost. Pri oblikovanju ovih grupa važan mu je odnos između formi, koji je uvijek blizak i zbijen, i razvija se iz jedne statične mase.

U Ružićevu je fokusu čovjek kao društveno biće koje je dio veće cjeline. U tom je smislu tumačena i njegova umjetnost koja se posebno u radovima skupina ili nizova suprotstavljala otuđenosti suvremenog svijeta¹²³ čvrstim i voluminoznim, premda gotovo u potpunosti apstraktnim oblikom te temama koje kod pojedinca bude i odražavaju smisao i značenje zajednice.¹²⁴

Zajedništvo dotiče u odabiru teme radnika kao konkretnih ljudi koji nas okružuju, koji su nam bliski i na kojima leži odgovornost za izgradnju novog društva. Ovu temu obrađuje i u prikazima manjih grupa, kao i nizova te kružnih skupina pri čemu je nekada prisutna i tematska ambivalentnost. U slučaju *Korablje* (1966., sl. 10.) Ružić temu crpi iz Biblije te uzima starozavjetni motiv kako bi se još jednom bavio odnosom ljudi i zajednice. Korablja je drveni brod na kojem je Noa za vrijeme potopa spasio sebe i obitelj, a korištena je kao simbol za prefiguraciju Crkve kao zajednice kršćana. U povijesti umjetnosti prikazivana je i u obliku košare, bazilike, ali i kao realističan prikaz broda.¹²⁵ Kod ove Noine arke umjetnik je odabrao neuobičajeno rješenje, izrezbarene antropomorfne figure drže se zajedno i one su zapravo

¹²³ Oto Švajcer, »Jedan javni spomenik u osječkom prostoru«, u: *Život umjetnosti*, 39/40 (1985.), str. 79.

¹²⁴ Katarina Mitrović, Nav. dj., 2017., str. 139.

¹²⁵ Anđelko Badurina, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000., str. 366.

gradivni elementi ovoga broda, njegova rebra i trup. U ovom radu Ružić kao da povezuje, tj. ističe preklapanja temeljnih socijalističkih i kršćanskih ideja solidarnosti, sloge i zajedništva te ih manifestira kao u potpunosti poopćen prikaz odnosa pojedin(a)ca i zajednice.

5.2.4. Religijske teme

Religijske teme u opusu Branka Ružića prisutne su tijekom njegovog čitavog umjetničkog djelovanja. U ranijoj fazi religijske se teme isprepliću s ostalim temama poput primjerice zajedništva u *Korablji*. Kasnije se kroz prikaze Adama i Eve provlači tema zajedništva: biblijski su likovi bliski i zagrljeni, spojeni u jednu masu. U njihovoj su završnoj obradi prisutni koloristički naglasci, nekad u obliku duhovitih dosjetki.

U religijskim ciklusima obrađivao je i druge teme te je u mediju drva tematizirao Kristovu muku u prikazima raspela i pieta. Međutim, kod Ružića je formalni naglasak uvijek na redukciji i pročišćenju oblika te se na taj način univerzalne konotacije formalnog oblikovanja sjedinjuju se sa značenjem teme kojom se bavi.



Slika 16. *Adam i Eva*, 1992.

Adam i Eva skulptura je malog formata izrađena 1992. godine, a prikazuje dva lika u zagrljaju. Ružić Adama i Evu prikazuje kao dva niska brežuljka, pri čemu se istak u obliku križa nalazi na vrhu Adamove glave (poput crkvice na uzvisini, što je duhovita referenca na kršćansku ikonografsku tradiciju u kojoj Adamova lubanja biva prikazana pod razapetim

Kristom na Golgoti). Adamova rebra i Evine grudi istaknuti su korištenjem boje - površina prsnog koša obojena je u plavo, dok su grudi naznačene bijelom bojom. Ruke koje pružaju zagrljaj istaknute su reljefno, a stražnja strana skulpture otkriva nam duhovit moment u kojem je kipar linijom svjetlije boje naznačio stražnjice, te se i na ovaj način poigravao tradicijom obrade teme. Adam i Eva prikazivani su kroz povijest umjetnosti kao u biblijskom predlošku, nagi ili prekriveni smokvinim listom. Ovdje je pak njihova nagost – površina drva – prekrivena bojom, koja pak sugerira upravo nagost koja se „nastojala“ prikriti.

Unutar religijskog ciklusa mu je ova tema bila česta inspiracija te joj se stalno iznova vraćao. Uvriježeni prikazi motiva prvih ljudi u zapadnoj povijesti umjetnosti često su didaktične prirode te ih se prikazuje u varijantama istjerivanja iz Raja ili u trenutku iskušenja. Isto tako, božansko stvaranje čovjeka od zemlje čest je motiv i u drugim religijama,¹²⁶ a s obzirom na to da forme likova koje Ružić oblikuje podsjećaju na brežuljke, a tamna boja drva odgovara onoj zemljanoj, moguće je uspostaviti i ovu značenjsku poveznicu. Međutim, Ružićevi Adam i Eva nisu prikazani u trenutku iskušenja ili pada, nasuprot tomu oni sjede mirni, zagrljeni i zadovoljni, gledajući zoru novog društva.

¹²⁶ James Hall, Nav.dj., 1998., str. 2.

6. Zaključak

U hrvatskom kiparstvu pedesetih godina 20. stoljeća odvijali su se procesi dekonstrukcije poetike umjetnosti socrealizma i u tom kontekstu javio se novi naraštaj umjetnika. U novom pristupu koji se približio europskoj struji modernizma dogodile su se promjene u poimanju mase i volumena kipa, njegovih narativnih elemenata, a te su promjene vodile i u promjenu materijala koje su umjetnici koristili, kao i njihova odnosa i shvaćanja materijala u kojem su se izražavali. Tako dolazi do oživljavanja skulpture u drvu, a jedan od najprepoznatljivijih i reprezentativnijih opusa izradio je upravo Branko Ružić.

Branko Ružić, razvijajući se kao umjetnik, prešao je put od mimetične figuracije prema apstraktnoj redukciji, uvijek zadržavajući bar minimum relacije spram realnog (što je vidljivo i iz naziva njegovih radova) te je, pronasavši i ovladavši tim kiparskim jezikom, počeo stvarati vlastite svjetove. Analogno tome, uzimajući kao temu djela univerzalni simbol, Ružić u njega upisuje sloj vlastitog značenja, čime preuzeti simbol istovremeno postaje osobniji, ali i univerzalniji i čime se postiže svojevrsna arhetipizacija. Poticaje za razvoj ovakvog umjetničkog jezika baštinio je kako iz europske tako i iz lokalne tradicije te se s pravom može govoriti o sinkretizmu u njegovu opusu.

U razvoju kiparske forme Branko Ružić kreće od pojedinačne figure. Vrlo brzo tu samostalnu punu figuru udvostručuje i tako redom sve do niza skulptura. Važan korak radi kada figure u nizu zbija u jednu masu na taj način tvoreći kružne skupine.

Tematski u njegovom opusu nije bilo pravocrtnog razvoja. Teme se javljaju paralelno i međusobno isprepliću. Pridoda li se brojnim temama i formalna ambivalentnost radova, očita je tendencija tvorbe radova s univerzalnim, transcendirajućim značenjem. Ipak, moguće je izdvojiti nešto zaokruženiije korpuse s temom životinja, portrete, religijske teme te obradu teme zajedništva.

Sagledavši njegov opus u drvu, s pravom se može ustvrditi kako je Branko Ružić jedan od istaknutijih predstavnika te skulpture u povijesti hrvatske umjetnosti, a sa svojim suvremenicima čini i zanimljivu umjetničku liniju u povijesti umjetnosti zapadnog civilizacijskog kruga.

7. Literatura

Knjige:

1. Badurina, Anđelko, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.
2. Causey, Andrew, *Sculpture after 1950*. Oxford: New York: Oxford University Press, 1998.
3. Curtis, Penelope, *Sculpture 1900-1945: after Rodin*. Oxford: Oxford university press, 1999.
4. Čelebonović, Aleksa, *Branko Ružić Skulpture*, Beograd: Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, 1982.
5. Čelebonović, Aleksa, *Branko Ružić*, Zagreb: Galerija umjetnosti Vinkovci, 1969.
6. Čelebonović, Aleksa, *Ljudi i životinje*. 1979.
7. Hall, James, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1998.
8. Kolarić, Miodrag, *Novija jugoslovenska skulptura*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1961.
9. Krauss, Rosalind, *Passages in modern sculpture*, Cambridge: Mass. London: The M.I.T. Press, 1999.
10. Levi Strauss, David, *From Head to Hand: Art and the Manual*, New York: Oxford: Oxford University Press, 2010.
11. Maković, Zvonko, *Branko Ružić*, Dubrovnik: Umjetnička galerija, 1983.
12. Pejaković, Mladen, *Branko Ružić*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 1996.
13. Šolman, Mladenka, *Branko Ružić*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1972.
14. Pevsner, Nikolaus, *Pioniri modernog oblikovanja: Od Morrisa do Gropiusa*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
15. Potts, Alex, *The sculpture imagination: figurative, modernist, minimalist*, New Haven: London: Yale University Press, 2000.
16. Šimat Banov, Ive, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
17. Šolman, Mladenka, *Branko Ružić*, Zagreb: Moderna galerija, 1977.

18. Tekić, Romana, *Branko Ružić*. Sv. Nedjelja: Muzeji hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2009.

Članci u časopisima, natuknice u enciklopediji, radovi u zbornicima:

1. Bešlić, Milan, »Bogati kiparski jezik«, u: *Hrvatsko slovo*, 27. prosinca 1996., str.18.
2. Cvetkova, Elena, »Mojih 30 portreta«, u: *Večernji list*, Zagreb, 19. studenog 1975.
3. Cvetkova, Elena, »Pogled na cjelinu«, u: *Večernji list*, Zagreb, 20. studenog.1996., str.16.
4. Depolo, Josip, »Nađen objekt i vlastiti izraz«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 15. studenog 1963.
5. Dragojević, Danijel, »Hrvatska poslijeratna skulptura u drvu«, u: *Razlog* 52/53 (1967.), str. 197.-205.
6. Gagro, Božidar, »Kipar Branko Ružić«, u: *Život umjetnosti*, 3/4, (1967.), str. 82.-93.
7. Istranin, Borislav, »Izložba kipara Branka Ružića, Kipovi bez svjetla i sjene.«, u: *Večernji vjesnik*, Zagreb, 2. veljače 1959.
8. Kolečnik, Ljiljana, »Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze«, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 260–287.
9. Koščević, Želimir, »Kiparstvo u Hrvatskoj 1950.-1990.«, u: *Život umjetnosti*, 56/57 (1995.), str. 4.-9.
10. Križić Roban, Sandra, »Branko Ružić«, u: *Život umjetnosti*, 54/55 (1993./1994), str. 100.
11. Lalin, Tomislav, »Otkrivanje terakote i papira«, u: *Danas Zagreb*, Zagreb, 2. srpnja 1985.
12. Maković, Zvonko, »Vasko Lipovac«, u: *Vasko Lipovac: Očaravajuća nedjeljivost radoznalosti*, katalog izložbe (Cetinje, 6.9.– 9.10.2016.), Cetinje: Narodni muzej Crne Gore, 2016., str. 34.-58.
13. Maleković, Vladimir, »Unutarnji glas intuicije«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 27. listopada 1972.
14. Maroević, Tonko, »Hrvatsko kiparstvo 19. i 20. stoljeća«, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 1991.), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997.

15. Maroević, Tonko, »Red i rez. Prevladavanje podjele 50-ih«, u: *Život umjetnosti*, 71/72 (2004.), str. 100-102.
16. Mitrović, Katarina, »Intelektualac u socijalističkoj umjetnosti: spomenik Moši Pijadi u Beogradu—djelo Branka Ružića«, u: *Peristil* 60 (2017.), str. 129.-146.
17. Prančević, Dalibor, »Suprotstavljanje i imperativi Ivana Meštrovića. Fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj«, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 114–157.
18. Putar, Radoslav, »U Salonu ULUH - Skulpture Branka Ružića«, u: *Narodni list*, Zagreb, 18. veljače 1959.
19. Quien, Enes, »Savršen sklad ruke i uma«, u: *Kontura*, Zima 1996., str. 38.
20. Quien, Guido, »Branko Vlahović. Skulpture i crteži 1960.-1975.«, u: *Život umjetnosti* 24/25 (1976.), str.152.
21. Sabol, Željko, »Istina u obliku«, u: *Telegram*, 3. studenog 1972., str. 6.
22. Švajcer, Oto, »Jedan javni spomenik u osječkom prostoru«, u: *Život umjetnosti*, 39/40 (1985.), str. 78.-81.
23. Tomljanović, Ivo, »Sinteza u drvetu. Izložba skulptura Branka Ružića«, u: *Borba*, Zagreb, 27. studenog 1963.
24. »Uvijek nov Ružić«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 1. srpnja 1985.
25. *Večernji list*, 11. srpnja 1985.
26. *Vjesnik*, 18. listopada 1972.

Web izvori:

1. Čorak, Željka, *Šime Vulas pokazao 60 godina rada*, Dostupno na: <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/sime-vulas-pokazao-60-godina-rada-358703> (pregledano 1.7.2018.)
2. Dragojević, Danijel, *Ksenija Kantoci*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1962. Dostupno na: <http://www.msu.hr/files/14783/1962%20-%20Ksenija%20Kantoci.pdf> (pregledano 26.6.2018.)
3. Zidić, Igor, *Ksenija Kantoci*, Rovinj: Galerija Adris, 2010. Dostupno na: http://www.adris.hr/Downloads/PDFs/Izlozbe/katalog_kantoci.pdf (pregledano 26.6.2018.)
4. Zidić, Igor, *Šime Vulas*, Rovinj: Galerija Adris, 2013. Dostupno na: <http://www.adris.hr/Downloads/PDFs/Izlozbe/Vulas.pdf> (pregledano 1.7.2018.)

5. Uskoković, Jelena, Flego, Višnja, *Hrvatski biografski leksikon: Ksenija Kantoci*. Dostupno na: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=178> (pregledano 26.06.2018.)
6. Medić, Mihaela, *U galeriji Adris otvorena izložba Branka Ružića*. Dostupno na: <http://www.rovinj.hr/rovinj/press/330> (pregledano 26.6.2018.)

8. Popis slikovnog materijala

Slika 1. Branko Ružić i *Korablja*, 1966. Izvor: Božidar Gagro, *Kipar Branko Ružić // Život umjetnosti*, 3/4-1967. str 82.

Slika 2. *Čovjek s krilima* 1957. Izvor: Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 198.

Slika 3. *Čovjek bez krila* 1961. Izvor: Igor Zidić, *Branko Ružić*. Rovinj: Galerija Adris, 2009., str. 5.

Slika 4. *Tornjevi Bologne*, 1965. Izvor: privatna arhiva

Slika 5. *Spomenik Moši Pijadi*, 1969., Beograd Izvor: Mitrović, K. Intelektualac u socijalističkoj umjetnosti: spomenik Moši Pijadi u Beogradu—djelo Branka Ružića // *Peristil* 60/2017. Str. 136.

Slika 6. Spomenik *Ljudi*, 1977., Osijek Izvor:

https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Spomenik_Ljudi-Branko_Ruzic.jpg (29.6.2018.)

Slika 7. *Ljudi na tavici*, 1993. Izvor: privatna arhiva

Slika 8. *Cezanne 2*, 1962. Izvor: Igor Zidić, *Branko Ružić*. Rovinj: Galerija Adris, 2009., str.7.

Slika 9. *Jasenovac 2*, 1964. Izvor: privatna arhiva

Slika 10. *Korablja*, 1966. Izvor: privatna arhiva

Slika 11. *Obješeni*, 1972. Izvor: privatna arhiva

Slika 12. *Limar 2*, 1960. Izvor: Mladenka Šolman, *Branko Ružić*, Zagreb: Moderna galerija, 1977., str. 46.

Slika 13. *Matija Antun Reljković*, 1979., Izvor: privatna arhiva

Slika 14. *Dali*, 1988. Izvor: Gradski muzej Požega, <http://www.gmp.hr/novosti/item/229-branko-ruzic-izlozba-skulptura.html> (25.8.2015.)

Slika 15. *Rajska ptica*, 1978. Izvor: Mladen Pejaković, *Branko Ružić*. Zagreb : Akademija likovnih umjetnosti, 1996.

Slika 16. *Adam i Eva*, 1992. Izvor: privatna arhiva

SUMMARY
BRANKO RUŽIĆ'S SCULPTURE IN WOOD

Branko Ružić is one of the most prominent Croatian sculptors of the 20th century. Although he used various materials, his sculpture is mostly associated with wood, which he used to create his large and significant oeuvre. He began his work in the 1950s as one of the representatives of the artistic movement that sought to affirm modernist practices, but also to keep the connection with the local tradition. His sculpture corresponds to the movements of European modernism and his sculptures are examples of purified and reduced forms, full masses, accentuated architectural, but rustic, unfinished processing. Wood as a material allowed him to create by deducting from the whole and it was a good medium for his large volumes and geometric shapes. He was particularly interested in the multiplication of forms and groups, so he dealt with themes of groups and sequences in many of his sculptures. The scope of his themes was especially noteworthy, as well as the ambivalence in the meaning of his works. His oeuvre comprises a considerable part of work in wood, which is notably praised by the critics.

Keywords: *Branko Ružić, post-war period, sculpture in wood, sculpture, wood*