

# Značenje materijala u opusu Branka Ružića\*

PATRICIA POČANIĆ

Pregledni rad  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
IVANA LUČIĆA 3  
10000 ZAGREB  
ppocanic@ffzg.hr

*U tekstu se analizira uloga materijala i materijalnosti u djelima Branka Ružića u kontekstu cjelokupnoga umjetnikova opusa, izražavanja u različitim materijalima, u odnosu na istraživanja drugih umjetnika na nacionalnoj i međunarodnoj razini te u kontekstu odnosa materijala, prostora i načela arhitektonike u primjerima pojedinačnih kiparskih djela, skupina i nizova te spomeničke plastike umjetnika. Istražuje se kako odabir i obrada materijala utječu na formalne i tematske karakteristike djela, ali i kako se sjećanja i iskustva umjetnika vezana uz materijal i arhitekturu tradicijskoga i suvremenoga graditeljstva preobražavaju u elementarnu, primarnu formu suvremenoga kiparskog izraza Branka Ružića.*

*Ključne riječi:* Branko Ružić, poslijeratna skulptura, spomenik, materijal, drvo, arhitektonika, tradicijsko graditeljstvo

## UVOD

Akademski je kipar, slikar i likovni pedagog Branko Ružić (Slavonski Brod, 4. ožujka 1919. – Zagreb, 27. studenoga 1997.) bio jedan od umjetnika koji su obilježili domaću i međunarodnu umjetničku scenu druge polovine 20. stoljeća i otvorili nove izražajne mogućnosti hrvatske skulpture.<sup>1</sup> Njegovo je umjetničko djelovanje započelo neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, na pragu izmjena socrealističkih strujanja, preobražene figuracije te novih apstraktnih izričaja. Premda je njegova početna neodlučnost u vezi akademskoga obrazovanja obilježila gotovo desetljeće umjetničkoga djelovanja, sigurnost u formu i materijal koji su uslijedili nakon konačnoga opredjeljenja za skulpturu učinili su Ružića jednim od najvažnijih hrvatskih kipara druge polovine 20. stoljeća. Naime, Branko

Ružić je u razdoblju od 1937. do 1940. godine promijenio nekoliko studija: strojarstvo, arhitekturu, povijest književnosti, povijest umjetnosti, a školovanje je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu započeo na studiju kiparstva 1940. godine, završivši ga u klasi Ive Lozice i Frane Kršinića 1944. godine, da bi nakon toga, od 1944. do 1945. godine, upisao grafiku u klasi Tomislava Krizmana, a zatim prešao na slikarstvo koje je 1948. godine završio u klasi profesora Marina Tartaglie.<sup>2</sup> U razdoblju od 1948. godine, kada je prvi put izložio slike na *IV. izložbi ULUH-a*, do 1957. godine kada je izložena posljednja slika, Branko Ružić sudjelovao je na stotinjak skupnih i nekoliko samostalnih izložbi. Međutim vlastiti je jezik pronašao u kiparstvu kada je 1956. godine realizirao prvu skulpturu te tako okončao razdoblje akademskih, izražajnih i medijskih previranja. Njegov je kiparski izričaj duboko vezan uz osobitosti, povijest i

značenje materijala, a najznačajnija je djela ostvario u drvu te jednako vješto u bakrenome limu, željezu, glini, bronci, terakoti, kamenu, gipsu, papiru, staklu i dr. S obzirom na to da u opusu Branka Ružića „izbor materijala određuje sadržaj“<sup>3</sup>, značaj materijala i materijal kao značenje u ovome će se radu promatrati u kontekstu umjetnikova opusa, u kontekstu hrvatske i međunarodne skulpture 20. stoljeća, kroz usporedbu Ružićeva opusa s opusima onih umjetnika koji su svoja rješenja realizirali u materijalu drva ili koji su skulpturu promišljali na sličan način. Ružićev će se opus razmatrati i u odnosu na povezanost materijala i načela arhitektonike u njegovoj skulpturi, referirajući se na pojedine primjere u kojima odabir materijala uvjetuje formu i reflektira značenje skulpture.

#### MATERIJAL I MATERIJALNOST U OPUSU BRANKA RUŽIĆA

Materijalnost, korištenje i potenciranje kvaliteta tvari, obrada i izgradnja umjetničkoga djela posredstvom materijala predstavljaju središte umjetničkoga istraživanja u opusu Branka Ružića. Iako se umjetnik u početnome slikarskom razdoblju, od prvih sačuvanih ulja na platnu s prikazima pejzaža nastalih u prvoj polovini 1930-ih, socrealističkih tema nastalih po završetku školovanja 1948. godine do oslobađanja rukopisa i udaljavanja od mimetičkoga prikaza sredinom 1950-ih rijetko direktno dotiče materijalnosti umjetničkih djela, njegova slikarska djela često prikazuju urbane i ruralne pejzaže u kojima istražuje prostorne odnose, materijalnost i arhitekturu. Takva su djela primjerice *Donji Andrijevi* i *Mlin u Mikalnovcima* (ulja na platnu),<sup>4</sup> prikazi bijelih slavonskih

kuća, tradicijske arhitekture od opeke i drva, širokih slavonskih ulica u pokrenutoj kompoziciji, bunara i prljavoga dvorišta jednoga starog mlina u kojima aktualna kritika prepoznaje da i „raskaljani slavonski drum može postati slikarski objekt.“<sup>5</sup> Iako je Ružić od samih umjetničkih početaka slikao i crtao brojne portrete, sredinom 1950-ih njegova se portretistika udaljava od mimetičkoga prikazivanja predmetne stvarnosti, a u portretima kao *Otac* (1955.) (sl. 1a) teži sve većoj redukciji forme, prostornosti sadržaja te prikazana lica postaju poopćena, kao maske. Mladenka Šolman primijetila je da su istraživanja prostornosti, dominantna uloga forme i sažimanje motiva u znak u dvodimenzionalnome mediju usmjerili Ružića prema kiparstvu, tj. da su sredstva slikarstva postala za njega „neadekvatna“.<sup>6</sup> Ružić je prvu skulpturu naziva *Otac* (1956.) (sl. 1b) izradio u bronci, gdje je jednostavnom modelacijom glave ponovio redukciju i sažimanje forme naslikanoga lica i tek u nekoliko detalja naznačio osobnost prikazane figure.

Cjelokupni je Ružićev kiparski opus moguće tematski i tipološki poimati sinkronijski, budući da se teme prikaza ljudskoga lika i lica, životinja, arhitekture i određenih religijskih motiva te skulpturalne kompozicije od pojedinačne figure, kružne skulpturalne skupine, skulpturalnoga niza i kompozicije u obliku križa isprepliću gotovo kontinuirano tijekom četrdesetak godina kiparskoga djelovanja. Međutim genezu oblika koja je neodvojiva od materijala moguće je donekle dijakronijski odrediti, a i sam umjetnik prepoznaje svojevrsnu kronološku smjenu oblika, osobito u inicijalnome razdoblju: od kugle (*Limar*, 1960.), okomice (*Čovjek bez krila*, 1962.), niza samostalnih okomica (*Susret, Jasenovac*, 1963.), pr-



Sl. 1.  
a) Branko Ružić, *Otac*, 1955., ulje na platnu, 72,5 x 59 cm, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda (foto: Patricia Počanić)  
b) Branko Ružić, *Otac*, 1956., bronca, v. 20 cm, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda (foto: Patricia Počanić)

Sl. 2.  
Branko Ružić,  
*Prva trojica*, 1959.,  
bronca, v. 57 cm,  
Galerija umjetnina  
grada Slavenskog  
Broda (foto: Patricia  
Počanić)



vih radova koji se protive smjeru i ograničenju drva (*Jury I, Jury II*, 1963.) do okruglih skupina (*Poplava, Okrugli stol, Dvostruka grupa, Proces, Tornjevi Bologne*, 1965.).<sup>7</sup>

Ružić se u prvim godinama djelovanja u kiparstvu posvetio prikazivanju i modeliranju ljudskoga lika – lica i tijela – ostvarujući brojna djela prvo u glini, zatim gipsu, bronci i limu. Oblici u kojima je istraživao portretne karakteristike i ravnotežu u impostaciji ljudskoga tijela gotovo su u potpunosti reducirani, a umjetnik je već u ovome razdoblju počeo istraživati princip izgradnje prostora unutar i izvan kipa gradivnim elementima koje predstavljaju udovi figura. Tako su krajem 1950-ih nastale prve skulpturalne organizacije, tj. grupe ili skupine<sup>8</sup> – skulptura *Nošenje* (1958.), u kojoj umjetnik u impostaciji i konstrukciji istanjenih tijela dviju figura nastoji postići ravnotežu, zatim prva skulptura-skupina združenih figura, postavljenih u krug naziva *Prva trojica* (1959.) (sl. 2) te skulpturalna skupina *Pogreb* (1958.) i niz *Večera* (1960.). Početkom 1960-ih Ružić je napravio prve skulpture u drvu, poput djela *Limar* (1960.), materijalu koji je obilježio njegovo cjelokupno stvaralaštvo. Ružić je u razdoblju od 1960. godine do velike retrospektivne izložbe

1972. godine realizirao impozantan broj skulptura, najvećim dijelom u drvu, zatim bronci i kamenu, predlagao je i realizirao spomeničku plastiku i skulpture u javnome prostoru te je za tadašnja ostvarenja bio nagrađen, između ostalog, Nagradom Fondacije David Bright na 32. *venecijanskom bijenalu* (1964.). U tom je razdoblju Ružić dodatno osvjestio kako forma „uključuje cjelokupnu strukturu kiparskog djela“<sup>9</sup> te tako ostvario zapažene radove u drvu, među kojima su i impozantne pojedinačne figure naglašeno arhitekturnih karakteristika poput skulptura *Cézanne II* (1962.) i *Nika* (1963.), skulpturalni niz odvojenih figura *Jasenovac* (1963.), združene figure u skulpturalnim skupinama *Ljudi-tvrđava* (1966.) i *Hiljadudevetstotinasedamdeseta* (1970.) te skupine arhitekturno-antropomorfnih karakteristika *Korablja* (1966.). Tijekom 1970-ih posvetio se portretima, glavama poznatih ličnosti, koje je ponekad povezivao sa skulpturama-arhitekturama, kao u djelima *Voćarska 74* (1975.) i *Voćarska 76* (1975.), a krajem se 1970-ih i početkom 1980-ih ponovno posvetio i temi životinja te istraživanju odnosa kipa i prostora. U razdoblju je od kraja 1960-ih do početka 1980-ih nastavio slična istraživanja u drvu, kamenu, bronci i drugim materijalima, a projektirao je i realizirao spomenike u kojima materijalnost ponovno predstavlja polazište, a skulptura posljedicu kvalitete i ograničenja materijala. Njegova su umjetnička istraživanja u materijalima bila uvjetovana i (tragičnim) životnim okolnostima u kojima mu je određen materijal pružio priliku da nastavi svoje djelovanje. Dok je bio ozbiljnije bolestan 1983. godine, na prijedlog supruge napravio je crteže koje je ona potom realizirala iglom i koncem na platnu. Koautorska djela potpisana kao BJR (Branko i Julija Ružić) ponavljaju superponiranje planova i izgradnju elemenata prethodno istraženih već u skulpturi. U sličnim okolnostima, nakon teške prometne nesreće 1988. godine, započeo je skicirati na papiru kompozicije koje je potom realizirao uljem na platnu i gvašem na papiru. U posljednjoj se fazi stvaralaštva, do smrti 1997. godine, vratio slikarstvu, međutim ovaj put crnim sažetim, zgusnutim volumenima s kolorističkim akcentima crvene i plave na bijeloj pozadini, koji nazivima i formom prenose Ružićeva dosege u skulpturi.<sup>10</sup> U posljednjim je dvama desetljećima stvaralaštva ostvario brojne antropomorfne i animalističke arhitekture-skulpture u terakoti, polikromiranoj drvenoj skulpturi, ali i krhkome nekiparskom materijalu – papiru – u kojemu će nastaviti raditi do kraja života.

#### MATERIA PRIMA I SUVREMENA FORMA BRANKA RUŽIĆA

U ovome sažetom pregledu Ružićeva bogatog opusa postaje jasno kako oblikovanje njegovih skulptura uvelike proizlazi iz zahtjeva i kvaliteta materija-

la, kao i umjetničke koncepcije sažimanja, redukcije i izgradnje forme. Brojni su povjesničari umjetnosti, likovni kritičari i umjetnici aktualno prepoznali kako Ružić u prvi plan postavlja materijal, istovremeno ne zanemarujući polazišnu strukturu, arhitektoniku i principe izgradnje djela. U njegovim su djelima prepoznali jednostavne prirodne forme i specifičan likovni izraz na granici arhaičnosti, pučkoga i suvremenoga.<sup>11</sup> U nastavku rada nastojat će se razmotriti kako odabir i promišljanje o ulozi materijala u geografsko-povijesno-kulturološkome kontekstu utječe na cjelokupnost skulpture Branka Ružića.

Ružićev opus kroz različita razdoblja pokazuje sklonost određenim materijalima, temama i formalnim značajkama, u čemu je moguće prepoznati svojevrsnu kronologiju. Prve je skulpture napravio u glini – kao „najpodatnijem materijalu svih početaka“.<sup>12</sup> U isto je vrijeme započeo raditi i u gipsu budući da je taj materijal mogao naliti na skulpturu načinjenu od gline, ali je ubrzo imao potrebu raditi direktno u materijalu i u njemu samostalno pronaći izraz.<sup>13</sup> Rana je djela radio i u bronci, koja za njega predstavlja „materijal koji ne misli, nego sluša“,<sup>14</sup> jer ju je moguće izliti po bilo kojemu materijalu (glini, gipsu, drvu i dr.), pri čemu se uvlači u svaku šuplinu.

Materijal za kojim je Ružić posegnuo najviše u svojem opusu i u kontekstu kojega je ostvario najveći doprinos na domaćoj i međunarodnoj umjetničkoj sceni jest drvo. Taj je materijal umjetniku omogućio direktno djelovanje na skulpturi jer je istodobno podatan i izdržljiv. Radio je najčešće u hrastu, jasenu, lipi i jagnjedu (crnoj topoli)<sup>15</sup> koji se odlikuju ljepotom i trajnošću, ali koji su uvijek, budući da je riječ o organskome materijalu, prepušteni procesu propadanja. Zbog tih nepromjenjivih zadosti materijala, procesa propadanja, smjera i kružnoga slijeda godina, umjetnik je mogao pronaći formu tek u procesu rada. Ružić je često radio u potpuno mokrome deblu te je koristio komade drva iz neposredne okoline, koje je slučajno pronašao ili su bili odbačeni, a u kojima je suptrakcijom, bušenjem, struganjem, cijepanjem, paljenjem, patiniranjem, bojanjem, sastavljanjem i umetanjem različitih dijelova mogao istražiti sve mogućnosti materijala. Zbog grube obrade, s vidljivim tragovima korištenih alata, umjetnik je mogao stvoriti prepoznatljivu ekspresivnu, noako nedovršenu površinu skulpture, koja je istovremeno utjelovila elementarne, arhaične, ali i suvremene karakteristike. Istovremeno je postupcima paljenja i patiniranja postigao i specifičan koloristički efekt, a osobito je u kasnijoj fazi djelovanja dodavanjem crne i bijele (ne)boje te plave i crvene ostvario ekspresivnost svojih skulptura. Branko Ružić o ovome materijalu navodi:

„Drvo je meko, u njemu su forme masne, topke. Kada pogledamo drvo, oko po njemu krene

jednim smjerom. To pokrene i misao o jednom kipu. Makar kasnije i odlutamo. A kamen se prostire u svim smjerovima. Naše oko kruži neodređeno po bloku kamena. Zato kamen može primiti svaku formu. Zemlja se formira dodavanjem. Bronca nije radni materijal, Drvo je i radni i konačni materijal. U njemu se ne misli unaprijed. Tada se može poći za njim ili mu se suprotstaviti. Zato se uz sve varijacije prepoznaje, ili dugi oblik, ili okrugli, ili križ.“<sup>16</sup>

Iz citata je moguće iščitati umjetnikovu poetiku i odnos prema pojedinome materijalu, kao i naznake njegova promišljanja kiparstva u kamenu u kojemu je realizirao javnu plastiku, kao i brojna djela u mramoru i travertinu za kolekciju Henraux u Querceti. Za razliku od drva koje je tesao, u kamenu je nastao njegov prepoznatljiv isklesani izraz zato što je promišljao blok kamena kao neodređenu masu, u kojoj nema zadanih smjerova. Forme u drvu i kamenu nastajale su međutim oduzimanjem ili, u slučaju drva, premještanjem i umetanjem elemenata, ali je tek zemljom mogao formirati skulpturu dodavanjem. Iako je veći broj skulptura u terakoti nastao oko 1984. godine, nakon sudjelovanja na simpoziju *Terra* u Kikindi,<sup>17</sup> zemlja – opeka predstavlja materijal s kojim se susretao od djetinjstva i u kojemu je predlagao monumentalna spomenička rješenja. Ružić je 1976. godine bio i jedan od sudionika Komisije za osnivanje i pokretanje rada Kiparske kolonije Ivanovac koja bi se isključivo orijentirala prema radu u zemlji kao osnovnomu sredstvu izražavanja umjetnika, što je predstavljalo jedinstveni slučaj u SFRJ.<sup>18</sup> Međutim ni u jednome od spomenutih materijala nije mogla biti izvedena forma koja na dvama udaljenim mjestima ima volumen većih dimenzija, istanjen u sredini, kao što je to bilo moguće postići u tehnici (novinskoga) papira u kojemu gnječanjem, savijanjem i slaganjem nekiparskoga materijala nastaju nove polikromirane skulpture-arhitekture, često humornih karakteristika.<sup>19</sup> Svoje je skulpturalne zamisli, osim u kasnome slikarstvu, umjetnik uz pomoć supruge prenio i u teksturu tkanine u kojoj prenosi sadržaj i „ukopanost“ skulpture u „tlo“, ovaj put pričvršćene na platno.

Branko Ružić, dakako, nije jedini koji je u tadašnjemu suvremenom kiparstvu promišljao materijal na ovaj način. Brojni su povjesničari umjetnosti povezivali njegove radove sa senzibilitetom združenih antropomorfnih, animalističkih skulptura oslobođene figuracije Kennetha Armitagea koji je 1962. izlagao u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti,<sup>20</sup> s grupama figura Lynna Chadwicka i njegovim direktnim radom u materijalu kojim oblikuje prostor, s arhitekturnim i arhitektonskim kompozicijama Fritza Wotrube.<sup>21</sup> Ponajviše su ih povezivali s iskrenošću prema materijalu Henryja Moorea koje-

Sl. 3.  
Branko Ružić,  
*Ljudi-tvrđava*, 1966.,  
drvo, v. 98 cm,  
Galerija umjetnina  
grada Slavenskog  
Broda (foto: Patricija  
Počanić)



ga je Ružić posjetio u njegovu ateljeu u Londonu, s njegovim istraživanjima primarne i primitivne forme, apstraktnih i figurativnih oblika ljuske i životinjske figure, skulpture i prostora.<sup>22</sup> Iako Eduardo Chillida nije spominjan pri usporedbi s Ružićem, pretpostavljamo zbog razlika u formi i materijalu (kod Chillida dominira željezo), povezuje ih sličan odnos prema materijalu, pri čemu je Chillida u skulpturu upisivao oblike, metafore i značenja baskijskoga podneblja.<sup>23</sup> Obnoviteljskoj generaciji hrvatske poslijeratne skulpture (Vojin Bakić, Ksenija Kantoci, Kosta Angeli Radovani, Dušan Džamonja), kako zaključuje Vladimir Maleković, Ružić se priključio prilično kasno, ali već zrelih i značajnih djelima.<sup>24</sup> Povezala su ih nova istraživanja materijala poput drva, granica figuracije i apstrakcije, elementarnosti forme, kao i uvođenja prostora i praznine u skulpturu. Znakovito je pritom, kako je primijetio Danijel Dragojević 1967. godine, da se upravo najbolje skulpture „događaju“ u drvu.<sup>25</sup> Riječ je o djelima navedenih umjetnika, zatim radovima Ivana Kožarića, Jurja Dobrovića, Vaska Lipovca, Branka Vlahovića, Šime Vulasa, naivnih umjetnika poput Petra Smajića i Sofije Naletilić Penavaša.<sup>26</sup> Ružićevim su djelima svakako najbliža ona Ksenije Kantoci, ne samo zbog izbora materijala. Grubo tesano, ekspresivno, naoko nedovršeno drvo u skulpturama Branka Ružića bitno se razlikuje od „kultivirane tehnike Ksenije Kantoci koja ističe plemenitost materijala,<sup>27</sup> a za razliku od Ružićevih, njezine su skulpture uglavnom sažete, reducirane monolitne forme vrlo često ljudskih figura. Međutim oboje su izvan aktualnih utjecaja i pravaca ostvarili umjetnički uspjeh izvornim umjetničkim izrazom u kojemu ih povezuje promišljanje arhitekture kiparskoga djela i forma na granici raspoznavljivosti, utkana u pučki kontekst i poznate asocijacije.<sup>28</sup>

## SKULPTURA – DRVO – ARHITEKTURA

Materijal, kao i njegovo dosljedno korištenje, u djelima Branka Ružića istodobno predstavlja i medij komunikacije i subjekt dijaloga. S jedne strane Ružićeva skulptura zbog forme i specifične obrade materijala komunicira suvremeni umjetnički izraz srodan aktualnim svjetskim istraživanjima umjetnika, ali istovremeno se doima elementarno, arhaično, poznato i autentično. Njezina prepoznatljivost proizlazi iz sažete, ali uvijek prisutne figuracije i iz imanentnih karakteristika materijala poput drva u čije su godove utkani vrijeme i povijest. Osobitom je čine i postupci obrade površine i način izgradnje oblika, koji istovremeno imaju i intiman značaj za umjetnika i univerzalnu prepoznatljivost. Riječ je o formi i konstrukciji nalik na arhitekturu i skulpturu pretpovijesti, Etruščana, romanike koje je umjetnik usvojio na brojnim putovanjima, ali i arhitekturu, skulpturu i ornament bez arhitekta, koja proistječe iz naroda, šume, zemlje, kamena koji ga okružuju. Kako bi opisali upravo te karakteristike, ali i naznačili povezanost skulpture i prostora, Radovan Ivančević, Mladenka Šolman i Željka Čorak nazivaju Ružićeva djela skulpturom-arhitekturom ili kipom-predmetom.<sup>29</sup>

Kvalitetu načela arhitektonike Ružićevih skulptura prepoznali su i Vladimir Maleković koji primjećuje da „u drvu podiže ruralnu arhitekturu teške ozbiljnosti“.<sup>30</sup> Željka Čorak ističe kako svaka skulptura posjeduje zametak prostora, svaki je kip predviđen za boravište, a graditeljstvo je tako „prvi atribut, a arhitektura osnova i najvlastitija tema Ružićeva kiparstva.“<sup>31</sup> Ružićeve skulpture vrlo često nose nazive arhitekture ili arhitektonskih elemenata poput radova *Katedrala* (1960.), *Tvrđava okićena* (1972.), *Kupola* (1975.), *Svetionik* (1981.), *Crna vrata* (1982.), *Kapitel* (1990.) i dr. pa su tako i tematski neodvojive od arhitekture i materijala. No i ta je skulptura-arhitektura, kao i sam termin, vrlo često podvojena – formalno, jer utjelovljuje organsko i anorgansko, ljudsko/životinjsko i arhitektonsko pa se primjerice *Katedrala* (1960., cement), koja se zbog dinamičnosti savinutih kontrafora i izvijanja tornja doima kao živo biće, životinja u pokretu, u literaturi ponekad navodi kao *Katedrala-Kobila*. Skulptura *Ljudi-tvrđava* (1966.) (sl. 3) i u nazivu i u formi prenosi elemente arhitektonskoga i vitalističkoga, što potvrđuje značenjsko višeglasje Ružićeva kiparstva. Mladenka Šolman primijetila je kako Ružić u skulpturi ponavlja određene formalne elemente: jezgru, razmak, krunište i uleknuce.<sup>32</sup> Vrlo se često njegova skulptura sastoji od jezgre koja je u donjemu dijelu skulpture uklopljena u zatvoreni volumen, a koja se u gornjemu dijelu rastvara šuplinama te razigranim vertikalnim i horizontalnim elementima. Gornji dio skulpture u skupinama najčešće čini krunište glava

figura koje natkrivaju uleknuće, a koje prodorima praznine i razmakom između elemenata dinamiziraju formu skulpture. Površinu dodatno definiraju prirodne šupljine materijala, brazde, prorezi napravljeni umjetnikovom rukom, a njegove su skulpture također vrlo često zamišljene bez postamenta, ukopane u tlo iz kojega je materijal proizašao. Zbog navedenih obilježja – materijalnosti, arhitektoničnosti i višeznačnosti – njegovim se skulpturama često pripisuju asocijativne, metaforičke i aluzivne kvalitete.

Specifičnosti ovih skulptura svakako je potrebno pripisati namjeri umjetnika te Mladen Pejaković temeljitom analizom pronalazi različite odnose proporcija i format zlatnoga folia.<sup>33</sup> Međutim Ružičeve skulpture prenose nešto autentično, a njegov se kiparski proces često čini impulzivnim i odražava se kao takav na površini skulpture. Stoga, oslanjajući se na riječi autora u brojnim intervjuima i sjećanjima pohranjenima u monografijama i katalogima izložbi, nastojat će se ukazati kako umjetnik prepoznaje i transformira fragmente prošlosti, tradicije u određenoj podneblju te njihovu formu i značenje prenosi u suvremenu skulpturu.

U opusu je ovoga umjetnika veza materijala i njegova značenja u prošlosti i sadašnjosti neraskidiva: od najranijih prikaza slavonskih drvenih kuća i građevina od opeke do pojedinačnih skulptura, kružnih skulpturalnih kompozicija i nizu. Umjetnik se u zapisima prisjećao djeda limara i načina na koji je obrađivao limene ploče, bunara kraj djedove kuće u Novskoj, njegova rijetkog plota i dvorišta:

„Novska. Kod djeda limara. Kroz rijetki plot gledam dječake kako marširaju drvenim sabljama. (...) Kako zvoni limena ploča kada je djed prebacuje. A onda zaškripe škare kad se šire da ponovo zarezaju. Zajauču. Onda se zaokruži lonac, ruža za polijevanje vrta, trenica, pijetao. Kraj djedove kuće, u širokom dvorištu susjeda bio je bunar. Tamo se rasjekla zemlja i propala kola s konjima.“<sup>34</sup>

Ta se sjećanja zasigurno reflektiraju u materijalu (limu) u kojemu je radio na samome početku, u temama skulptura kao *Kokoš* (1957.) i *Limar* (1960.), ali i na formu djela poput *Zdenac* (1978.) ili u skulpturama *Voćarska 74* (1975.) i *Voćarska 75* (1975.) (sl. 4) u kojima su lica njegovih prijatelja umjetnika i suradnika iz ateljea u Voćarskoj ulici u Zagrebu ukomponirana u vanjski plašt drvenog zdenca. Ono što u više navrata ističe kao izvor inspiracije jest ljepota narodnoga graditeljstva, materijala poput hrasta koji se koristio u izgradnji posavskih kuća:

„Drvene kuće u Posavini. (...) seljak zna što je hrast. Umiru te kuće i naginju se. A kakav je to bio događaj za selo kada su se gradile. Ne zidale, nego tesale kao krevet. Pogledajte



sastave greda na uglovima. To se zove hrvatski sastav.“<sup>35</sup>

Promatrajući Ružičeve skulpture-arhitekture, nazive djela i zapise umjetnika, postaje jasno kako arhaičnost i elementarnost nisu samo udaljene metafore, nego se visoka i pučka umjetnost isprepliću u jedinstveni umjetnički rukopis. Promatrajući tradicijsko graditeljstvo Posavine, Moslavine, Pokuplja i Banovine, primijetio je kuće građene od drva, hrasta i kestena, čije su planjke prizemnica i katnica bile tesane sjekrom, a ne zidane, povezane ugaonim spojem „na prepust“ (hrvatski sastav) ili spojem „na lastin rep“ (njemački sastav) i čija se reprezentativnost gradnje ocrtavala na ukrašenim trjemovima kuća gdje je mogao vidjeti rijetke ograde od pruća (plotove) koje spominje.<sup>36</sup> Divio se drvenom križu u Oporovcu,<sup>37</sup> koji je inspirirao njegove drvene skulpture, a dimnjaci skulpture-kuće iz Voloskog preobrazili su se u autoportret u terakoti:

„Ima jedna kuća u Voloskom. Kraj mora. Pet godina idem u Opatiju na oporavak. Tamo je jedna kuća-kip. Pekara uz 1900. Kokoš, krijesta, krila, vrat-dimnjak i dva visoka vrata-dimnjaka po strani. No to je samo pekara. Ljudi iz Voloskog o njoj ne govore. A ja se borim da uvjerim vlast da sačuva nešto što je, po meni, ostvareno stvaranje. (...) A ja sam opsjednut njome, nju crtao, modelirao, nikad je nisam dostigao. Eto, na mojoj izložbi u Forumu, u obojenoj terakote TEATARAUTOPORTRET primio sam tajnu poruku od pekara-igrača ciglama i crijepom.“<sup>38</sup>

Slavonski ambar (hambar) raskošno dekoriran rezbarijama u hrastovini također je našao svoje interpretacije u skulpturama u drvu.<sup>39</sup> Skulpturom *Cezanne II* (1962.) (sl. 5a) dominiraju elementi nalik narodnomu graditeljstvu: brada je konstruirana nizom vertikalnih letava koje podsjećaju na plot seoske kuće iznad kojega se otvara prostor, a noge predstavljaju nosive grede. Vertikalne letve ponavljaju se i u krilima skulpture *Nika* (1963.) (sl. 5b) koja masiv-

Sl.4.  
Branko Ružić,  
*Voćarska 75*,  
1975., drvo, v. 57,  
Galerija umjetnina  
grada Slavenskog  
Broda (foto: Patricia  
Počanić)

Sl. 5.  
 a) Branko Ružić,  
*Cezanne II*, 1962.,  
 drvo, 110 x 23 x  
 57 cm, Moderna  
 galerija, MG-2436,  
 (foto: Goran Vranić  
 © Moderna galerija,  
 Zagreb)  
 b) Branko Ružić,  
*Nika*, 1963., drvo,  
 v. 136 cm, Galerija  
 umjetnina grada  
 Slavonskog Broda  
 (foto: Patricia  
 Počanić)



na i bez postamenta ostaje „ukopana“ u zemlju. U skulpturama se mogu prepoznati konstruktivni elementi gradnje, ali i prostorni odnosi pa tako *Zdenac* (1978.) (sl. 6) temom i načinom umetanja i slaganja u drvu podsjeća na ugaone spojeve tradicijskih kuća. U skulpturi *Sam I* (1970.) pogrbljena figura svojim

Sl. 6.  
 Branko Ružić,  
*Zdenac*, 1978.,  
 drvo, v. 80 cm,  
 Galerija umjetnina  
 grada Slavonskog  
 Broda (foto: Patricia  
 Počanić).



nagibom tijela stvara natkriveni trijem kuće. Skulpture *Krava na sjeniku* (1979.) (sl. 7) i *Tor* (1979.) povezuju teme životinja i tradicijske gradnje, a oblikovanje površine i unutarnjega prostora direktno prizivaju narodnu arhitekturu. *Stup za sjećanje* (1989.) (sl. 8) nazivom i superponiranjem reljefnih planova upućuje na iste teme u novinskome papiru. Tijekom godina napravio je i patinirane i polikromirane skulpture, kao *Bijela trojica* (1964.), koje podsjećaju na tesarske ornamente narodnoga graditeljstva koji su često bili dekorirani u crveno, bijelo i modro što je svjedočilo blagostanju pojedinca i zajednice, ali i slavonske bijele ožbukane kuće.<sup>40</sup>

Istovremeno s Ružićevim propitivanjima arhitekturalnosti, razvijao se aktualni interes stručnjaka, javnosti, ali i vladajućih struktura za istraživanjem, popisivanjem i valorizacijom narodnoga graditeljstva. Početkom 1950-ih u časopisima *Čovjek i prostor* i *Arhitektura* izlazio je niz članaka i studija koje istražuju tradicijsko graditeljstvo na hrvatskome području, a upravo je u vrijeme Ružićeva skulpturalnoga obrata Aleksandar Freudenberg objavio studije o narodnom/predajnome graditeljstvu.<sup>41</sup> Freudenberg je istaknuo kako je jedna od glavnih karakteristika narodne arhitekture što je napravljena materijalom kojim obiluje kraj u kojemu nastaje, a materijal prepoznaje kao najustrajnijega čuvara narodne arhitekture.<sup>42</sup> Godine 1972. u časopisu *Arhitektura* bio je objavljen članak Davora Salopeka *Hrvatska korablja* posvećen panonskoj drvenoj kući. Salopek navodi



sljedeće karakteristike arhitekture panonske kora-  
blje: svojstva se materijala konstruktivnom upora-  
bom nedjeljivo pretapaju u svojstva prostora, mora  
vladati harmonija strukturalne građe i plastičnost  
svakoga pojedinog elementa, svaki element treba  
odražavati određeni ritam – ritam planjki, sjecišta,  
ploha, ritam punoga i prznoga, te kuća na taj način  
predstavlja siluetu u pejzažu.<sup>43</sup> Iako je Branko Ružić  
skice za prvu *Korablju* napravio već 1964. godine i  
koja osim naziva ne dijeli vezu s navedenim tekstom,  
zanimljivo je kako se ove karakteristike mogu prona-  
ći i u značajnome Ružićevu djelu koje nazivom pove-  
zuje izgradnju plovila, biblijski motiv i združenu sku-  
pinu ljudi. *Korablja* postavljena 1970. godine ispred  
zgrade Narodnoga odbora grada Zagreba (sl. 9)<sup>44</sup> na-



Sl. 7.  
Branko Ružić,  
*Krava na sjeniku*,  
1979., drvo, v.  
51 cm, Galerija  
umjetnina grada  
Slavonskog Broda  
(foto: Patricia  
Počanić)

Sl. 8.  
Branko Ružić, *Stup  
za sjećanje*, 1989.,  
papir, v. 135 cm,  
Galerija umjetnina  
grada Slavonskog  
Broda (foto: Patricia  
Počanić)

stala je spojem *object trouvea* i grubo obrađene forme  
– od 3 m dugačkoga i 1,5 m debeloga, odbačenog  
hrastovog trupca, natopljenoga u vodi, koji je umjet-  
nik teško prošupljio sjekirom, motornom pilom, dug-  
im djetlima i svrdlima.<sup>45</sup> *Korablju* čine zaobljeni i  
četvrtasti elementi, ukrštene linije koje istovremeno  
predstavljaju rebra plovila i skupinu ljudi u zajed-  
ništvu. Poput panonske korablje njezina harmonija  
proizlazi iz plastičnosti svakoga elementa, antropo-  
metrijskih karakteristika skulpture, ritma ljudskih  
figura/rebara plovila, igre svjetla punoga i prznoga  
koji tako stvaraju siluetu u vanjskome i unutarnje-



Sl. 9.  
*Korablja*, 1966.,  
postavljena  
1970., drvo, 53  
x 100 x 120 cm,  
dvorište zgrade  
Narodnog odbora  
Grada Zagreba  
(zgrade Gradskog  
poglavarstva),  
Zagreb (foto:  
Patricia Počanić)



mu prostoru. Iako je skulpturu dovršio paljenjem, ona se zbog izloženosti suncu i kiši mijenja „koloristički“ čime umjetnik uspijeva u namjeri pretvorbe *Korablje* u „pravo drvo s nekim značenjem.“<sup>46</sup> Iako ne postoji izravna veza ove literature i djela Branka Ružića, činjenica jest da su narodno graditeljstvo, ali i narodna skulptura bili valorizirani upravo u poslijeratnim godinama u literaturi i izložbama. Ružić je 1955. godine posjetio i Picassovu izložbu u Kölnu gdje je mogao vidjeti i njegove skulpture nastale pod utjecajem narodne umjetnosti. U zagrebačkome je Muzeju za umjetnost i obrt održana *Izložba skulptura Afrike i Oceanije* (1957.), a u Ljubljani je, uz izložbu *Stan za naše prilike* o suvremenom stanovanju i *Prvo opće jugoslavensko savjetovanje o stambenoj izgradnji i stanovanju* (1956.), održana *Izložba o historijskom stanovanju* (1955.) o tradicijskoj arhitekturi.

Ono što je također vezano uz tradicijsko graditeljstvo i prve urbanističke regulative Slavonije, a što se u različitim oblicima prevelo u Ružićeve skulpturalne kompozicije, jest plansko uređenje naselja na području Vojne krajine i Paorije u drugoj polovini 18. stoljeća provedeno prema terezijanske urbanu. Osamnaestostoljetnom su regulativom formirana tako, uz križna i složena, linearna naselja u kojima se kuće orijentirane zabatima prema putnome pravcu nižu s objiju strana i nastaju tzv. ušorena naselja.<sup>47</sup> Ružićeve povezane i razdvojene linearne skulpturalne kompozicije poput *Žirija II* (1963.) i *Jasenovca* (1964.) čine se kao da svoju genezu nalaze u ovakvoj organizaciji naselja, a u kasnom je razdoblju djelovanja radio i na skulpturama naziva *Ušorena I* (1993.) i *Ušorena II* (1993.).

Ružić je sjećanja na tradicijsku arhitekturu prevodio u vlastiti jezik udaljene figuracije. Sličnim se postupkom i procesom poslužio i Constantin Brâncuși koji je transformirao forme pučke rumunjske arhitekture u suvremena remek-djela.<sup>48</sup> Brâncuși je arhitektonske i dekorativne elemente tradicijskih *pridvora* (trijemova) Transilvanije i Maramureša preobrazio u neke od najznačajnijih skulptura opusa poput *Beskonačnog stupa* (1918.), drvene postamente za nekoliko inačica poznatih brončanih skulptura *Maiastra* i *Ptica u prostoru* u kojima povezuje rumunjski folklor, tradicijsko oblikovanje u drvu, ritam pozitiva i negativa te suvremeno kiparstvo.

#### SVIJEST O ZNAČENJU MATERIJALA U SPOMENIČKOJ PLASTICI

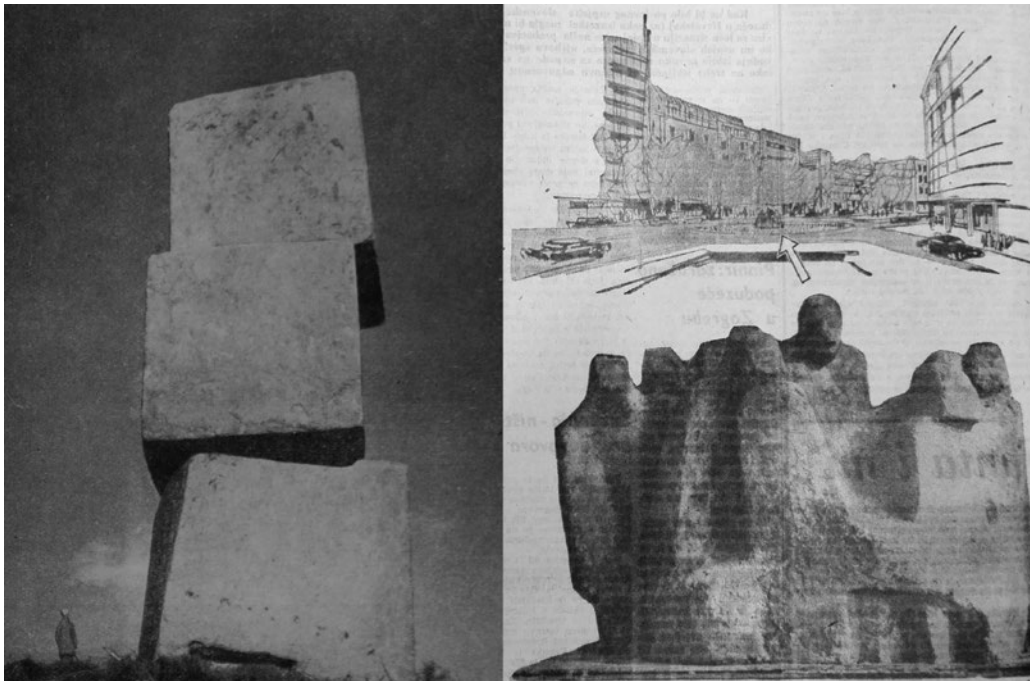
Unatoč dominaciji drva, Branko Ružić znao je iskoristiti potencijal strukture, značenja i povijesti materijala i u drugim materijalima. Kao i drvo, ti su materijali uvijek imali određeni značaj u zajednici u kojoj i za koju je realizirao skulpturu. Osobit značaj posvećuje materijalu, njegovu društvenom i povijesnom kontekstu kada promišlja javnu plastiku

budući da je riječ o skulpturi koja nužno mora komunicirati i prostor unutar i izvan sebe ili prenositi određena sjećanja ili nove narative.

Spomenička plastika predstavlja složeno društveno, dokumentarno i estetsko područje skulpture čija je umjetnička valorizacija uvjetovana ideološkom funkcijom. Istražujući formalne heterogenosti poslijeratne spomeničke plastike u Jugoslaviji, Sanja Horvatinčić primijetila je dvije potrebe u ranome poraću. U razdoblju od 1945. do 1950. godine s jedne se strane pojavila potreba „obilježavanja i komemoriranja masovnog stradanja stanovništva u Drugom svjetskom ratu“, a uspostavom centraliziranoga državnog aparata „potreba uspostavljanja službene politike sjećanja kroz institucionalizaciju komemorativnih i slavljeničkih rituala povezanih s antifašističkom borbom“, vrlo često na autentičnim povijesnim lokacijama obilježenim vidljivim tragom rata.<sup>49</sup> Međutim raskidom Jugoslavije i Sovjetskoga Saveza 1948. godine, a ubrzo i s estetikom socijalističkoga realizma, tijekom 1950-ih i 1960-ih godina bio je omogućen povratak iskustvima povijesnih avangardi i predratnoj pluralnosti modernističkoga predznaka, kao i prodor modernizma u samo polje spomeničke plastike.<sup>50</sup> Tijekom nadolazećih su desetljeća organizirani brojni javni natječaji za spomeničku plastiku putem kojih je bio omogućen proboj kvalitetnih suvremenih umjetničkih rješenja koja se nisu oslanjala na poznate narativne i formalno-stilske obrasce, a čija je zadaća bila jačati ideološki sklop zajednice.<sup>51</sup>

Prvi je natječaj za spomeničku plastiku na koji se prijavio Branko Ružić bio za spomenik u Kamenskoj 1961. godine (sl. 10a). Prijedlog i odluku o podizanju spomenika jednoga od važnih mjesta sjećanja na Narodnooslobodilačku borbu i revoluciju u Slavoniji donio je Koordinacioni odbor SBNOR (Savez boraca narodnooslobodilačkoga rata) za Slavoniju još 1957. godine.<sup>52</sup> Međutim natječaj kojim je predviđeno podizanje spomenika posvećenoga ustanku naroda Slavonije i palim borcima bio je raspisan 1960. godine, a sudionici su natječaja imali potpunu slobodu pri izradi rješenja spomenika.<sup>53</sup> Branko Ružić i arhitekt Vladimir Ivanović osmislili su školu-spomenik od tri nepravilne betonske kocke koje su vizualno komemorirale tri pale slavonske čete.<sup>54</sup> Kocke su trebale biti građene betonom koji je za autore projekta predstavljao suvremeni materijal kojim će se izgraditi cijela zemlja, a spomenik je materijalom kao i mjestom namijenjenom školovanju novih generacija trebao postati mjestom ponosa i budućnosti.<sup>55</sup> Iako spomenik nije izveden,<sup>56</sup> nego je dobio otkup u visini treće nagrade, ukazuje na vrlo rana Ružićeva promišljanja o ulozi spomeničke plastike u odnosu na ambijent i o ulozi materijala u komemoriranju tragičnih događaja.

Ružić je i u realizaciji spomenika revolucionaru, državniku i umjetniku Moši Pijadi, svečano otkriveno



nomu u Beogradu na Dan ustanka u Srbiji 7. srpnja 1969. godine, promišljao materijal i prostor. Natječaj je za spomenik bio raspisan 1967. godine i izazvao je veliku diskusiju. Naime prijave su na natječaj bile malobrojne, a prema mišljenju žirija malobrojni su bili i projekti koji su zaslužili nagradu.<sup>57</sup> Izvan natječaja bilo je nagrađeno zajedničko rješenje kipara Branka Ružića i arhitekta Ivana Vitića (sl. 10b) te ga je žiri predložio za izvedbu, pod uvjetom da ga autori usklade s urbanističkim zahtjevima Beograda.<sup>58</sup> U ovome se rješenju Branko Ružić odlučio za nekonvencionalni prikaz državnika, napravio je kružnu grupnu kompoziciju koja figuru Moše Pijade, kao središte ritmičnoga gibanja grupe, postavlja među skupinom slušatelja. Sažimanjem je forme i realizacijom bez postamenta Ružić nastojao oblikovati i trg i skulpturu. Materijal je i u ovome slučaju imao dvostruku ulogu – belovodski pešćar, poznata vrsta pješčenjaka izvađenoga u Kruševcu, odabran je zbog podneblja, ali i želje da spomenik izgleda „kao da je odvaljen od stijene“.<sup>59</sup> Pri izradi spomenika nastojalo se načinom obrade i specifičnim klesanjem zadržati svu ljepotu i rustičnost materijala.

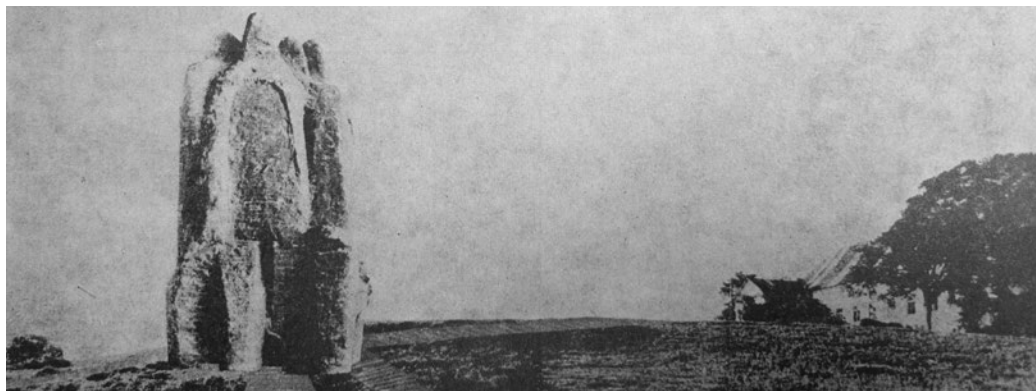
Ubrzo nakon realizacije spomenika Moši Pijadi Ružić se prijavio na natječaj za spomenik Seljačkoj buni na brdu Samci u Gornjoj Stubici koji je izazvao veliku javnu polemiku i u kojem je odabran, kvalitetan Ružićev prijedlog ostao nerealiziran. Povodom 400-e obljetnice Seljačke bune raspisan je natječaj za spomeničko rješenje.<sup>60</sup> Iako je projekt Branka Ružića (sl. 11) proglašen najboljim, odbornici su općine Donja Stubica jednoglasno odbili njegov prijedlog, jer su ga smatrali pretjerano apstraktnim.<sup>61</sup> Odluka je izazvala negodovanja, a brojni su stručnjaci u javnim anketama podržali Ružićevo rješenje.<sup>62</sup> Branko

Ružić, u suradnji s inženjerkom Gertrudom Furač, na natječaj je prijavio sedamnaest metara visok spomenik, kulu, kao elementarnu formu zajedništva, u kojoj se razabire skupina seljaka kako korača i tri niska hodnika uz koje se naziru grubo oblikovani alati, oružja i mučila.<sup>63</sup> Odabir „priprostoga“ materijala – crvene, grube opeke – referirao se na temu spomenika, ali je i nekonvencionalni materijal za spomeničku plastiku izazvao prigovore.<sup>64</sup> Materijal je bio odabran i zbog kolorističkoga kontrapunkta koji bi robusna, crvena vertikalna spomenika stvarala s žutom horizontalom fasade obližnjega dvorca Oršić, a čak su i dimenzije spomenika uvjetovane ambijentom, jer je dimenzije južnoga zabata dvorca prenio na plato namijenjen spomeniku.<sup>65</sup> Skromni, „priprosti“ materijal tako bi formalno i tematski bio povezan s okolinom i autentičnošću povijesnoga događaja.

Opeka pritom, kako je već spomenuto, nije nepoznata u umjetnikovu opusu, kao i utjecaj narodnoga graditeljstva koji spominje u sjećanjima. Međutim zemlja ima izuzetan značaj i u podneblju umjetnikova odrastanja. Unatoč glasovitoj kvaliteti slavonskog hrasta, odlukom Josipa II. potkraj 18. stoljeća zabranjuje se uporaba hrastovine za izgradnju kuća zbog njezine merkantilne vrijednosti pa su se slavonske kuće gradile na kant gdje su se ispušne radile pleterom od pruca koji se s obiju strana mazao smjesom ilovače i pljeve, zatim prijenosnom ciglom (čerpičem) i od druge polovine 19. stoljeća opekom.<sup>66</sup> Autor izričito spominje ciglu u nekoliko navrata u i svojim sjećanjima.<sup>67</sup> Osim Spomenika Seljačkoj buni za koji je promatrao cigle Rokovačkih zidina kraj Bosuta,<sup>68</sup> realizirao je različita djela i postamente u opeci, a u terakoti je tijekom 1980-ih napravio niz skulptura poput *Mačka u šetnji III* (1984.),

Sl. 10.  
a) Branko Ružić, Vladimir Ivanović, Prijedlog za spomenik u Kamenskom, 1961., izvor: ZDENKO KOLACIO, „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)“, *Arhitektura*, 15, 1-2 (1961.), 27.  
b) Skica rješenja Branko Ružića Ivana Vitića za spomenik Moši Pijadi u Beogradu, 1967., izvor: T. BUTORAC, „Najbolje rješenje izvan natječaja: Izjave arhitekta Ivana Vitića i kipara Branka Ružića o rezultatima natječaja za Spomenik Moši Pijadi“, *Vjesnik*, 28, 7464 (27. studenoga 1967.), 4.

Sl. 11.  
Branko Ružić,  
Prijedlog spomenika  
Seljačkoj buni  
na brdu Samci  
u Gonjoj Stubici,  
1970., izvor:  
ŽELJKA ČORAK,  
Branko Ružić: Kipar  
i prostor, katalog  
izložbe, Zagreb,  
studen 1976., bez  
paginacije.



u kojoj adicijom gradi skulpturu-arhitekturu nalik na tvrđavu od opeke.

Početak je 1980-ih Ružić postavio *Spomenik poginulima za oslobođenje Zagreba od 1941. do 1945.* (sl. 12) realiziran za Spomen-područje Dotršćina u Zagrebu. Iako je sustavno planiranje i uređivanje spomen-područja započelo 1959. godine, u drugoj fazi izgradnje Društvo arhitekata Zagreba raspisalo je u ime investitora javni republički natječaj za arhitektonsko-skulpturalno i krajobrazno rješenje područja.<sup>69</sup> Uz nagrađene su natjecatelje za izvedbu predviđenih devet spomen-obilježja bili angažirani brojni eminentni umjetnici, a Branku Ružiću bila je posvećena izvedba *Spomen-obilježja revolucionarima, antifašistima, rodoljubima i žrtvama fašističkog terora poginulim u Zagrebu, osim na Dotršćini 1941–1945.*<sup>70</sup> Ružićevo je spomen-obilježje predstavljeno javnosti 27. srpnja 1981. godine povodom komemoracije 40. godišnjice ustanka naroda i narodnosti SR Hrvatske.<sup>71</sup> Ružić je osmislio i, uz asistenciju Peruška Bogdanića i Kuzme Kovačića, realizirao sedam metara visok monolitan spomenik od aluminijske legure uz koji je postavlj-

Sl. 12.  
Branko Ružić,  
*Spomenik poginulima za oslobođenje Zagreba od 1941. do 1945.*, 1981., legura aluminija, Spomen-područje Dotršćina, Zagreb (foto: Patricija Počanić).



na mramorna ploča sa stihom iz pjesme *Proljeće* Ivana Gorana Kovačića i natpisom „Nema ih više jer su htjeli biti – Zagrepčanima palim za slobodu na ulicama svoga grada 1941. – 1945.“. Kao i u Stubici, Ružić gradi spomenik i stvara koloristički kontrapunkt okolini – sukobio je spomenik svjetlije aluminijske legure i tamnu „scenografiju“ šume. U ovome je djelu je djelu ponovio poznate arhitekturne elemente; monolitna zatvorena masa spomenika u donjem dijelu rastvara se u gornjem dijelu nizom šupljina, vertikalnim i horizontalnim linijama, ritmom razmaka i ulegnuća, a iz volumena nalik tvrđavi ili zatvoru i iz šupljina izlijeće jato ptica. Ružić ponovno gradi dva prostora te u metafori slobode i leta duše posreduje teške povijesne događaje kako bi pretvorio znak u značenje. Na isti je način promišljao i drugu javnu plastiku budući da skulptura, a osobito spomenik, predstavlja vizualizaciju društvenoga sjećanja te ujedinjuje osobne i kolektivne obrasce u kojima i forma i sadržaj, u slučaju Ružićeva kiparstva, proizlaze iz materijala.

\* \* \*

Svijest o ograničenjima i zadatostima materijala, o okolini, prošlosti i značenju stvari ključne su za cjelovito razumijevanje opusa Branka Ružića. Dok se u slikarskim počecima umjetnik osvrnuo na materijal temom i teksturom na platnu, nakon 1956. godine materijal je postao preduvjet i subjekt svih njegovih djela. U brojnim je materijalima istraživao mogućnosti stvari, arhitekturu skulpture i odnose prostora te teme i forme iz njegove okoline koje je u skulpturi realizirao prema sjećanju. Međutim prepoznatljiv je umjetnički izraz pronašao u drvu u kojemu je sintetizirao višeznačnost materije, prošlosti i sadašnjosti. Kiparstvo Branka Ružića tako predstavlja znak (u drvu) – označitelj čine forma i materijal, a označeno skup pojmova koji, između ostaloga, uključuju osobne doživljaje umjetnika, elemente pučke arhitekture i suvremena kiparska istraživanja. Branko Ružić prepoznao je kako „nema djela bez materijala, samo ima djela u kojima ne poznajemo materijal“<sup>72</sup> zbog čega materijalnost i značenje materijala u kontekstu njegovih umjetničkih djela predstavljaju okosnicu opusa ovoga umjetnika.

## Bilješke

- \* "Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-9364 Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas"
- <sup>1</sup> Opus Branka Ružića obrađen je u dvjema monografijama: djelovanje umjetnika do sredine 1970-ih godina obrađeno je u monografiji *Branko Ružić Mladenke Šolman* (1977.), a cjeloviti opus obrađen je u monografiji Mladena Pejakovića (1996.) u kojoj su, uz iscrpnu analizu forme i djela Branka Ružića, uključeni i radovi Joška Belamarića, Kennetha Coutts-Smitha, Alekse Čelebonovića, Željke Čorak, Josipa Depola, Božidara Gagre, Radovana Ivančevića, Vladimira Malekovića, Giuseppea Marchiorija, Tonka Maroevića, Zvonimira Mrkonjića, Hrvoja Pejakovića, Ive Šimata Banova, Mladenke Šolman i Igora Zidića. Vidi: MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić*, Zagreb, 1977.; MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), *Branko Ružić*, Zagreb, Slavonski Brod, 1996. Ružićevo je djelovanje tijekom 1950-ih i 1960-ih godina obradio Božidar Gagro u članku za časopis *Život umjetnosti*. Vidi: BOŽIDAR GAGRO, „Branko Ružić“, *Život umjetnosti*, 3-4 (1967.), 82-92. Skulptura Branka Ružića postala je dijelom nekoliko sintetskih pregleda povijesti hrvatske skulpture. Ružićevo je djelovanje uključeno u poglavlju „Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću“ Tonka Maroevića, u knjizi *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*. Vidi: TONKO MAROEVIĆ, „Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću“, *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 1997., 291-344. Ive Šimat Banov posebnu je pažnju posvetio skulpturi u drvu, a time i Branku Ružiću u djelu *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Vidi: IVE ŠIMAT BANOVIĆ, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, 2013. Kiparstvo Branka Ružića istraživao je i Grgo Gamulin u knjizi *Itaka koja traje*. Vidi: GRGO GAMULIN, „Polja bez granica: Branko Ružić i Josip Diminić“, *Itaka koja traje*, Zagreb, 1999. Aspektima Ružićeva djelovanja bavila se nekolicina autora mlađe generacije, a osobit doprinos ostvarila je Romana Tekić, ravnateljica Galerije Ružić i Galerije umjetnina Slavenskog Broda koja je u nizu radova, kataloga izložbi i projekata u sklopu Galerije umjetnina Slavenskog Broda doprinijela poznavanju i valorizaciji opusa Branka Ružića.
- <sup>2</sup> ROMANA TEKIĆ, *Branko Ružić*, katalog izložbe, Gradski muzej Virovitica, Virovitica, kolovoz 2016., bez paginacije.
- <sup>3</sup> IVE ŠIMAT BANOVIĆ, *Hrvatsko kiparstvo...* (bilj. 1), Zagreb, 2013., 187.
- <sup>4</sup> Datacija djela nije točno definirana, ali prema fotografijama sačuvanim u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU nalazimo podatak kako je ulje na platnu *Donji Andrijevići* izloženo na *Četvrtoj izložba Udruženja likovnih umjetnika* (Okrugli paviljon, Zagreb, 21. studenoga – 21. prosinca 1948., fotograf: Tošo Dabac, 1948.), a *Mlin u Mikanovcima* na izložbi *Ružić-Janeš*, Zagreb, (Salon ULUH, Zagreb, 16. – 31. ožujka 1953., fotograf: Ivan Buzjak, serija 2, broj 372).
- <sup>5</sup> N. POPOVIĆKI, „Izložba dvojice u Salonu ULUH“, *Narodni list*, 9, 2414 (25. ožujka 1953.), 4.
- <sup>6</sup> MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1), 122.
- <sup>7</sup> BRANKO RUŽIĆ, „Dao sam da me drvo vodi, EXPO 67“, *Telegram*, 8, 360 (24. ožujka 1967.), 5; ŽELJKO SABOL, „Branko Ružić u Modernoj galeriji“, *Telegram*, 12, 573 (3. studenoga 1972.), 6.
- <sup>8</sup> Kako bi opisala postupak udvajanja skulptura u Ružićevu kiparstvu Mladenka Šolman koristi nekoliko termina: *grupa* ili *arhitektura-grupa* kada opisuje formu pojedinih skulptura te skupina u poglavlju o tematskim odrednicama Ružićeva opusa, odnosno kada opisuje stvaranje novih figuralnih veza spajanjem jedinki. Šolman koristi i termin niz kada je riječ o skulpturalnoj skupini u kojoj elementi stoje samostalno. Vidi: MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1), 18, 25, 28. Božidar Gagro koristi termine grupa i višefiguralni sklop, dok Grgo Gamulin najčešće koristi termin skupina. Vidi: BOŽIDAR GAGRO, Branko Ružić (bilj. 1), 87; GRGO GAMULIN, Polja bez granica... (bilj. 1), 173, 175.
- <sup>9</sup> MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1), 18.
- <sup>10</sup> ROMANA TEKIĆ, Branko Ružić (bilj. 2), bez paginacije.
- <sup>11</sup> Na ove se karakteristike referiraju autori Mladenka Šolman, Mladen Pejaković, Vladimir Maleković, Željka Čorak, Ive Šimat Banov, Tonko Maroević, Josip Škunca i dr. u brojnim člancima u dnevnim tiskovinama, predgovorima izložbi i monografijama. Veći je broj tekstova autora objedinjen u monografiji urednika Mladena Pejakovića. MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), Branko Ružić (bilj. 1).
- <sup>12</sup> MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1).
- <sup>13</sup> ADRIANA ŠKUNCA, „Razgovor: Branko Ružić“, *Večernji list*, (30. 6. 1991.), 16-17.
- <sup>14</sup> ADRIANA ŠKUNCA, Razgovor: Branko Ružić (bilj. 13), 16.
- <sup>15</sup> ALEKSA ČELEBONVIĆ, *Branko Ružić: Skulpture*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 29. rujna – 16. listopada 1982., bez paginacije.
- <sup>16</sup> T. H. (Tomislav Hruškovec), „Branko Ružić: Htio bih da moju „Korablju“ ljudi vide mojim očima“, *Telegram*, 9, 422 (31. svibnja 1968.), 12.
- <sup>17</sup> VESNA KUSIN, „Eseji u skulpturi“, *Vjesnik*, 45, 13580 (1. srpnja 1985.), 9.; ŽELJKO SABOL, „Savršeno nesavršena skulptura“, *OKO*, 16, 422 (19. svibnja – 2. lipnja 1988.), 4-6.

- 18 M.G., „Kiparska kolonija Ivanovac“, Hemeroteka Arhiva za likovne umjetnosti HAZU, (4. lipnja 1976.), bez paginacije.
- 19 ADRIANA ŠKUNCA, Razgovor: Branko Ružić (bilj. 13), 16.
- 20 RADOSLAV PUTAR, „Mala likovna kronika“, *Čovjek i prostor*, 9, 108-109 (1962.), 15.
- 21 ALEKSA ČELEBONOVIC, *Branko Ružić*, katalog izložbe, Galerija umjetnosti Vinkovci, Vinkovci, srpanj 1969., bez paginacije.
- 22 MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), *Branko Ružić* (bilj. 1), 122.
- 23 Skulpture Eduarda Chillide bile su izložene na skupnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1967. godine.
- 24 VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Hrastove ideje pod sjekirom“, *VUS*, 19, 935 (1. travnja 1970.)
- 25 DANIJEL DRAGOJEVIĆ, „Hrvatska poslijeratna skulptura u drvu“, *Razlog*, 7, 52-53 (1967.), (197-205), 199.
- 26 IGOR ZIDIĆ, *Šime Vulas*, Galerija Adris, Rovinj, 2013., 6-7.
- 27 VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Dva generacijska izuzetka“, *Vjesnik*, 30, 8048, 15. srpnja 1969., 9.
- 28 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, 1999., 402, 407.
- 29 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 18.; *MLADEN PEJAKOVIĆ* (ur.), *Branko Ružić* (bilj. 1), 205.
- 30 VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Unutarnji glas intuicije“, *Vjesnik*, 33, 9217 (27. listopada 1972.), 8.
- 31 ŽELJKA ČORAK, *Branko Ružić: Kipar i prostor*, katalog izložbe, Zagreb, studeni 1976., bez paginacije.
- 32 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 18.
- 33 MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), *Branko Ružić* (bilj. 1), 7-33.
- 34 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 10.
- 35 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 11.
- 36 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko graditeljstvo*, Zagreb, 2013., 18, 39.
- 37 ANĐELKA DOBRIJEVIĆ, *Učiti umjetnost: Razgovori o Akademiji*, Zagreb, Opuzen, 1997., 99.
- 38 ŽELJKO SABOL, Savršeno nesavršena skulptura (bilj. 17), 4-6. Galerija Ružić – Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, Slavonski Brod, *Zapisi Branka Ružića*, strojopis, bez paginacije.
- 39 ALEKSANDAR FREUDENREICH, „Arhitektura bez arhitekta“, *Arhitektura*, 26, 113-114 (1972.), (5-7), 7.
- 40 Branko Ružić navodi: „Sjetio bih se oblika fijakera, bijelih zidova kuća.“ Vidi: Aleksa, ALEKSA ČELEBONOVIC, *Branko Ružić...* (bilj. 21), bez paginacije; ALEKSANDAR FREUDENREICH, *Arhitektura bez...* (bilj. 39), 7.
- 41 U vrijeme kada Ružić radi prve skulpture u drvu, Aleksandar Freudenreich objedinio je istraživanja u knjigu *Narod gradi na ogoljelom krasu* (1962.) i poslije *Kako narod gradi* (1972.).
- 42 ALEKSANDAR FREUDENREICH, *Arhitektura...* (bilj. 39), 5.
- 43 DAVOR SALOPEK, „Hrvatska korablja“, *Arhitektura*, 26, 113-114 (1972.), 8-11.
- 44 Ružić je napravio nekoliko Korablji među kojima se skulptura manjega formata iz 1966. godine čuva u Modernoj galeriji u Zagrebu, a druga rađena za EXPO 67 u Montrealu postavljena je u vanjskome prostoru zgrade Narodnoga odbora grada Zagreba.
- 45 JOSIP DEPOLO, „Nađeni objekt i vlastiti izraz“, *Vjesnik*, 24, 6018, (15. studenoga 1963.), 5; BRANKO RUŽIĆ, *Dao sam...* (bilj. 7), 5.
- 46 BRANKO RUŽIĆ, *Dao sam...* (bilj. 7), 5.
- 47 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko...* (bilj. 36), 85.
- 48 EDITH BALAS, „The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage“, *Art Journal*, 35, 2 (1975/1976.), 94-104.
- 49 SANJA HORVATINČIĆ, „Spomenici posvećeni radu i radničkom pokretu u socijalističkoj Jugoslaviji“, *Etnološka tribina*, 44, 37 (2014.), 157.
- 50 LJILJANA KOLEŠNIK, „Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovine 20. stoljeća: primjer V. Bakića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22 (1998.), 195-197.
- 51 ZVONKO MAKOVIĆ, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, *Vojin Bakić. Svjetlosne forme*, Zagreb, 2013., 171.
- 52 SANJA HORVATINČIĆ, *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije*, doktorski rad, Sveučilište u Zadru, Poslijediplomski sveučilišni studij humanističke znanosti, Zadar, 2017., 73-74.
- 53 SANJA HORVATINČIĆ, *Spomenici iz razdoblja socijalizma...* (bilj. 52), 73-74.
- 54 ZDENKO KOLACIO, „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)“, *Arhitektura*, 15, 1-2 (1961.), 27.
- 55 ZDENKO KOLACIO, *Spomenik pobjede...* (bilj. 54), 27.
- 56 Izveden je natječajni prijedlog Vojina Bakića, Josipa Seissela i Silvane Seissel (*Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije*).
- 57 Prva i druga nagrada nisu dodijeljene, a dodijeljene su četiri ravnopravne treće nagrade (kiparu Bogoljubu Teofanoviću, kiparu Nikoli Jankoviću i arhitektu Milanu Dadiću, kiparu Slavoljubu Stanoviću i kiparu Miodragu Tamindžiću).
- 58 T. BUTORAC, „Najbolje rješenje izvan natječaja: Izjave arhitekta Ivana Vitića i kipara Branka Ružića o rezultatima natječaja za Spomenik Moši Pijadi“, *Vjesnik*, 28, 7464 (27. studenoga 1967.), 4.
- 59 T. H. (Tomislav Hruškovec), *Branko Ružić: Htio bih...* (bilj. 16), 12.
- 60 M. MODRINIĆ, „Pobunjena zemlja: Post festum odluci da se ne prihvatiti projekt B. Ružića za spomenik Gupčevoj buni“, *Večernji list*, 14, 3509, (12. i 13. prosinca 1970.), 11.
- 61 M. MODRINIĆ, *Pobunjena zemlja...* (bilj. 60), 11.; JOSIP ŠKUNCA, „Kakav spomenik Seljačkoj buni?“, *Vjesnik*, 31, 8504 (20. listopada 1970.), 7.
- 62 JOSIP ŠKUNCA, *Kakav spomenik...* (bilj. 61), 7.; VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Stubičanska farsa“, *Vjesnik*, 31, 8555, (12. prosinca 1970.), 12.
- 63 JOSIP ŠKUNCA, „Što će reći žiri javnosti“, *Vjesnik*, 31, 8382, (20. lipnja 1970.), 7.; JOSIP ŠKUNCA, „Jednostavan spomenik opomene: Razgovor s Brankom Ružićem“, *Vjesnik*, 31, 8394 (2. srpnja 1970), 3.
- 64 JOSIP ŠKUNCA, *Jednostavan spomenik...* (bilj. 63), 3.
- 65 JOSIP ŠKUNCA, *Jednostavan spomenik...* (bilj. 63), 3.
- 66 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko...* (bilj. 36), 17.
- 67 „U Vinkovcima su bile dvije ciglane. Jedna mala, Bosnićeva i jedna velika, Bonova. (...) Mala se propela kao žirafa. Dugačak dimnjak koji se nije pušio i razdjelni zidovi sa strane, kao noge. Puno nogu. (...) U velikoj ciglani radio je moj otac. I kod nas i kod susjeda stalno je preseljavao kuće i rušio i gradio zidove. U ciglani je slagao izrezanu i mokru zemlju i ložio vatru.“ MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 10, 11.
- 68 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 11.
- 69 ZDENKO KOLACIO, „Spomen-područje Dotrščina u Zagrebu“, *Arhitektura*, 35, 176-177 (1981.), (2-6) 2.; LIDIJA BUTKOVIĆ MIĆIN, „Planovi i realizacija spomen-parka“, *Zarez – Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja*, 31. siječnja 2014., <http://www.zarez.hr/clanci/planovi-i-realizacija-spomen-parka> (pregledano 28. travnja 2019.).
- 70 Ružić je predložio i najuspješniju koncepciju *Šumske dvorane* ili *Doline razmišljanja*, lokaliteta na krajnjemu sjeverozapadu područja, amfiteatralnoga oblika uronjenoga u pejzaž koji bi predstavljao mjesto kontemplacije.
- 71 LIDIJA BUTKOVIĆ MIĆIN, *Planovi i realizacija...* (bilj. 68), (pregledano 28. travnja 2019.)
- 72 ZDENKO RUS, „Branko Ružić: dobitnik godišnje nagrade »Vladimir Nazor«“, *Oko*, 1, 9 (13. lipnja 1973.), 5.

## The Meaning of Material in the Oeuvre of Branko Ružić

PATRICIA POČANIĆ

*Material is the inevitable reality of a classical work of fine art, while leaving a trace in both metaphysical and physical sense is necessarily related to its materiality. Although artists always choose a particular material to convey the concept of a work of art, some of them, like the sculptor, painter and art educator Branko Ružić (1919 – 1997) centre their work around the exploration of material – from subordination and negation of the possibilities of the material itself, to the transformation of media, genre, and even shape of other forms of art by means of the material. Starting from the oeuvre of Branko Ružić, the paper discusses the process of creation of contemporary artistic expression through exploration of the qualities of the material (wood, stone, bronze, clay, terracotta, paper etc.), which differs from contemporary explorations*

*of the state of the matter in process art. The author compares Ružić's oeuvre to other artistic expressions in Croatian and international sculpture of the 20<sup>th</sup> century, namely the oeuvres of artists who worked in wood or perceived sculpture in light of a materialist concept of transformation of meaning of a work of art through material, often in relation to forms of traditional architecture. Selected examples of Ružić's works are analysed with the idea of assessing how the properties of the material, its availability in a particular environment, but also the history of its use in the traditional architecture of the regions of Posavina and Slavonia, as well as in architectural and sculptural works in other locations, can be reflected in the features of works of art in terms of their form and meaning.*