

ivanka
reberski

**kamilo
ružička
u kontekstu
hrvatskoga
međuratnog
slikarstva**



O slikaru Kamilu Ružički, izravno, pisalo se malo, a i to malo odnosi se uglavnom na njegovo rano međuratno razdoblje, kad je angažirano sudjelovao u našim likovnim zbivanjima.¹ U poslijeratnom periodu on je gotovo sasvim nestao iz vidokruga stručnoga kritičkog interesa koji je, u ovom našem složenom, mnogoznačnom i dinamičnom vremenu,

1

Kamilo Ružička rođen je 13. ožujka 1899. u Gackom, u Hercegovini. Kao sin šumara provodi djetinjstvo u raznim mjestima Bosne i Hercegovine u najužem dodiru s prirodom, i to je razdoblje ostavilo trajan biljeg i dalo pravac njegovu radu i pogledima na umjetnost. Gimnaziju je polazio u Banjoj Luci gdje ga je zatekao prvi svjetski rat, koji je osjetio i doživio iz najneposrednije blizine, pošavši ravno iz školskih klupa u austrijsku vojsku. Iz rata dolazi 1919. u Zagreb i upisuje se na Višu školu za umjetnost i obrt koja uskoro postaje Akademija za likovne umjetnosti, gdje studira slikarstvo kod profesora Ferde Kovačevića, Mencija Cl. Crnčića, a diplomirao je u specijalki Ljube Babića 1923. godine. Za studija kraće vrijeme boravi u Pragu. Nakon apsolviranja dobiva stipendiju francuske vlade za daljnje studije u Parizu, ali je na žalost, zbog teških materijalnih prilika, nije mogao iskoristiti, već je morao nastupiti mjesto nastavnika crtanja na poznatoj Pomorskoj gimnaziji u Bakru 1923. godine. Nakon Bakra službuje na gimnaziji u Varaždinu, a 1928. dolazi u Zagreb, gdje 1947. prelazi iz nastavničkog zvanja na rad u Upravi za narodnu umjetnost i domaću radinost Ministarstva za komunalne poslove. Tako se čitava života, sve do penzije, slikarstvom bavio samo uzgred. Umro je 21. studenoga 1972. godine.

prvenstveno bio upravljen praćenju i prepoznavanju onih općih i individualnih napora što su predstavljali određene pomake u sukcesivnom lancu novih umjetničkih kretanja.

Dijelom zbog objektivnih okolnosti – razapet između egzistencijalnih problema i umjetnosti, a dijelom svojevrijedno – povukavši se s glavnih na postrane pute – slikar Ružička kasnije je posustao u hodu za aktualnim likovnim trendovima. Stvaralačka invencija mladenačkih dana postupno se gasila pod pritiskom svakodnevnih obaveza, a u onim rijetkim trenucima predaha, slikajući još samo za sebe i radi sebe, slikar više nije ni mogao a ni želio uspostavljati ono ranije suglasje s vremenom.² Stoga nas ne treba čuditi da ga je u poznijim godinama zadesila sudbina brojnih naših, katkad s pravom, a češće s nepravom, zapostavljenih umjetnika. Skroman i nenametljiv, umro je (1972. godine) jednako tako tiho i neprimijećeno kao što je godinama među nama u ovom našem gradu živio. „Sve što je možda pretrpio i što se možda lomilo, sve je to ostalo u njemu kao bogatstvo profinjene duše”, zapisao je još davne 1935. godine Josip Draganić i tim riječima kao da je proniknuo u samu bit suspregnute naravi i svojevrsne drame ovog umjetnika.³

Susret sa slikama iz umjetnikove ostavštine, što su se svojevremeno pojavile na jednoj izložbi kojom je skromno obilježena desetogodišnjica umjetnikove smrti, ponovo je po-

Njegova izložbena aktivnost započinje već za vrijeme studija. Prvi put izlaže 1922. godine u Zagrebu na Izložbi škole Ljube Babića zajedno s ostalim Babićevim đacima: Perićem, Pećnikom, Grdanom i Tabakovićem. Prvu samostalnu izložbu priredio je u Varaždinu 1927. godine, zatim s Omerom Mujadžićem izlaže 1929. i 1931. u Sarajevu, a 1950–1951. samostalno se predstavio zagrebačkoj publici. U međuratnom razdoblju sudjelovao je na gotovo svim značajnijim skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Na izložbama „Proljetnog salona” izlagao je 1927. i 1928. godine, s grupom „Zemlja” od osnutka 1929. do kraja 1931. godine. Sudjelovao je na „Internacionalnoj izložbi” u Barceloni 1929. „Izložbi jugoslavenskog slikarstva i kiparstva” u Londonu 1930. „Jugoslavenskoj grafičkoj izložbi” u Saarbrückenu i Metz 1933. s grupom „Zagrebački umjetnici” izlaže od 1934. do 1939. bio je zastupljen na izložbi „Pola vijeka hrvatske umjetnosti” 1938/39. U poslijeratnom razdoblju sudjelovao je na svim skupnim izložbama likovnih udruženja ULUH-a i LIKUM-a, a zastupljen je bio i na važnijim retrospektivama.

2

O problemu života podvojenog na dva kolosijeka, u kojem se slikarstvo silom prilika nalazilo na sporednom, Ružička je pisao u jednom zapisu: „Obišao sam vremenom sve znatnije galerije i muzeje Evrope – mnogo se divio i oduševljavao ali sam ipak bio najsretniji kad sam mogao doma u neposrednom dodiru s prirodom pustiti maha svojoj želji za radom. Na žalost ne mogu toj svojoj želji za radom udovoljiti onoliko, koliko bih želio i koliko osjećam, da bih mogao – jer – tu je opet život – samo njegovo drugo teže lice.

Vjerujte da je najteže biti slikar samo u rijetkim slobodnim časovima i rijetko tko to može ocijeniti koliki je napor potreban, da se uz svoju redovitu dužnost, koja otmilje mnogo dragocjena vremena, ipak stvori vremena i snage za rad. Tim više, što rijetko naide i na najmanju susretljivost, da pomoć ne spominjem. Ali volja mnogo može. Još više ljubav prema onome što se radi.”

(Kamilu Ružička: Glavno je, što se i kako slika. „Preporod”, Zagreb, I, 1942, br. 12, str. 6.

3

Josip Draganić: Kamilu Ružička; u: Prikazi o umjetnosti, Zagreb 1935, str. 39–50.



taknuo naš interes za njegovo djelo.⁴ Riječ je naime o selekciji ulja i crteža, od kojih je veći dio nastao vrlo rano, u vremenskom rasponu između 1925. i 1937. godine, baš u vrijeme kad je Ružička unutar općih stilskih konvergencija izgrađivao svoj rani likovni izraz. Sve su to odreda manje poznata djela, koja ili nisu nikada bila izlagana ili su već odavno izvan optičaja. Odgrnuvši polstoljetnu prašinu i izvukavši na svjetlo djela najranije i nedvojbeno najznačajnije dionice Ružičkinog stvaralaštva, izložba je platila samo dio dugovanja prema ovom umjetniku koji je, doduše, stekao vizu za ulazak u našu likovnu povijest, pa makar i na mala vrata, ali još uvijek nije utvrđen njegov osobni udio u njoj.

Sudeći po odjecima u suvremenoj likovnoj kritici mogao bi nam se na prvi pogled nametnuti zaključak da je pretežan dio Ružičkina slikarstva problematski nezanimljiv (što još ne znači da nema neke druge kvalitete i odlike), no ta se tvrdnja nipošto ne bi mogla odnositi i na njegovu slikarsku

4

Od 1. do 20. veljače 1983. bila je održana izložba posvećena Kamilu Ružički u povodu desetogodišnjice njegove smrti u „Galeriji 11” na Gornjem gradu u Zagrebu. Izložbu je organizator najavio kao uvod u buduću retrospektivu. Prezentirano je tridesetak ulja i crteža koji se nalaze u posjedu obitelji preminulog slikara i dio su njegove umjetničke ostavštine.



Na putu, 1927.

Autobus, 1930.

16



dionicu nastalu u vremenu između dva rata. Baš po ostvarenjima iz tog doba Ružičkino je ime upisano na stranice naše likovnopovijesne kronike i zadržalo se u svijesti onih koji ga pamte, usprkos tome što je posljednjih desetljeća bio javno slabo prisutan. Kao dosljedan sljedbenik određenih kolektivnih htijenja s iskrenim je zalaganjem sudjelovao u genezi hrvatskoga međuratnog slikarstva i s nekoliko je antologijskih djela izvojštio mjesto u nizu nezaobilaznih sudionika, premda je njegov likovni opus, kao cjelovito djelo, ostao izvan ozbiljnijega kritičkog razmatranja.⁵

Iako smo svjesni činjenice da svakom kompleksnijem sagledavanju i vrednovanju bilo kojega umjetničkog djela nužno mora prethoditi rekonstrukcija i analitička retrospekcija opusa kako bi se sabrale sve relevantne informacije i povezale sve niti i čvorišta, ipak ćemo pokušati revidirati neka

naša stanovišta i upozoriti na neke osobitosti Ružičkina slikarstva, makar i na temelju ovakvog, donekle proširenog ali još uvijek nepotpunog uvida.

Da bismo došli do približno cjelovite zbirne slike onoga što je slikar Ružička uspio ili propustio ostvariti u tom razdoblju između ratova, valja nam postupno odvajati ono što se u njegovu slikarstvu može svesti pod nazivnik „općeg”, „tipičnog” ili „generacijski zajedničkog” od onih datosti koje određuju njegov osobni doprinos.

Kamilu Ružička pripada prvoj poslijeratnoj generaciji hrvatskih slikara. Njegova temeljna umjetnička opredjeljenja uobličila su se upravo tu, u Zagrebu, u danas već čuvenoj specijalki Ljube Babića, kroz koju su prodefilirali gotovo svi iole značajniji mladi slikari toga doba (Grdan, Hegedušić, Junek, Mujadžić, Parać, Perić, Pečnik, Plančić, Postružnik, Režek, Tabaković, Tompa, Tomašević i dr.). Čitava ta plejada mladih slikara, „skupina darovitih mladića”, kako ih je sam njihov učitelj Ljubo Babić nazvao, dosegla je vršne domete i uspjela pomaknuti „međaše” u odnosu na svoje prethodnike.⁶ Njihova je pojava značila nalet snažnoga novog vala, koji je nakon prvih smjelijih elaboracija „modernizma” i proboja ekspresionizma na izložbama „Proljetnog salona” bio daljnji udar na tradicionalne okvire okoštalih shvaćanja i malograđanskog ukusa tadašnje „agramerske” sredine. Ružička je od početka vrlo izrazito očitovao pripadnost svojoj generaciji, njezinim estetskim ali i etičkim načelima, a unutar zajedničkih htijenja postupno je i samozatajno ostvarivao svoj osobni likovni identitet.

Djelovanje silnica što su se na umjetničkom planu širile na ovom našem domaćem okružju, uzgibana duhovna strujanja, nova idejna i likovna kretanja koja su na naše prostore

5

Neke faze Ružičkina ranijeg slikarstva uključene su u noviju našu likovnu povijest njegovim uvrštavanjem u velike kritičke retrospektivne izložbe tematskih cjelina ili decenijalnih presjeka, i to:

- 1929–1950: Nadrealizam – Socijalna umetnost, Beograd 1969.
- Treća decenija – Konstruktivno slikarstvo, Beograd 1967.
- Kritička retrospektiva „Zemlja”, Zagreb 1971.
- 50 godina „Zemlje”, Zagreb 1979.
- Kubizam i hrvatsko slikarstvo, Zagreb 1981.

Ružičkin slikarski doprinos obuhvaćen je cjelovitije u povijesnom pregledu: Grgo Gamulin, „Slikarstvo 20. stoljeća u Hrvatskoj” (rukopis u tisku).

6

O slikarima te generacije pisao je Ljubo Babić: „Sve više se talenata okuplja, sve se više radnika sabire i njihov je rad sve intenzivniji. Još zaneseni stranim utjecajima, kao i njihovi prethodnici, pomalo izgrađuju svoje lične značajke. Postoji cijela skupina darovitih mladića: Režek, Pečnik, Tiljak, Grdan, Ružička, Tomašević, Junek, Tabaković, Hegedušić, Parać, Plančić i Tompa. Prvu i glavnu naobrazbu primili su kod kuće u našoj umjetničkoj akademiji. Ova generacija puna mladosti i mladenačkog žara, traži svoje putove i nastoji prema suvremenim slikarskim tehničkim i ideološkim stranim vrednotama postaviti isto takove paralele ali osebuje naše vrijednosti.” (Ljubo Babić: Hrvatski slikari od impresionizma do danas. „Hrvatsko kolo”, Zagreb, X/1929, str. 177–193.)

prenosili slikari „Proljetnog salona“ iz Evrope, osjećanje povijesnog trenutka, sve su to bili odlučni faktori u ranom ustrojstvu slikara Ružičke. Možda su ti činiooci u njegovu slučaju bili i presudniji negoli u onih slikara njegova naraštaja koji su se odmah nakon studija otisnuli u Evropu, a glavni-na je tada pohrlila u Pariz, jer taj slikar nije imao drugih izravnih učitelja (što ne isključuje uzore) osim onih koje je stekao u Zagrebu. On svoju veliku šansu koja mu se ukazala već na početku razvoja – stipendiju za Pariz – na žalost nije mogao iskoristiti.⁷ Što bi za nj značio boravak u Parizu, u središtu umjetničkih zbivanja i stjecištu avangardnih previranja i slojevitih naslaga tradicije, teško je danas i pretpostaviti, jer ne smijemo smetnuti s uma da je Ružička baš u tom trenutku bio najšire otvoren prema suvremenijim likovnim očitovanjima, koja su, krenuvši iz Pariza na početku stoljeća, temeljito revidirala evropsko slikarstvo.

U vremenskom rasponu od 1923. pa do druge polovice tridesetih godina Ružička je s punim intenzitetom izživio svoj prvotni nagon za okušavanjem prolazeći kroz tri izrazitije faze preobražaja i umjetničkog sazrijevanja. Po svojim istinskim nastojanjima, a ne samo deklarativno, u tom je razdoblju pripadao trima umjetničkim grupacijama: „Proljetnom salonu“, „Zemlji“ i grupi „Zagrebačkih umjetnika“, što se istodobno podudara s fazama njegovih stilskih mijena, a unutar tih grupacija pripadao je onim djelatnicima koji su obilježili neke od ključnih odrednica našega međuratnog slikarstva.

Prvoj fazi Ružičkina slikarskog razvitka po mnogo čemu pripada pridjevnik „naj“: najradikalnije, najbuntovnije, najeklektičnije, najkontroverznije, a ujedno najpriznatije. Sve to dakako vrijedi unutar njegova stvaralačkog integriteta, a samo bi se donekle moglo protegnuti i na šire relacije.

Najranija likovna morfologija Kamila Ružičke oblikuje se između 1923. i 1925, usred pune afirmacije „novorealističkih“ nastojanja oko sredine dvadesetih godina (naše verzije „magičnog“ realizma), kada je isprva toliko osporavani ekspresionizam stekao u nas pravo građanstva i doživljavao već svoju silaznu liniju. To tzv. „postekspresionističko“ razdoblje usmjerilo je u jednom trenutku sve slikare, bez obzira na njihova ranija stilska očitovanja i starosne granice, prema „novoj“ ili, točnije, „obnovljenoj“ slici realija, što je, iako doduše kratkotrajno, oplodilo naše slikarstvo takvim stilskim jedinstvom kakvo teško da je ikad ranije u nas ostvare-

7

„Nakon apsolviranja nisam uslijed siromaštva mogao iskoristiti francusku stipendiju nego sam morao uzeti namještenje nastavnika crtanja na realnoj gimnaziji u Bakru 1923. godine. Tako sam neprekidno služio na raznim gimnazijama (Varaždin, Zagreb) sve do januara 1947. god. (...) Kako nisam nikad imao podršku ni zaštitu bilo kakvih moćnika niti grupa – sva mi se životna a isto tako i likovna problematika sastojala u lovu za malo slobodnog vremena, koje bi mogao upotrijebiti za slikarstvo. U mlađim godinama uspjevalo mi je smoći fizičke energije da uz zvanje, ono malo slobodnog vremena iskoristim. Starenjem postaje sve teže i tako povlačeći bilans svog dosadašnjeg rada moram sa teškim razočaranjem konstatirati da nikada nisam bio 100% slikar.“ (Izvadak iz autobiografije koja je pohranjena u dosjeu K. Ružičke u Likovnom arhivu JAZU u Zagrebu.)



no. Obnova je išla u pravcu „purističkog“ čišćenja slike od prejakih emotivnih natruha što ih je ekspresionizam ratnih i poslijeratnih godina nataložio. Bio je to prirodan povratak jednostavnosti i „euklidovskoj“ čistoći forme, integralnoj realizaciji slike, nakon što je eruptivna provala ekspresionizma, po riječima jednoga tadašnjeg kritičara, „izobličila forme“ i predočila svijet „u nekoj strašnoj katastrofi Ljepote“.⁸ Impulsi za takav obrat stizali su do nas različitim relessima iz Evrope, ali prvenstveno je to bio drugi naš veliki ciklički proboj prema iskustvima pariskog slikarstva: prema klasičnim jednako kao i prema novim iskustvima, od kojih su Picasso i Derainov povratak realizmu i slikarstvo Andréa Lhotea, jednoga od vodećih „satelita kubizma“ (B. Dorival), izvršili najodlučniji utjecaj na naše slikare tog trenutka. Ako su „novorealističke“ tendencije, koje su se u nas očitovale u različitim oblicima i gradacijama od „tradicionalizma“ i „neoklasicizma“ pa do ekstremnijih primjera „konstruktivnog slikarstva“,⁹ na sredini dvadesetih godina, u cjelini gle-

8

Slavko Batušić: U spomen „Proljetnom salonu“. „Nova Evropa“, I-/1920, br. 2, str. 467–468.

9

Miodrag B. Protić: Treća decenija – Konstruktivno slikarstvo (Katalog istoimene izložbe, n. dj., bilj. 5, str. 7–39).

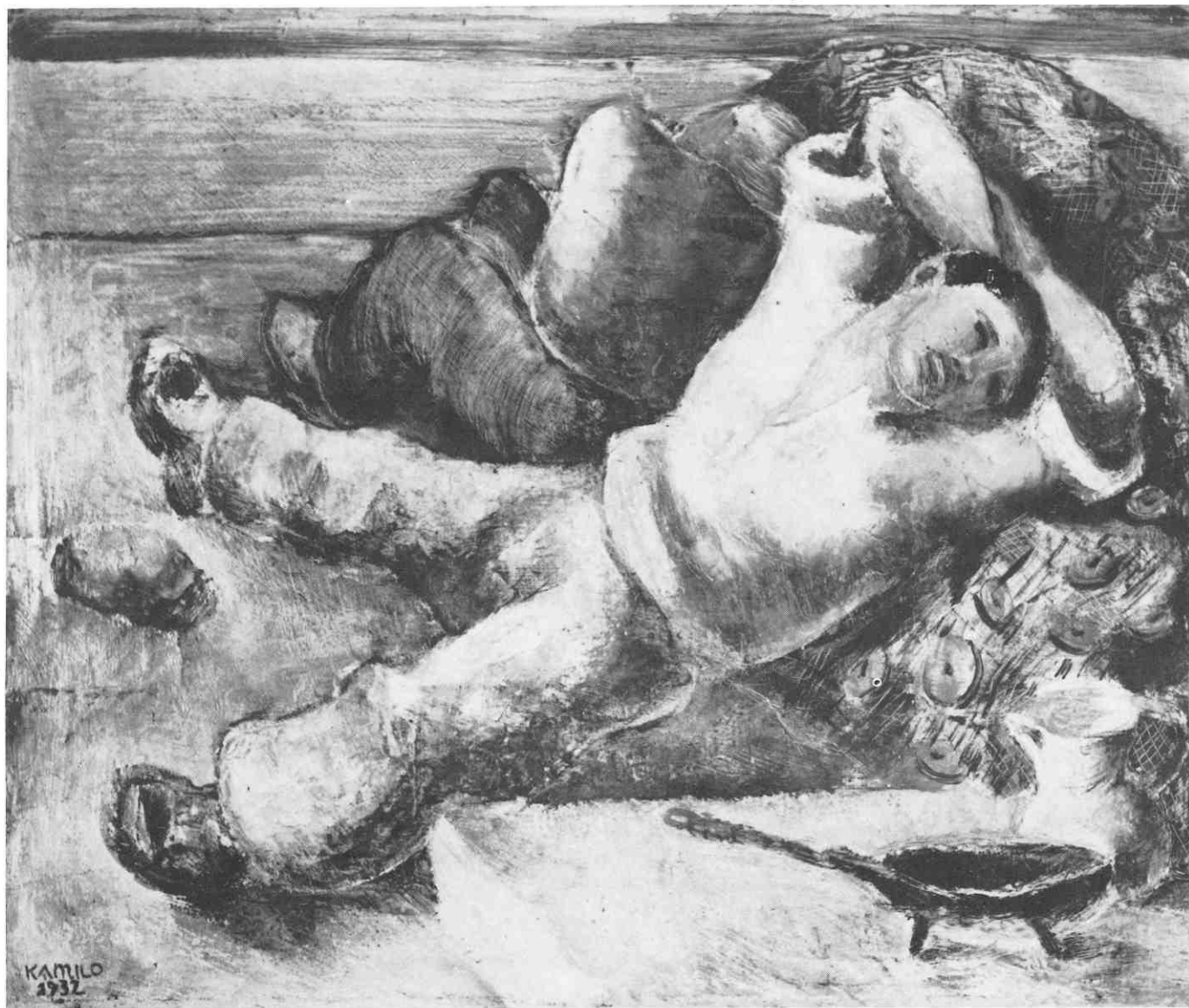


dano značile suprotstavljenu reakciju i oporbu ekspresionizmu i zakašnjelim ugarcima literarnog historicizma, onda je to prevladavanje intelekta nad duhom, forme nad sadržajem značilo svojevrсну pobunu, a ona je bila jače izražena u onih slikara koji su prekoračili granice klasične ljepote forme i posegli za novom oblikovnom alternativom – analitičkom konstrukcijom kubizma.

Kamillo Ružička uključio se u samu maticu novih tendencija na način koji ga svrstava u red mladih buntovnika; u odnosu na njegovo cjelokupno kasnije slikarstvo, koje je prolazilo mirnijim pozicijama, to nam se njegovo prvo mladenačko razdoblje zaista predstavlja u znaku pobune i izlaska iz tradicionalnih okvira. Njegova pojava na izložbama „Prolje

salona” (1927) u šarolikom društvu likovnih konfrontacija bila je odmah uočena i po ocjeni jednoga tadašnjeg kritičara, zajedno s još nekolicinom izrazitijih predstavnika novoga vala, s negativnim predznakom uvrštena čak u „ekstremiste” i „likovne nazovirevolucionare”, epigone zapadnjačkih uzora o kojima uopće ne vrijedi diskutirati.¹⁰ Vrijeme je potvrdilo suprotno: da o tim slikarima i te kako vrijedi raspravljati. I, Ružička i Šumanović, Režek i Tabaković (koji su poimence apostrofirani i prozvani u tom tekstu), kao i drugi njihovi tadašnji istomišljenici, uspjeli su ostvariti zanimljivu

¹⁰ E. S.: XXV izložba Prolje



transpoziciju suvremenih likovnih predložaka, kojoj sasvim prikladno pristaje najnovija kovanica Vladimira Malekovića „kubokonstruktivizam”, iako su u tom trenutku više no ikad epigonski slijedili svoje evropske uzore.¹¹ Bez te sretne i kreativne elaboracije naše bi slikarstvo ostalo siromašnije za jedno temeljno likovno iskustvo i za nekoliko bi karika više zaostajalo u hodu za Evropom.

Označena jakim obilježjima kubističke konstrukcije predmeta Ružičkina najranija faza ne samo da je svojom radikalnošću izazivala oprečne sudove onodobne kritike, već je i u naše vrijeme dovodila do zabune. Pa se tako dogodilo da je, najvjerojatnije uslijed nedovoljnog provjeravanja podataka,

11

Vladimir Maleković, predgovor katalogu izložbe: Kubizam i hrvatsko slikarstvo, Zagreb 1981.

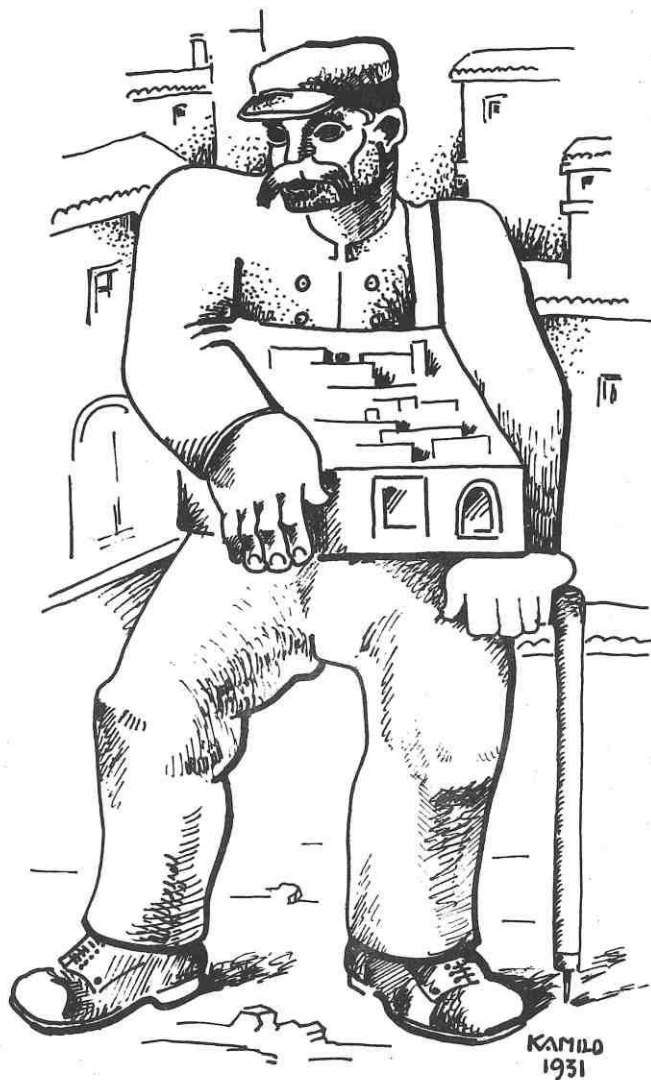
prepisivanja jednom pogrešno unesenog podatka ili iz nekih drugih razloga (stilske analize na primjer koja bi mogla navesti na pogrešan trag), Ružička neosnovano uvršten među direktne jugoslavenske učenike Andréa Lhotea.¹² Međutim,

12

Na izložbi „André Lhote i njegovi jugoslavenski učenici”, održanoj u Narodnom muzeju u Beogradu 1974. godine, Kamillo Ružička uvršten je u „prvu generaciju jugoslavenskih slikara koji su pohađali Lhoteovu slikarsku akademiju u razdoblju od 1900–1925. godine”, a njegov je navodni „lotizam” na toj izložbi bio predstavljen slikama „Autoportret” i „Glava mornara” iz 1923. godine. U povodu te izložbe upriličen je simpozij na kojem je autorica ovog prikaza, u kraćem referatu pod naslovom: „Da li je Kamillo Ružička bio učenik ili sljedbenik Andréa Lhotea?”, izložila biografske podatke iz autobiografskog zapisa pohranjenog u Likovnom arhivu u Zagrebu (vidi bilješku br. 7), iz kojih je podataka očigledno da Ružička nije mogao biti direktan učenik A. Lhotea, jer u to vrijeme nije boravio u Parizu.

kubističke reminiscencije u Ružičkinu slikarstvu treba za-
pravo pripisati posrednim, a ne direktnim utjecajima Lho-
tea, Legera ili Masereela, koji su ponajčešće s njim u vezi
spominjani ukoliko je uopće riječ o njima. S jedne strane,
njegova se oblikovna morfologija pothranjivala primjerima
koje je nalazio u literaturi, reprodukcijama; s druge strane,
komparativna nas analiza, osobito nekih djela nastalih oko
1925. godine, kao što je primjerice ženska „Figura”, upozo-
rava na evidentnu sličnost s postkubističkim obrascem Save
Šumanovića, ponajboljeg jugoslavenskog učenika A. Lho-
tea, što upućuje na zaključak da Ružička nije ni morao daleko
posegnuti za svojim direktnim uzorom.¹³

Povučen općim trendom, bez prethodnoga osobnog isku-
stva, pristupio je stilskom zajedništvu otvoren prema najradi-
kalnijim likovnim očitovanjima koja su u tom času do nas
dopirala. Zaokupljenost plastičkom organizacijom slike i
čvrstom konstrukcijom predmeta, kao i nastojanje da to
uobličiti na nov, vremenu primjereniji način, usmjerili su ga
još na akademiji prema kubizmu. Danas već antologijski po-
tvrđena djela „Autoportret s lulom” i „Glava mornara” iz
1923. godine pokazuju do kojeg je stupnja transformacije
predmeta Ružička došao već na početku razvoja (i to po sve-
mu sudeći isključivo sam, na osnovi izvornih predložaka,
pomno studirajući djela kubističkih slikara, što su posvjedo-
čili njegovi suvremenici¹⁴, a da mu pri tom nije ponestalo
snage izražajnosti niti su se izgubile fizionomijske značajke
portreta. I dok u crtežu „Glava mornara” još vidimo naslje-
đe „kiparskog jezika” naše domaće stilske tradicije, koje je
sretno povezano s ovlašnom kubičnošću dovelo do naglaše-
nog plasticiteta, „Autoportret” je nesumnjivo njegov prvi ve-
liki domet. Ne samo da na toj slici „rastače formu na ekspre-
sivno-kubistički način”, nego na principu reducirane mo-
nokromije prigušenih zelenih tonaliteta „nalazi originalne
kolorističke odnose”¹⁵ u duhu najboljih tradicija kubizma.
Tu odmjerenu sintezu teško je bilo ponoviti, što se nedvos-
misleno očitovalo na velikim uljanim figuralnim kompozici-
jama koje su uslijedile dvije godine kasnije (1925): „Ribar”,



13

Sava Šumanović bio je prvi jugoslavenski učenik u slikarskoj školi
Andréa Lhotea, a ujedno i najizrazitiji predstavnik „lotizma” u našem
slikarstvu. Ranih dvadesetih godina taj je slikar bio dominantna figura
zagrebačkoga slikarskog kruga, i na izložbama „Proljetnog salona” i
u samostalnim nastupima 1920, 1922, i 1923. godine. Njegova ten-
dencija ostvarenja „čistog” slikarstva, osnovanog na postkubističkim
principima, potakla je 1921. Rastka Petrovića i A. B. Šimića na ras-
pravu o „konstruktivnom slikarstvu” i „estetici suviše stvarnog u no-
voj umjetnosti” (Savremeni, 16, 1921, str. 184–185), što je sve mog-
lo biti dovoljan izazov i poticaj slikaru Ružičkine likovne orijentacije u
najranijim godinama njegova formiranja.

14

Obnavljajući sjećanja iz studentskih dana Oton Postružnik je jednom
prilikom (1972) izjavio da je K. Ružička još na akademiji uporno studi-
rao elemente kubističke konstrukcije predmeta po predlošcima iz
knjiga ili po reprodukcijama velikih kubističkih slikara s početka sto-
ljeća, Picassoa, Braquea i drugih.

15

Miodrag B. Protić: Treća decenija – Konstruktivno slikarstvo. U kata-
logu istoimene izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1967,
str. 25.

„Figura” i „Kompozicija”, od kojih je možda jedino slikom
„Ribar” donekle uspio uobličiti zreliju viziju i doseći toliko
traženu fiksaciju ideje – značenja stvari a ne njihova privida.
Uporno inzistiranje na tvrdom „kiparskom” oblikovanju sta-
tičnih valjkasto građenih likova, oštro rezanih ploha i orisa i
na gradbenoj funkciji jakih, tamnih i zasićenih boja, sve više
ga je vodilo u maniru kojoj je ponestajalo prave inventiv-
nosti. Zaokupljenost formalnim problemima slikanja, evi-
dentno u tragu Šumanovićeve „estetike suviše stvarnog” (R.
Petrović)¹⁶, odjednom se pretvorila u balast koji je kočio čis-
toću prvotne zamisli. Valjalo se osvrnuti za drukčijim vrijed-
nostima kako bi se premostile nedoumice a slici vratila
svrhovitost.

16

Rastko Petrović: Konstruktivno slikarstvo. I. Sava Šumanović i esteti-
ka suviše stvarnog. „Savremeni”, Zagreb, 16, 1921, str. 184–185.

Promjene, s kojima se potkraj trećeg desetljeća obreo u krugu osnivača „Zemlje”, nastupile su između 1925. i 1927. godine kao ishod Ružičkina novog umjetničkog stava, a taj je bio potpuno oprečan svemu onome što ga je dotad zaokupljalo u slikarstvu, ali prije svega i iznad svega u životu same. Nekoliko uzastopnih godina provedenih u provincijskim mjestima, dok je službovao kao nastavnik crtanja isprva u Bakru, a zatim u Varaždinu,¹⁷ moralo je ostaviti traga u njegovoj umjetnosti kao što je „ostavilo duboke utiske u njegovoj duši”¹⁸. Život izvan središta društvenih i umjetničkih zbivanja probudio je i produbio zatomljene osjetljivosti za obične „prozaične” vrijednosti, za prirodu i za život ljudi koji su uz prirodu sudbinom vezani i o njoj ovisni. Od slikara intelekta pretvarao se postupno u slikara srca. Odkriningo je rezu i u autonomni svijet oblika nagnula je lavina sadržaja; spontano, iskreno i dobrohotno slikar ih je prigrio.

I evo što nam je sam o tome priopćio:

„Iskreno volim i osjećam našega seljaka i radnika, i nastojim ga prikazati tako da on prepozna sebe i bude s mojim radom zadovoljan. Zar nije vrijednije (u mojem slučaju) taj naš Zagorac ili Primorac, težak patnik s onim divnim dekorom ovoga kraja za umjetničku obradbu, nego možda nekoliko komada voća s vrčem i krpom ili naga žena u više ili manje zavodljivoj položaju. Ne niječem time vrijednost takovih slika i težinu zadataka, nego samo mislim da je za nas kao narod ono prvo puno hitnije i važnije. Hitnije zato što mnogi narodi oko nas – pa i takovi s jednako mladom slikarskom tradicijom – već imaju ili marljivo nastoje stvoriti svoj izraz. (...) Tako bismo došli do vječnoga umjetničkoga pitanja 'što' i 'kako' da se radi. Bilo je u povijesti vremena kad je bilo najvažnije 'što' se slikalo, a malo se pažnje posvećivalo načinu, 'kako' se slikalo, a mislim i vjerujem, da je došao kraj shvaćanju 'nije važno što, glavno je kako se slika'. Naša današnjica izgleda da zahtijeva sintezu ovih gledanja, dakle, vrlo je važno što se i kako slika.”¹⁹

Nova orijentacija Kamila Ružičke nije bila izdvojena ni osamljena pojava. U drugoj polovici dvadesetih godina prevladala je u nas zaokupljenost problemima „našeg izraza”: obilježavanje nacionalnog identiteta naše sredine postalo je časno pitanje – domorodna obveza umjetnika. Nećemo ovdje dublje ulaziti u kompleksnu problematiku i raščlambu svih onih faktora koji su uvjetovali takva umjetnička gledišta, o tome se dosta pisalo u kontekstu „Zemlje” i nekih drugih srodnih tema,²⁰ već ćemo samo podsjetiti na neke od njih.

17

Vidi bilj. 1 i bilj. 7.

18

Josip Draganić, n. dj., str. 39.

19

Kamilo Ružička: Glavno je, što se i kako slika. „Preporod”, Zagreb, I, 1942, br. 12, str. 6.

20

Zdenko Tonković, predgovor u katalogu izložbe „Grupa hrvatskih umjetnika 1936–39”, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1977/78.

Sa sebi svojstvenim entuzijazmom mladi su slikari podredili svoj umjetnički credo zajedničkom geslu „našega izraza”, vežući uz to „inkriminirane” sadržaje uzete iz života naše sredine, iz sela i gradskih predgrađa, kao logičnu konzekvencu. Isprva su te ideje lebdjele u zraku, da bi se potom kao virus zavukle pod kožu, i svaki ih je umjetnik, ovisno o senzibilitetu, na svoj način prihvaćao. I dok su se slikari srednje generacije „Proletnog salona”, predvođeni „Grupom trojice” s Ljubom Babićem na čelu, „uputili spram naših harmonija”²¹ tražeći osvježenje slikarske palete u toplim bojama Mediterana i ubavih zagorskih pejzaža, za poslijeratnu je generaciju, a napose za utemeljitelje „Zemlje”, bit problema ležala mnogo dublje: u transformaciji likovnog koncepta, u „građenju likovnih temelja”, kao što je to naglasio Krsto Hegedušić, „kako bi se naši slikari mogli ukotviti za vlastito tlo, a ne da plove nad tim panonskim i hrvatskim nizinama kao da ih se ništa ne tiču i kao da ih za njih ništa ne veže”.²² Leo Junek u tom se smislu već 1925. razračunavao s novim oblikovnim problemima želeći „stvoriti umjetničku formu tako značajnu i jednostavnu da bi bila monumentalna (...) i jasna da će ju svi vidjeti”,²³ a toj su jasnoći forme bili upravljani i Ružičkini naponi. Takva bi forma, slutio je već tada Junek, imala uroditi „jednom primitivnom strujom” na kojoj bi trebalo da zajednički porade svi istomišljenici; bio je to zametak ideje iz kojega je nikla zajednička akcija formiranja buduće grupe „Zemlja”. Primitivističkoj predodžbi uputio se i Krsto Hegedušić tih godina u Parizu; otkrivši u Louvreu Bruegela prepoznao je u njemu traženi likovni pandan. Oton Postružnik i Ivan Tabaković svojom su izložbom „Groteske” već 1926. godine objavili dostojan prolog buduće „Zemlje”. Polazeći tako s različitim likovnih pozicija i suprotnih gledišta: od tvrdokornog odupiranja bilo kakvim utjecajima Zapada pa do punog uvažavanja naslijedenog kapitala domaće jednako kao i evropske likovne tradicije,²⁴ razvila se zajednička akcija, a po-

21

Ljubo Babić, n. dj., str. 190.

22

Krsto Hegedušić: Negativne pojave našeg likovnog života. „Almanah suvremenih problema”, Zagreb 1936. (citirano u monografiji: Krsto Hegedušić, Kronika, Zagreb 1974, str. 113).

23

Pismo Lea Juneka Ivanu Tabakoviću. Pisano na Plešivici, 1. IV 1925. Nadeno u ostavštini umjetnika kod udovice Ivana Tabakovića Slave Tabaković, Beograd.

24

„Konačno nešto se dešava, pokreće se, razvija se borbenost i to mi je drago. Žao mi je bilo i neugodno me lecnulo kad sam pročitao kartu K. Hegedušića i moram priznati da me ništa nije tako dirnulo posljednjih godina, makar je ta karta strašno naivna, (...) Tu kartu treba sačuvati neka služi kao dokumenat, jer ako on svojim djelima pokaže ma i najmanju tendenciju na stvaranju jedne balkanske kulture (nove) u što sasma sumnjam, ja kapituliram. (...) Mi danas nemamo jasno opredeljen snažni nacionalni pokret tako jak da stvara jednu specifičnu našu kulturu. Ako bi to i bilo, ta bi kultura morala biti tako jaka da preklopi celu zapadno-evropsku tradiciju. To moje odlučno mišljenje rezultat je mojih kriza i u tom smislu je pravac mog rada. Crpsti iz života i koristit se celokupnom likovnom kulturom. (...) Ponavljam ta me karta mnogo dirnula, uzburkao sam se i u skoro vreme pokazat

larizirana su se gledišta s vremenom izmirila u jedinstvenom programu. Na početku 1929. godine osnovano je Udruženje umjetnika „Zemlja” među čijim se idejnim začetnicima s razlogom našao i Kamilu Ružička.

Pošto je razriješio osobnu dilemu: „što i kako slikati”, Ružička je čini se zauvijek napustio naučenu lekciju postkubističke konstruktivne doktrine, kao i cjelokupan sustav vrijednosti koje je dotad uvažavao, ali ne zbog kritika koje su mu na račun „koketiranja” s kubizmom bile upućivane, jer se na njih nije osvrtao sve dok je u nj vjerovao. Obrativši se novim izvorima nadahnuća morao je potražiti i nova ishodišta, novim sadržajima valjalo je naći primjeren likovni adekvat. Bile su to, stoga, godine previranja i pribiranja drukčijih iskustava, iz kojih je krenulo njegovo daljnje likovno ustrojstvo. U namjeri da sliku učini čistijom i približi „našem seljaku i radniku” morao se vratiti na početke posegnavši za primjerima jednostavnog pučkog kazivanja. Otud ona „infantilistička crta” koja izbija iz mnogih slika toga vremena, a otud i oscilacije kvalitete. I doista, kao što je već točno uočio Igor Zidić, Ružička je u toj dionici slikarstva „po vokaciji pripovjedač više nego slikar” koji je „nezrelost svoje vizije i neveliku oblikovnu moć 'kompenzirao' iskrenošću”, ali se ipak ne bismo mogli složiti sa Zidićem kad tvrdi da je: „zanemarujući 'formalne' probleme uspio tek u tome da iskrenost učini smiješnom”.²⁶ Ako je ta iskrenost i bila najveća odlika Ružičkina zemljaškog ciklusa, ona ne može biti toliko bezvrijedna da bismo je proglasili smiješnom. Ne smijemo zaboraviti da se Ružička od slikara velikih figuralnih kompozicija postupno pretvarao u opservatora, od stilista u naratora, i u tom prevladavanju usvojene sintakse „visokog” stilskeg izraza morao je ponajprije prevladati svoja uznemirena uvjerenja, a iskrenost mu je pri tom poslužila kao najjače oruđe. Još se jedan moment ne bi smio ovdje previdjeti želimo li shvatiti i objasniti autora i njegovo djelo, a to je činjenica da je Ružička zazirao od svake pretjerane geste i svake grubosti. Mirno i gotovo idilično protječe na njegovim slikama seoska svakodnevnica kakva se pokazuje namjerniku koji s cesta i putova ne zaviruje dalje od seoskih dvorišta. Premda je i on u prolazu znao uočavati kontraste, umjetnička namjera nije ga vodila u pravcu satire i kritike društva kakvu nalazimo u nekih drugih slikara „Zemlje”, pa

će se reakcija. Ja prihvaćam borbu. Povećavam aktivnost i organizujem intenzivan rad. Nas nekolicina koji imamo slične tendence i koji smo zajedno počeli rad treba da povećamo rad i da odgovorimo na teorije kavanskog kalibra. (...) Treba da budemo povezani zajedničkim radom, da uzmogne nastati kakva akcija.”

Izvadak iz pisma Otona Postružnika Ivanu Tabakoviću, Kragujevac, 27. II 1927. Pronađeno u ostavštini Ivana Tabakovića.

25

Prva sjednica privremenog odbora za osnivanje grupe likovnih umjetnika „Zemlja” održana je 4. II 1929. u gostionici Esplanade. Sjednici su prisustvovali suosnivači grupe: Antun Augustinčić, Krsto Hegedušić, Drago Ibler, Omer Mujadžić, Oton Postružnik, Kamilu Ružička i Ivan Tabaković. Konstituirajuća skupština održana je 25. II 1929.

26

Igor Zidić: Ivan Tabaković Krsti Hegedušiću. Četrnaest pisama (1930–1931). „Život umjetnosti”, Zagreb, br. 35, 1983, str. 21.

stoga i njegovo slikarstvo nema istu udarnu snagu verističkog iskaza. Ružičkino je dobronamjerno oko čini se uvijek bilo sklonije lijepom nego ružnom. Nije to bilo zatvaranje očiju pred nelijepom stvarnošću, pred istinom, već je takav kritički pristup naprosto bio stran njegovu umjetničkom senzibilitetu.

U tom kontekstu nastaje niz seoskih scena u kojima se baš s takvom osvjedočenom iskrenošću nižu živopisni motivi i čedni prizori koji su se gomilali u slikarevoj čistoj uobrazilji. Slike: „Na putu” (1925), „Zagorski pejzaž” (1928), „Brodski dobavljač” (1929), „Autobus” (1930) i „Povratak s ribanja” (1931) najbolje će nam ilustrirati taj narativni način prikazivanja slikovitih, usput zabilježenih pojedinosti, sumarno iscrtanih ljudi i predmeta i lokalno tretirane boje. Smisao pak za uočavanje anomalija i kritičkih zapisa s ulica i seoskih putova, sumarno bilježenje detalja i angažiranije zadiranje u probleme ljudi na rubu životne egzistencije, došli su više do izražaja u grafičkim radovima, osobito crtežima, u kojih je likovna vizija zadržala svježinu prvog dojma. Dobro nam znani „Pokućarac” (1931), kao i neki drugi crteži: „Poziv na ples” ili „Smetlar” iz 1930, po sažimanju grafičkog duktusa i po snazi izričaja mogu stajati ravnopravno uz bok ostalih zemljaških ostvarenja u toj tehnici. Unatoč prevladavajućoj naivnoj crti Ružička je ipak i u slikarstvu znao progovoriti suvereno, što je dokazao slikom „Muška glava” (a donekle i njezinim pandanom „Ženska glava”) iz 1929, na kojoj je sretno uskladio raniju svoju praksu plastičnog oblikovanja s nakanom opservatora da tumači složene sadržaje ljudskih karaktera iz neiscrpane galerije seoskih likova, ostvarivši pri tom možda i svoje najautentičnije zemljaško djelo.

I kao što se u spletu „konvergirajućih različnosti”²⁷ zemljaškog slikarstva izdvajao svojim nepretencioznim značajem, tako se i njegova uloga u krugu snažnih ličnosti idejnih pokretača „Zemlje” zadržala na pozicijama samozatajnog sudi-oništa u jednom od najborbenijih likovnih pokreta novije naše likovne povijesti. Iako suosnivač „Zemlje”, nikad nije zauzeo položaj predvodnika kakav su imali primjerice Krsto Hegedušić, koji je do kraja i ostao duša čitavog pokreta, ili Oton Postružnik i Ivan Tabaković u početnoj fazi djelovanja grupe. Od samog je početka, zajedno s Omerom Mujadžićem, predano sudjelovao i više nego kreativno djelovao u definiranju zajedničkog programa, a onoga trenutka kad je došao s tim programom u raskorak, osjetivši da ga idejne i likovne pretpostavke „Zemlje” sputavaju da prebrodi osobnu likovnu krizu, napustio je grupu, i to prvi iz redova njezinih utemeljitelja, potkraj 1931. godine.²⁸ Je li Ružička istupio iz „Zemlje” zbog „blesavog vertikalnog skakanja na istom mjestu bez napretka u umjetnosti” ili zbog koprcanja „u

27

Igor Zidić: Slikarstvo, grafika, crtež. U katalogu izložbe: „Kritička retrospektiva „Zemlja”, Umjetnički paviljon, Zagreb 1971, str. 18.

28

Kamilu Ružička obavljao je funkciju blagajnika likovnog udruženja „Zemlja” od osnutka grupe, što je dokumentirano u dnevniku Krste Hegedušića. Istupio je iz članstva „Zemlje” 30. XII 1931.



smrdljivom loncu svađa i intriga”²⁹, teško je danas odvagnuti jer nedostaju argumenti, a slikar nam više o sebi ništa ne može reći. Preostaju samo pretpostavke i njegovo djelo kao najmjerodavniji putokaz. Nesumnjiva je činjenica da su se među zemljašima javljale nedoumice o ispravnosti umjetničkog pragmatizma, političkog pamfleta i likovnog primitivizma, koja su se usmjerena u grupi izrazito forsirala, što je sve, poduprto još izvana napadima kritike, dovelo do nesuglasica i rastakanja unutarnje koherentnosti grupe. Pa ipak, kao i u većine „otpadnika”, razlozi Ružičkina istupanja morali su se nalaziti ponajprije u njemu samome, u nezadovoljstvu postignutim, jer se odmah nakon istupanja iz „Zemlje” s uspjehom okrenuo traženju „više” kvalitete.

Ono što je ubrzo uslijedilo u slikarstvu Kamila Ružičke svjedoči o rasterećenju; napustivši kolektivnu programatsku

spregu prolikao je slobodnije nego ikad prije. Čini se da je nastupila zrelost kojoj su ga postupno vodila sva prethodna likovna iskustva. U tematskom se pogledu ni tada nije mnogo udaljio od prije uspostavljene ikonografije. I dalje je ostao vezan uz život i sadržaje koji su ga doveli i proveli kroz zemljašku fazu. Nova je bila interpretacija i oblikovnost. Nakon zemljaške naivnosti i zatomljenih osjećaja uspješno je dogradio svoj likovni iskaz novim vrijednostima intimističkog kolorizma na sigurnim temeljima plastičke modelacije, koja je od početka bila njegova najjača strana. Našavši se tako na najboljem putu samosvojnoga likovnog prosedeća slijedio je onu umjereniju liniju kojom se uputila glavovina hrvatskih slikara tridesetih godina – prema kolorizmu.

U ostavštini slikara sačuvane su tri slike iz 1932. godine koje najprimjerenije omeđuju taj rani likovni ciklus. Riječ je o slikama „U krčmi”, „Ribari spavaju” i pejzažu „Srebrnjak”. Tri nevelike slike podjednake vrijednosti nisu mogle nastati samo kao plod slučajnih okušavanja, već svjedoče o dosegnutom dometu osobnoga stilskog izraza. Ravnoteža stilskih i

sadržajnih kvalifikativa bila je na njima uspostavljena. Postignuta je i ona sinteza kojoj je uporno težio: sinteza forme i sadržaja, plastičkog i kolorističkog, pripovjedačkog i evokativnog. U dosadašnjem preispitivanju Ružičkinih osobnih značajki i doprinosa taj je sretan trenutak sinteze oko 1932. godine izmakao iz vida i onim malobrojnim kritičarima koji su se na nj osvrnuli. Mnogima je prije upao u oči Masereelov utjecaj, koji se javio kasnije i bio je samo prolaznog karaktera,³⁰ negoli ovo mnogo značajnije ovladavanje kolorizmom.

Te su slike ispunjene unutarnjim nabojem i atmosferom povišene temperature koja mu dotad nije bila svojstvena. Još uvijek robustni ali ne više ukočeni likovi ribara u krčmi (ili pak usnuli na hrpi smotane mreže) napregnuti su u živoj tenziji, suspregnute snage a ipak opušteni. Nezgrapni rustični oblici omekšani su toplim zemljanim valerima, ponegdje protkani plančičevskim grafizmom, a ponegdje su razigrane površine slikane gustim namazima gotovo ekspresionističkih poteza. Od vehementnog duktusa do ustreptale površine sva sredstva vode jednom cilju: uhvatiti prolazni trenutak opuštenosti na licima i tijelima, opisati raspoloženje i atmosferu, a ne stvari u njihovu golom postojanju. Pejzaž „Srebrnjak” slikan je istom tom slobodom, „čistim” slikarskim govorom, samo s više osjećaja za red i planimetrijsku čistoću u nizanju planova, kućeraka i krovova, nježnih pastelnih harmonija. Po toj čistoći i jasnoj predodžbi taj nas pejzaž asocira na purističke pejzaže u čije se tkivo meko uvukla bonarovska intima toplina i bliskost, a to je, jednako kao i atmosfera na drugim dvjema slikama, potpuno nova vrijednost u cjelokupnom dotadašnjem opusu ovog slikara.

Nalazeći se na kraju jednog razvojnog kontinuiteta te slike istodobno markiraju buduća slikareva usmjerenja, koja će se sve više okretati prirodi i odgovarati samo imanentnim umjetničkim pobudama, živeći svoj život mimo svih matrica i avangardi, mimo svih „izama” i novosti što su ih valovi novog vremena burnih poslijeratnih godina do nas ili, bolje reći, do njega nanosili.