

nost—: ništavilo«,⁸ odnosno »in ultima linea, apstraktno se pokazalo kao besmisleno«.⁹

Umjetnik govori o dubini emocija kao izvoru svoga stvaralačkog zahvata u dva temeljna područja, u temporalnost sjećanja i materijalizaciju čovjekove sadašnjosti. Svijest izravno uvire u doživljajni tok, otkrivajući i oslobađajući neiscrpivo Novo u djelima koja svjedoče *trajnost* bivstvovanja. Stvaralačka preobrazba zbilje konkretan je vlastiti napor da se iziđe izvan uvjetovanosti sudbine. Po svjedočanstvu unutrašnjeg iskustva i njegovoj fenomenološkoj analizi Ivančić je sigurno »najozbiljniji slikar poratnih godina«¹⁰, a svojom kvalitetom nemogućazne vrijednosti.

Međutim, ta kvaliteta zamaha Ivančićeva stvaralaštva na sredini sedamdesetih usmjerila se kroz Aktove i Figure prema racionalizaciji vizije čovjeka i njegove egzistencije. Na tom zaobilaznom putu slikar se počeo izražavati pojmovima a ne simbolima, nalazeći »građu« koja je suprotna njegovu originalnom i jedinstvenom kretanju kao životnoj pobuni.

Ivančićev nekadašnji »čovjek koji još jest, ali više (ništa) ne može«¹¹, konačno je balzamiran i iznesen sa scene, da bi se u svojoj inkarnaciji otuđenja *preporodio* u mehané — stroji. Uviđevši to, Ivančić *kruži* oko Novog čovjeka i *osvjetljava* ga, ali

taj broj znakova u logičkoj kristalichnosti pojma ne može nikad pružiti singularnu doživljajnu vrijednost. Na tim golemim platnima podloga intenzivne i zasićene monokromije samo je »tehnička roba«, a čovjek-stroj, raskomadani i prostorno podijeljeni u niz poluga i sklopova zatvorenog mehanizma, postaje »robom otuđenog života«. Odbacujući sumnju kao iskustvo koje je nekada doslovno visilo na »oštrici noža«, Ivančićev je horizont *sužen* na racionalno-mehanicistički fenomen. Tragika a ujedno i veličina novije faze njegova stvaralaštva u tome je što je sagledao problem i pokušao ga istinski (humanistički) ozbiljiti, ali je racionalističkim pristupom *svršenoga čina* nametnuo ideju samoj zbiljnosti.

ksenija kantoci

izložba
u muzeju
seljačkih
buna,
donja
stubica,
1980.

tonko
maroević

Nije bilo neumjesno postaviti kipove Ksenije Kantoci među predmete načinjene od anonimnih, pučkih majstora tesara. Dosjetka se nadavala sama od sebe; izborom materijala i načina obrade, a djelomice i tematskim rasponima, ova naša suvremena kiparica svjesno je potražila srodnosti u dubokim slojevima kolektivne svijesti. Uostalom, nije li već prilikom njezina prvog

⁸ Z. Rus: U katalogu izložbe Kritičari odabiru 1979. nipošto nije zastarjelo.

⁹ I. Zidić: Predgovor kataloga monografske izložbe Ljube Ivančića (1949—1979), Zagreb, 1980.

¹⁰ G. Gamulin: Umjetnost Ljube Ivančića, Sarajevo, br. 6/1960.

¹¹ I. Zidić: Predgovor kataloga monografske izložbe Ljube Ivančića (1949—1979), Zagreb, 1980.



cjelovitijeg javnog istupa, 1955. godine, Kosta Angeli Radovani pisao da se iz njezinih drva »izvilo nešto nadasve spontano, neotesano ali životno«, te zaključio: »Da su nataknuti na kolac jednog dalmatinskog dvorišta, zaustavili bi prolaznika kao djelo domaćeg puka, toliko su oni izrasli iz toga tla.«

Uzbuđljivo je bilo uspoređivati figure što ih je izradio moderni

kipar s jarmovima, preslicama, koritima i mužarima ostarjelima od upotrebe i pročišćenima služenjem svakodnevicu. Moglo se doista ustanoviti da je razmak između oblika izraslog u strojnoj kontemplaciji i forme bremenite funkcijom mnogo manji nego što se obično misli. Naročito je primjeren bio postav, jednostavan i priprost, u nepretencioznom ambijentu staroga po-

krajinskog dvorca i muzejske zbirke. Ipak, teško mi je prihvatiti tvrdnju Josipa Depola, u predgovoru kataloga, da su »dvi-je izložbe, izložba skulptura Ksenije Kantoci i Trag tesarskog oblikovanja u Hrvatskoj, nedjeljiva cjelina«.

Ne treba sumnjati u dobre namjere predgovarača kad govori o »istoj skali osjetljivosti« i »istim problemima« narodnog rukotvorca i ove autorice. Ali takva pretpostavljena istost i nedjeljivost mogla bi poništiti pitanje individualnog izbora i svesti kreativnu dilemu na puki determinizam. Kantocijeva nije krenula prema autentičnosti i modernitetu tako da se jednostavno priključila nebrojenoj legiji drevnih obrtnika i oponašala njihov rad. Nije zaniijekala vlastitu osobnost i identitet da bi se bolje prilagodila nadindividualnom idiomu.

Depolovu tvrdnju, stoga, treba nadopuniti naglašavanjem autonomnosti kiparičine geste i procjenom suptilnog odmaka od pasivne tvarnosti predmeta. Prije svega, kipovi Ksenije Kantoci imaju izrazitu simboličku dimenziju. Oni su reducirani ljudski i životinjski likovi, ali također i stupovi nekog baudelaireovskog »hrama prirode«, debla iz »šume simbola«, stele iz »grob-lja uspomena«. Kipovi Ksenije Kantoci ne mogu se pomiriti s tim što im je oduzeta uloga u nekom starodrevnom ritualnom događanju.

S pravom se govori i piše o arhajskim komponentama njezine skulpture. Ali nije pri tom toliko važna prvotnost izvedbe koliko dubina i utemeljenost doživljaja. Kantocijeva sluti ishodište kiparstva, goneta razloge zbog kojih su podizani žrtveni idoli i postavljena znamenja po zemlji. Ako se već s nekim poistovjećuje, to nisu obrtnici i vještaci nego vrači i zakonodavci. Nije zbog toga, istina, ohola ili manje po-

nizna, nego samo zna da se podvrgava mjeri cjeline a ne pojedinačnim zadacima.

Naraštaju kojemu pripada ta kiparica dugujemo preobražaj poslijeratne hrvatske (i jugoslavenske) skulpture. U zboru vršnjaka ona je možda bila manje glasna, ali svakako jedna od najodređenijih i najustrajnijih. Dok se većina specijalistički brinula o jezgri i plaštu, o prostoru i volumenu, o problematiziranju i proširenju zadatka, Kantocijeva se od početka usredotočila na značenje i razloge kipa, vjerujući da će pitanja metode i tehnike riješiti samim intenzitetom zaokupljenosti. U tomu se nije prevarila.

Izbor materijala prirodno je slijedio njezinu kontemplaciju o prolaznosti. Sažetost i jezgrovitost znakova proistekla je iz upornog vaganja i propitkivanja. Sjaj i toplina epiderme neodvojivi su od organske strukture oblika. Prodori su ukorijenjeni u samom biću stvari, a reski su i opori zasjeci stigme — kako je već u povodu njezina rada zapisano — »tragičnog osjećaja života«.

Raspon izlaganih djela na ovoj nevelikoj izložbi omogućuje relevantne zaključke i poticajna pitanja. Od »Junca« iz 1955. godine do »Jahačice« iz 1977. jasan je kontinuitet i jednostavnost opusa. »Žena s teretom« iz 1960. i istoimena figura iz 1976. podjednako su moderne karijatide. »Mali torzo« iz 1973. idealno se rimuje s »Glavom ovna« iz 1955.

Sve to ne znači da nije bilo razvoja, ali se razvoj očitovao samo u potpunom gubljenju sporednoga, slučajnoga, površinskog, tuđega.

Autentičnost Ksenije Kantoci nije uvjetovana regionalnim karakteristikama, premda je podržana određenošću izvora. Moć njezina stila isto tako nije u pukoj stilizaciji, iako se oslanja na ono što je vrijeme i trajanje pročistilo. Organičnost njezine vizije ne ovisi toliko o pretežnoj upotrebi drva, nego o ideji rasta što je ugrađena u sve njezine skulpture. Ipak, nije slučajno da je upravo drvo povlaštena tvar, i da kiparica računa na trenje koje će iz njega roditi iskru oblika. Vodeći računa o svemu tome, ali ponajprije o elementarnoj ljudskoj potrebi da se beznadno odupre smrtnosti i propadljivosti, Kantocijeva je stvorila djelo elementarne snage, jezgrovitosti i jednostavnosti.

Dobro je da smo se nakon dužeg vremena mogli ponovo susresti s njezinim radovima. Još je bolje da se to zbilo u opisanom kontekstu, u zajednici s radovima koji se odlikuju jasnom upotrebljivošću i funkcionalnošću. Ta nas je činjenica mogla podržati u uvjerenju da nam njezini oblici nisu ništa manje nužni i potrebni, samo što odgovaraju nekim dubljim potrebama koje je znatno teže zadovoljiti. Iz tih se razloga, napokon, moramo složiti s Depolom kad govori o »izuzetnoj ličnosti i velikom djelu«.