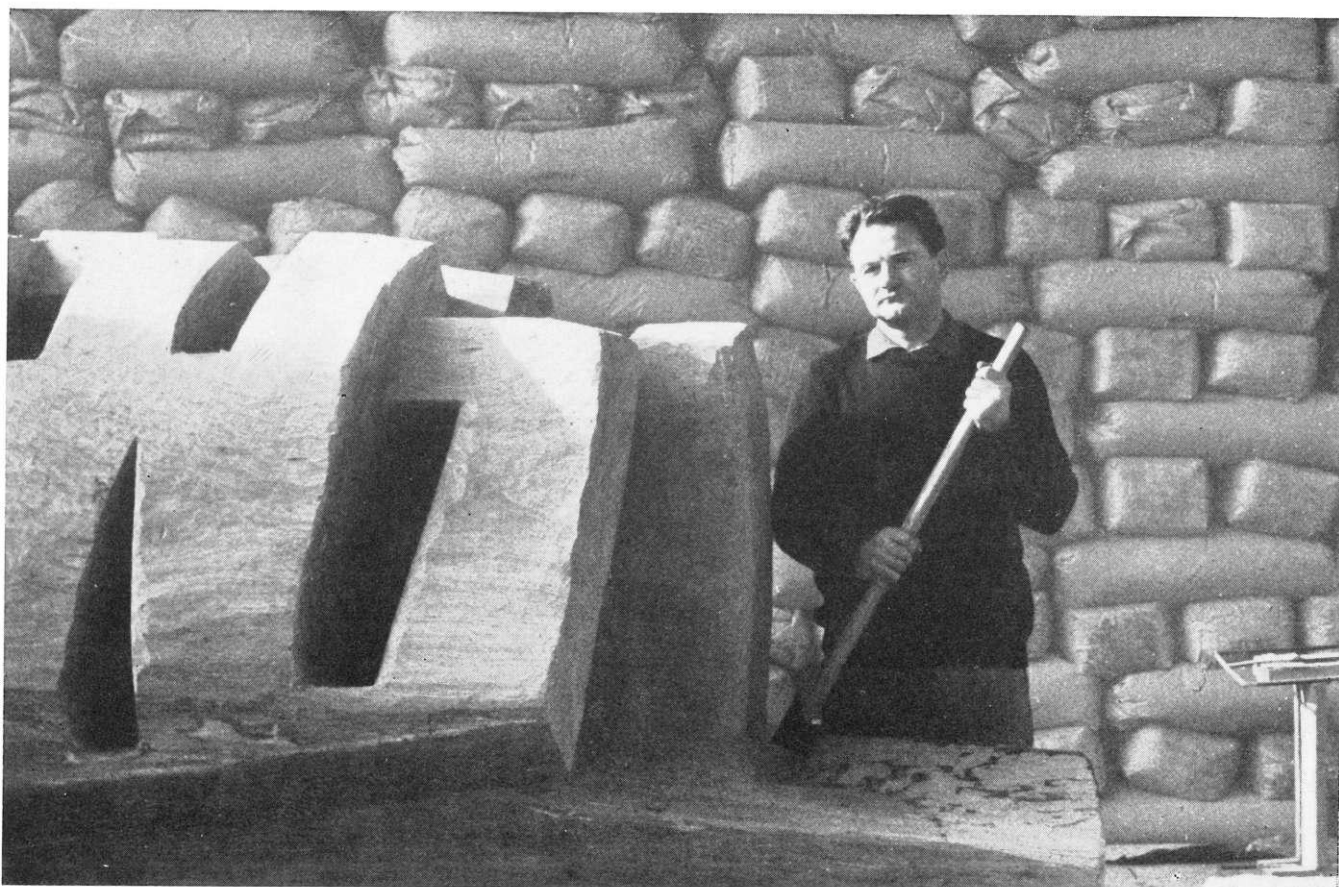


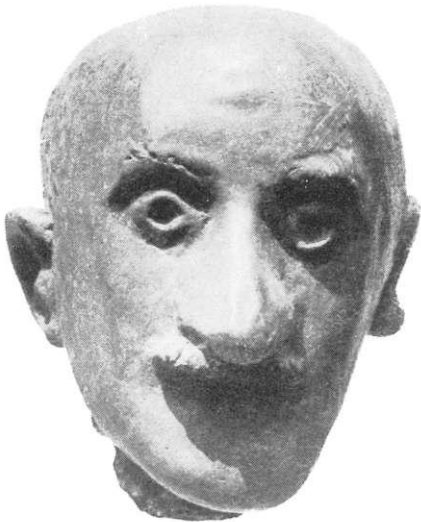
82

božidar gagro

kipar
branko

■ ruzič





Rodenizam kao opće mjesto naših nadarenih kiparskih početaka¹ nije nimalo slučajno prisutan i u nizu pojedinačnih primjera iz razdoblja prošlog decenija. Ponašajući u kratkom vremenskom periodu od deset godina, zapravo i u manje od deset godina, osnovnu razvojnu liniju evropskog kiparstva čitave polovine stoljeća, proživljavajući na određen način u malom ono što se događalo u velikom, u pojedinačnom ono što se dogodilo u općem, naši su kipari započinjali s Rodinom, a završavali prekidajući veze s tradicijom; započinjali su s dužnim, akademski dobro odgojenim poštivanjem figure (što Rodin, najposlije, nije narušavao), a nalazili se odjedanput na pragu ukletog svijeta stvari, na koji se otvaraju bezbrojna vrata ali nijedna iz njega ne izvode.

Razlika između Rodina i Brancusija, ili čak između Rodina i Medarda Rossa, nije obična razlika osobnosti, razlika kiparskih individualnosti, a niti razlika u snazi ličnosti; njih odvlače u suprotnim i suprotstavljenim smjerovima gravitacione sile raznorodnih sunčanih sistema; tako, kad se gotovo dodiruju — daleko su. Rodin je posljednji genije, posljednji u nizu onih snažnih ličnosti evropske historije umjetnosti koji su se u svom duhu kretali stoljećima i milenijima kulture kao ograđenim vrtom na koji su bacala sjene velebna zdanja prethodnika, za njega stižu glasonoše drugačije veličine: Ne vara li se, stoga, Herbert Read tvrdeći kako je Rodin obnovio evropsku skulpturu? Istina je tek da ju je dostojno sahranio. Nakon njega počinje zagrobni život.

Naravno, zagrobni je život tajni život; želimo li gledati, gledat nam je u polutama smisla, u časovitom ukazivanju privida, u magnovenju otvaranja tko zna kojeg i kada proživljenog ili nama namijenjenog života. Brancusi, Arp i Moore zadržavaju još nešto od veličajnosti predaka; svi ostali — od Giacomettija do Pevsnera, od Gonzalesa i Caldera do Cesara i Tinguelyja — manje-više slobodno i saživljeno komuniciraju s ništavilom. Svaki je od njih početak i kraj puta, putova koji se ne nastavljaju već se zbrajaju nezbrojivi, atomizirani, popraćeni jedino jalovim trudom oponašatelja, s kojim zajedno čine »sliku stanja«.

Branimo se prepoznavanjem, a kao mogućnost zaključivanja ostaje nam analogija, sličnost slučaja. Zato ne vidimo prepreka da se i na kiparskim počecima Branka Ružića potvrdi teza o rodenizmu i njegovu prevladavanju, mada ćemo u njegovim radovima nastalim između 1955. i 1960, kada se Ružić od slikarstva okrenuo kiparstvu, naći malo tragova rodenovskog oblikovanja skulpture. Manje no o stilskim činjenicama o rodenizmu se u Ružića može govoriti kao o stavu i stanju: o polazištu, o nultoj tački tek zasnovana kiparskog iskustva koje će, rastući, osvješćujući se, mijenjati vlastite temelje sve do trenutka kad se bude našlo na granici koju smo spomenuli.

Po iskustvu koje će ga opredijeliti Ružić, istina, nije bio prvi ali, vidjet će se, bio je pravi. Prije njega su

branko ružić
upravljáč, 1957.

84



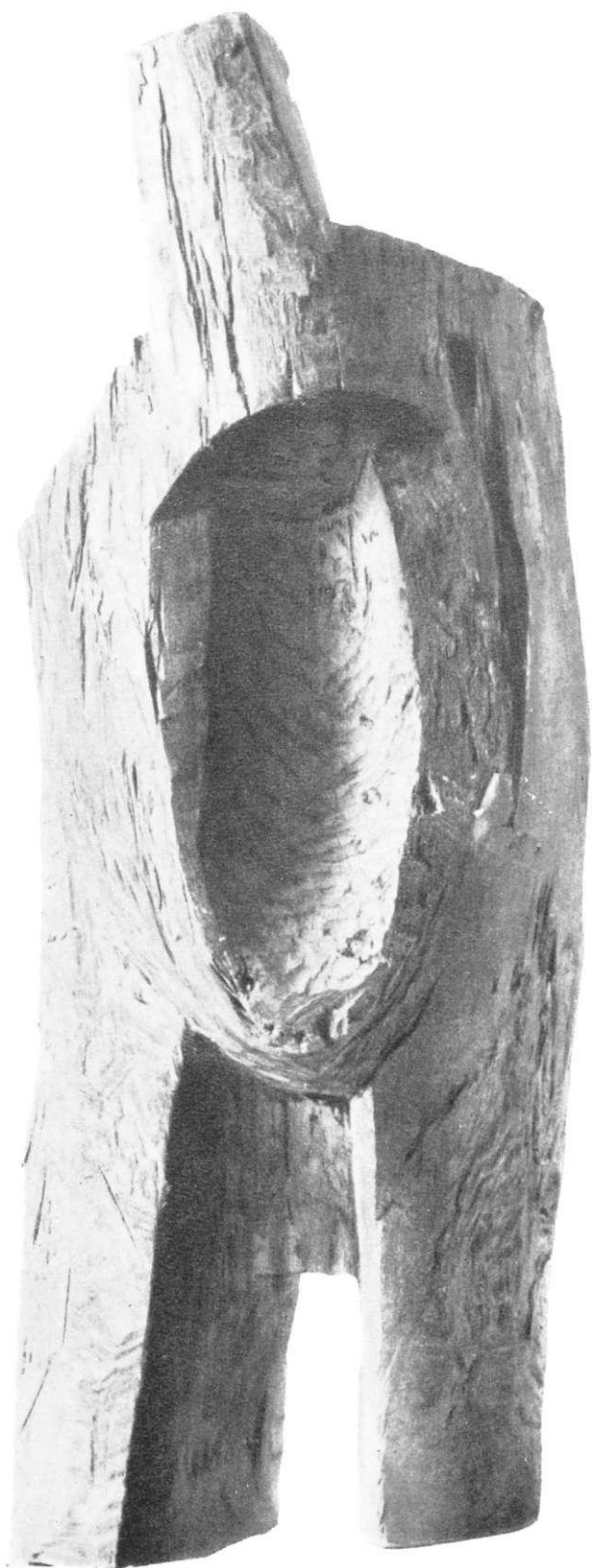
branko ružić
druga trojica, 1960.



branko ružić
susret, 1962.

85



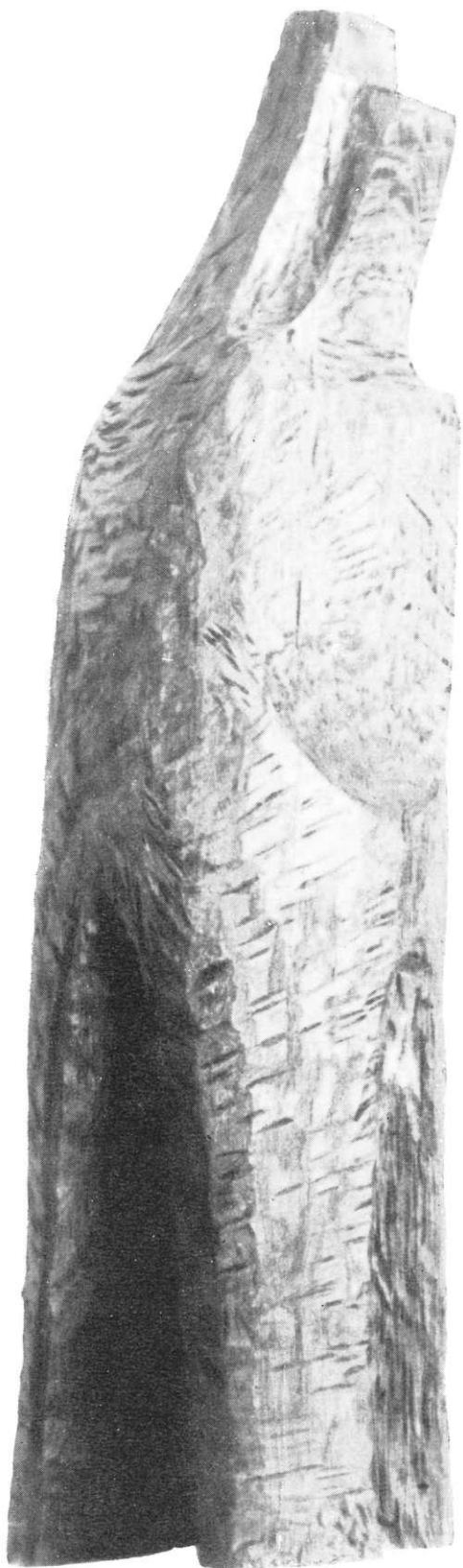


Bakić, Kožarić i Džamonja napustili poetiku figuralnosti iskušavajući svaki na svojoj strani, posebno Džamonja, novu predmetnu poetiku. Ali Ružiću će možda biti mnogo bliža duga i mirna evolucija Ksenije Kantoci; kad se budemo izmaknuli do današnjeg očišta ukazat će nam se upravo sa K. Kantoci, s Ružićem i sa Šimom Vulasom, koji se pojavio nakon 1960, jasno određena zona kiparskog jezika zagrebačke sredine, zona u kojoj se kiparskom objektu — koji je prebolio ospice potpunog predmetnog osamostaljenja — namjenjuje evokativna, djelomično »literarno« patetična, u stvarnosti i djelomično figurativna uloga, i u kojoj se od upotrijebljenog materijala (u pravilu drvo, osim ako nije izuzetno beton) traži da tu ulogu potcrta i suglasi s vlastitim tvornim karakterom, u rasponu od krajnje grubosti i rustikalnosti do navlačenja velova patine. U određenom smislu lokalistička po vidljivoj okrenutosti patetičnom dijalogu s mitskim atavizmom sredine, žudna ukorijenjenosti i izvornosti, a opet sebeznanana u brizi za stilskom modernošću, ta je skulptura autentična razvojna pojava najnovijeg vremena. Još nešto:

Razgovarajući s Ružićem govorio sam kako mislim da je umjetnost, stvaranje umjetnosti zapravo, vječni koštac vjerovanja i sumnje, kako tek veliko neznanje pobijedeno velikom nadom stvara iskru, strah razagnan slutnjom izvjesnosti, itd. Ne, rekao je Ružić, nema drame. Oblik mi se javlja kao odnekud poznat glas nikao iz vedre praznine; gledam ga, napokon ga vidim. Preostaje da mi dvojica to povjeruju.

Zaustavio sam se na fotografiji **Glave oca**. Zapravo, najprije sam je bio otklonio, odbacio na stranu, onda sam se nesvjesno vraćao na nju, na kraju mi je bilo jasno da u tom prvom Ružićevu kiparskom radu, nako tako jednostavnom, tražim početak niti koja se produžava u tok kasnijih radova. Nešto medijsko, neka halucinantna aura obavija tu portretnu plastiku, isijavajući duboko zakopanim rupama pogleda neuhvatljivi smisao. Ništa tu nije realističko; pred nama je samo košuljica, ljuska privida iz koje se pomalja pogled. Kasnije ćemo i znati: kiparov pogled.

Na koliko sve načina kipari zamišljaju pojave u prostoru? Za mnoge je u pitanju težina, skriveno žiroskopsko srce koje regulira statičnost, ravnotežu, ritam usklađenih masa; predaja o »bloku« potječe od te vrste; kod drugih se sve događa na osnovu spiralnog treperenja nekoga veoma nejasnog struka koji stvara slojeve nepravilne debljine, pa oni govore o građanju kipa »iznutra prema vani« (kad su loše, takve skulpture djeluju jadro rahitično). Ružić bez sumnje pripada posebnoj vrsti; njemu se oblici javljaju kao zarobljeni pokosnicom obrisa, određeni izvana prema unutra, uvijek tamno ocrtani na rasvijetljenoj pozadini. Bi li se moglo govoriti o pozadini svijesti? Ili prije o nekom rasijanom mimohodu oka, rasutog u svuda prisutnom zračenju prostornog beskraj?



U fenomenološkoj osnovi percepcija Branka Ružića usporediva je s načinom gledanja Alberta Giacomettija; možda će takvo vezivanje iznenaditi, možda će odmah iskrsnuti tumačenje Giacomettijeva skulpture na ekspresionističkoj bazi, što bi u formalno-strukturalnom smislu pretpostavilo, po našoj shemi, nastajanje oblika iznutra prema vani. Ali Giacomettijeva oduhovljena razrokost, prije nego što će uroditi djelima koja se podjednako zahvalno podaju ekspresionističkim, egzistencijalnim ili simboličkim tumačenjima, postoji kao činjenica gledanja: njegov pogled promiče preko opaženih ili promatranih likova, srlja, tone i rastvara se u vakuumu beskrajne pozadine, ostavljajući figure kao sažgane i okamenjene siluete, spodobne na udaru toga neprekidnog i nezaustavljivog propuha, propuha oka.

Evo, ukratko, kako je bilo s Ružićem:

Relativno rana skulptura **Upravljač** (1957) pokazuje stvarni početak procesa u toku kojeg će se odijeliti Ružićeva vizija. Figura je još prirodno i gotovo cjelovito raščlanjena, ali njen se obris počinje taliti, kao i pojedini dijelovi tijela, poput voštane mase pod vrućim vjetrom. Iako do 1960. Ružićev razvoj nema značajnijih zaokreta, ipak je mnogo toga podzemno bilo u toku; lik **Cézannea** iz tog razdoblja može poprimiti posebno značenje kod tumačenja karaktera predstava u Ružićevu repertoaru. Za razliku od ranijeg **Upravljača** — **Trojica** (1960) u bronzi pokazuju već sasvim jasnu namjeru: da se sintetizirani obris još stegne i fiksira, da se splete u vitalan plastički znak (na ovom se mjestu Ružićeva situacija počinje bitno udaljavati od tačke presijecanja sa Giacomettijevom koju smo zamislili, jer Ružić uvodi naknadni stupanj stilizacije). Godine 1960. izrazitije dolazi na vidjelo Ružićev metaforički patos (**Katedrala-kobila**, **Čovjek bez krila**) koji će postati sastavni dio njegova izraza. Spomenuta **Trojica** predstavljaju i trenutak pojave grupe, višefiguralnog sklopa koji će proširiti probleme prostornih odnosa, otvarajući plodnu istraživačku perspektivu: najprije će se izdvojena figura udvojiti i umnožiti (**Susret**, **Ljubavnici**), potom će biti iskušavana kao element produžena prostornog ritma (**Jasenovac**). Slijede obje varijante **Žirija** na kojima povezivanje figura odaje nagovještaj ponovne težnje koncentraciji masa na razini grupe; to je formalni i poetski motiv koji dominira u Ružićevoj skulpturi sve do najnovijih radova.

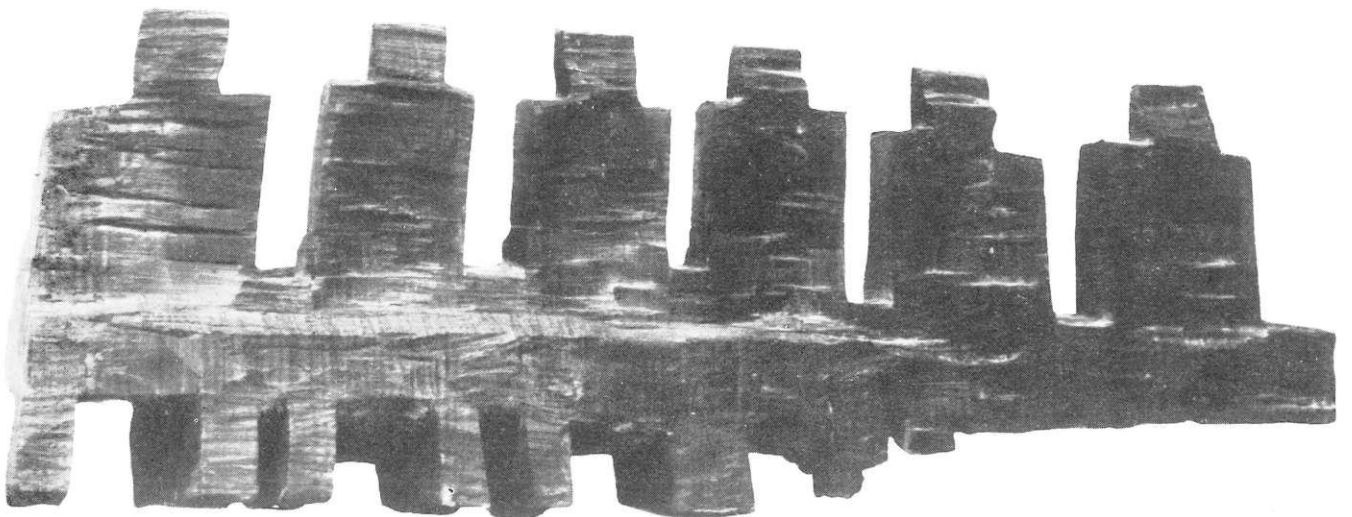
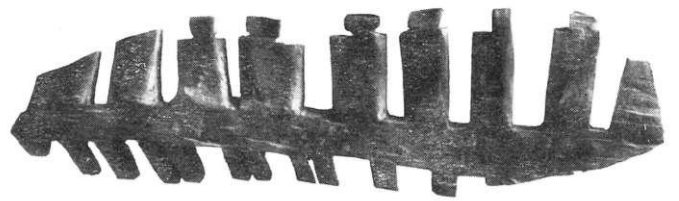
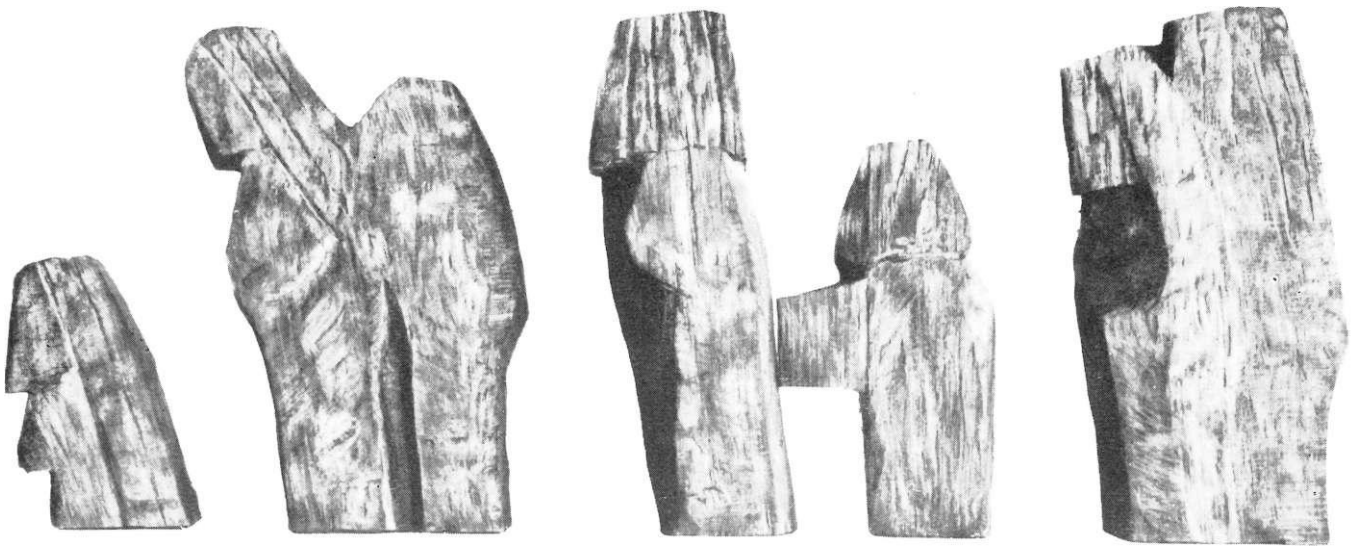
Grupa — to znači prostor i odnos. Prostor kao područje njenog protezanja, vlast prisustva, odnosno koheziono načelo sastavnih jedinica. Prostor Giacomettijevih grupa pust je i prazan — »svaki stvor luči svoju vlastitu prazninu«, opazio je Sartre — aditivan i nevidljivo isparceliran; bića su nepremostivo udaljena, opčinjena vlastitom ukočenošću, te je i njihov odnos odnos podnošenja, trpljenja daljine. Obrnuto, blizina i doticanje odlike su ustrojstva Ružićevih grupa. Umjesto praznine njegovi likovi šire oko sebe kompaktnu

branko ružić
jasenovac I, 1963.

brankò ružić
žiri II, 1963.

branko ružić
žiri I, 1963.

88



tvar koja ih udružuje i povezuje; oni urastaju jedan u drugog, zaviru se i prožimaju gradeći intimnu unutrašnjost vlastite solidarnosti. Od **Bijele trojice** (1964) do **Konjanika Tomislava** (1965) i **Korablje** (1966) grupiranje zapravo već odavna nije umnožavanje ili zbrajanje pojedinosti, već neposredno utvrđivanje jednog stanja grupnog karaktera, očitovanje zajedničkog i općeg kao doživljajnog i usko likovnog motiva.

Promatrač Ružić bio je najprije promatrač prirodnog, koji se otkrio posebno zamjetnom sklonošću uočavanju sumarnih predmetnih stanja, onih položaja i izgleda predmeta koji se iz tko zna kojih razloga urezuju u sjećanje, opsjedaju ga i do dna prožimaju, ulazeći u iskustvo kao središnja matrica mnogih pojava; tako se stvarao predodžbeni medij, nastajala je zaliha sirova poglednog materijala u kome je započinjao proces križanja, približavanja i komplementiranja, na temelju likovne srodnosti i semantičke dispartnosti. Kako se Ružićev kiparski govor sve više razvijao, postajući istovremeno složeniji i eliptičniji, kako je postajao slobodniji u odnosu na ishodišne prirodne oblike, značajnije zaokupljen činima svoga vlastitog postajanja, Ružićev pogled, veliki meštar ceremonijala, postaje aktivna stilotvorna komponenta, faktor definitivnog uobličenja stvari u prostoru s maksimalnim ovlastima intervencije u bilo koji od udruženih sadržaja; promatrač prirodnog preokrenuo se u promatrača vlastitog promatranja i postajanja; pogled koji zapaža i gleda, ali koji u isto vrijeme i sebe gleda, kontrolira se u preobrazbi postvarivanja.

Ružićevoj poglednoj anatomiji i njegovu vidnom iskustvu pridajemo veliko ali samo polazno i okvirno značenje: dovoljno da odredi ali ne i da u cijelosti objasni bilo pokretače preobrazbi bilo pojedinačna oblikovna rješenja. Ružićev način gledanja je konstanta u kojoj se susreću opsesivne slike njegove mašte sa svoje glavim otporom materijala i sa stilizatorskim pritiskom ograda ili svjesnih usmjerivanja u višestrukom međusobnom utjecanju. Ali kako se ti elementi ne susreću i ne sjedinjuju mehanički, i kako uistinu nešto znače tek u odnosu jednog na drugi, u odnosu na cjelinu koju čine, nijednom od njih ne možemo pripisati pretežne ili isključive zasluge za nastanak cjeline, za posljedicu djela. Jasno ili manje jasno slike u stvaraočevoj mašti postoje: opsesivne po porijeklu, generičke po karakteru — otac, čovjek, ptica — nasilne po potrebi da budu oblikovane, prevedene u život materije, one čekaju susret čina u kojem će se otkriti; čeka i materijal, rjeđe cement, obično drvo; uvažavanje kojim će ga stvaralac počastiti izuzetno je: iz mrtvog trupla budi njegovu agresivnu drvolikost, podstiče, štaviše, njegove čudi i razloge, dopuštajući mu, drvu, mjesto da posluži kao podatno sredstvo prevođenja i poljepšavanja slikovne predodžbe, da isto toliko, ili još i više, sebe oliči, ne krijući da jest ono što jest, panj i deblo. Stilizatorska intervencija umjetnikova, koja također ne nastupa već se provodi, posao je us-

mjeravanja u nadležnosti stilskog čula: djelovanje ograda i zabrana koje pokrivaju kako ukusom nedvojbeno prekrizene načine i oblike tako i one koji su bliski ali tuđi, vezani uz drugog, ta svijest stila sužava mu ali i produbljava polje mogućeg, potencijalno njegovog, otvara mu pravac, trepetav smjerokaz kompasa, na kojem će, smjenjujući se u koraku, smjelost i mjera prepletati putanju njegove izražajne osobenosti.

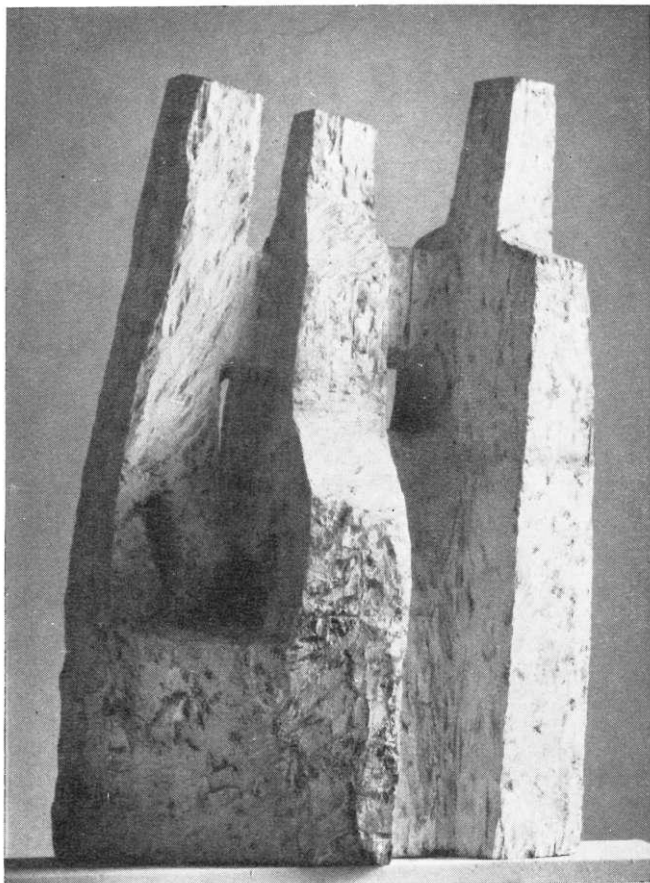
Zadržavajući se na naslovima Ružićevih djela bit ćemo iznenađeni: **Katedrala-kobila**, **Ljudi-tvrđava** i njima slični pobuđuju neposrednu i gotovo naprasnu igru asocijacija. Šta je posrijedi? Rječitost koja ne obavezuje ili nešto važno za razumijevanje njegova izraza i poetskog rodoslovlja njegovih oblika? Možemo li o Ružićevoj skulpturi saznati nešto više ili nešto dublje ispitujući metaforički učinak njegovih naslova?

Otkako kiparsko djelo nema siže koji se lako čita ili imenuje, naslovljavanje je djela obično proizvoljno. S teorijama koje su u prvoj polovici stoljeća zastupale isključivu samostalnost likovnog jezika uvriježilo se mišljenje da je ikonografski moment djela posve nevažan, ako ne i izravno suvišan. Sve što nije bila gola forma proglašavalo se »literaturom«. Međutim, sam Kandinsky je govorio o imanentnoj formalnoj »zvučnosti« i o sadržajnoj »zvučnosti« koje se mogu jedna drugoj nadodati. Kipari se u pretežnoj većini slučajeva neće ustegnuti da svojim djelima dadu imena. Brancusi će potpuno apstraktnu skulpturu iz 1914. nazvati **Bludnim sinom**, ili, nešto kasnije, čist plastički oblik sličan jajetu nazvat će **Novorođenčecom**. Je li u pitanju tromost navike? Nadrealisti su postupkom približavanja i sudaranja raznorodnih sadržaja, postupkom »literarnim« par excellence, razradili poetiku čitava pokreta koji će po ukupnim posljedicama za razvoj likovnog izražavanja do dana današnjeg ostati ne mnogo manje značajan od formalnog purizma. »Literaran« je De Chirico, »literaran« je Duchampov ready-made i Maljevičev crni kvadrat na bijeloj podlozi, »literarne« su dada i neodada, Pollock sa svojim djelom koje nije slika već »arena« u kojoj se između umjetnika i platna ocrtava prostor geste, na pola puta do hapenninga . . . S druge strane, stilizatori apstrakcije, oni koji do svojih oblika nisu dolazili svodenjem prirodnih oblika, odnosno stvarnih doživljaja iz dijaloga s prirodnom stvarnošću, nego su se povodili za gotovim uzorima, ili su po njima ustanovljenoj formalnoj gramatici skladali svoje fraze, nisu osjetili potrebu niti bi smogli opravdanja da svojim radovima dodaju bilo šta osim opisnih ili neutralnih oznaka.

Moglo bi se uzgred kazati da između djela kao vizuelno samostalnog izražajnog objekta i njegova imena postoji u načelu stalna napetost. U slučaju kada naslov samo imenuje ono što je i bez njega vidljivo metaforički je odnos sveden na nulu. Njegov intenzitet raste kako se raskorak povećava. Razmjerno, razumije

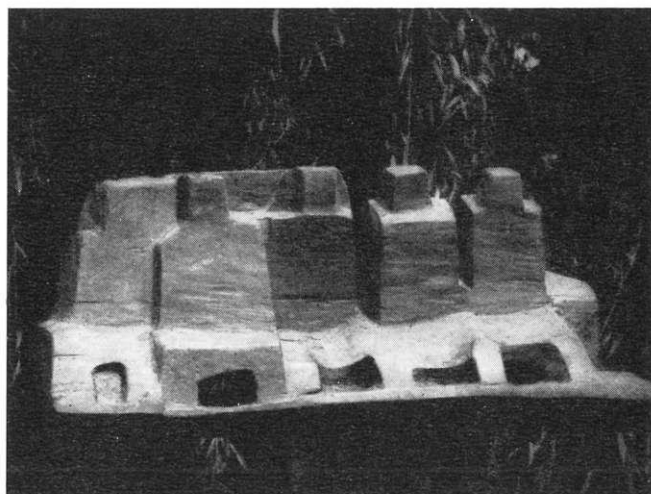
branko ružić
bijela trojica, 1964.

90



branko ružić
dvostruka grupa, 1965.

branko ružić
čamac II, 1966.



branko ružić
korablja, 1966.

91



se, kvalitetnom poetskom ulogu činilaca. Jer i »litterature« ima loše.

Na stranu to što se Ružić nije uvrstio u takve stvaraoce koji svoje djelo proširuju dimenzijom intencionalnosti — čime ono gubi jedinstvo fizičke i egzistencijalne cjelovitosti, postajući čin, gesta, prvenstveno fenomen odnosâ, ostajući malo ili nikako »svijet po sebi« — u većini radova na sadašnjoj razini njegova stila zapažamo naglašen metaforički učinak. **Konjanike Tomislava**, npr., mogli bismo protumačiti kao oslobađanje, egzorcizaciju nametljivog sjećanja šume konjskih nogu, tjelesa, jahača i oružja, s neke tamom najedene oleografije iz kiparova djetinjstva, ali, zaboravljajući ili ne znajući za slučaj porijekla (uvijek neki slučaj!), i bez obzira na to, bit ćemo zahvaćeni metaforičkim pražnjenjem u kojem se vizuelnom djelovanju kiparskog oblika istovremeno pridaje učinak agresivnog razaranja jedne ili niza slika iz predodžbene zalihe našeg iskustva.

U nekoj vrsti zaključka istaknut ćemo najprije da Ružić nije u svojoj skulpturi prekinuo sve veze s tradicionalnim jezikom kiparstva koje se zasniva na ljudskom liku, makar se praktički u najvećoj mjeri od njega udaljio; u isto vrijeme on se približio slobodnoj kiparskoj predmetnosti koristeći se svim oblikovnim, materijalnim i poetskim prednostima koje mu ona pruža. Taj položaj s vidikom na obje strane nije na štetu zaokruženosti njegova izraza: snažno metaforičan, u isti mah krajnje »plastičan« i »literaran« — vizuelno i prostorno gotovo nametljiv zbog naglašene sirovosti upotrijebljenog materijala ali misaono poticajan slikama koje evocira — Ružićev izraz je dovoljno zgusnut da bude stilski svjež i uočljiv, i dovoljno razrađen da nam naznači širinu i potvrdi zasnovanost njegove vizije.

Ružićeva vizija? U službi čega je to opčinjeno oko, pogled pod kojim se pojave zbijaju i spajaju, ugrožene neprijateljskom studeni, otkrivajući u isto vrijeme snagu svoga prvotnog patetičnog otpora? Ljudi-stvari, ljudi-predmeti, ljudi-stanja, ljudi samo otisci jednog tre-na vlastitog postojanja u nepredvidivom susretu i sudbonosnom dosluhu s konfiguracijom tvari, možda i ne tumače nikakav svjestan filozofski nazor o kafijskoj sjedinjenosti predmetnog i ljudskog svijeta, i još manje o sjedinjenosti koja bi bila nastala degradacijom ljudskog, ali provode, razvijaju i predstavljaju poetski nazor u kojem je to sve prisutno i povezano unutar njom logikom povezivanja sadržaja s oblikom; možda uistinu nema drame; ali nepobitno je dramatičan već sam taj kiparski govor in extremis — dok mu sve brojniji zloguki glasovi spremaju opijelo — dramatičan, a možda čak i tragičan, po nastojanju da i dalje brani svoju povijesnu suštinu, putovima i sredstvima sadašnjeg trenutka, odupirući se na samoj granici ništiteljskoj vatri samoodrekuća.

U igri postojanja i nepostojanja, bivanja i nebivanja, Ružić svoj mogući dobitak stavlja na kartu koju ne drži potpuno u ruci; svakoj je umjetnosti potrebno vjerovanje; Ružićevoj, međutim, toliko udaljenoj od zaštite i konvencionalnih i pomodarskih načina, naše vjerovanje, naše imaginativno uživanje uvjet je bez kojega ona ne može; naše iskustvo i svijest zrak su na kojem ona živi. Ne živi lijeno i pasivno: ona oživljava oživljujući, otvara nam predosjećan ali neznan vidik.

¹ »Kao s posjetnicom stupa se u hrvatsko kiparstvo s kakvom rodovskom maskom ili majolskim aktom« — primijetio je Igor Zidić.

branko ružić
sjedeća figura, 1966.

93

