

Ivica Župan

Vladimira Varićaka 5
HR - 10010 Zagreb

Esej / Essay

UDK / UDC: 73Kantoci, K.
DOI: 10.15291/aa.4075

Iskazi o ljudskom opstanku u škrtu i surovu podneblju – Zapis o kiparstvu Ksenije Kantoci

Testimonies of Human Survival
in a Barren and Harsh Climate:
Notes on Ksenija Kantoci's
Sculpture

SAŽETAK

Kiparica je 1954. posjetila Dalmatinsku zagoru, zavičaj svojeg supruga slikara Frane Šimunovića i potvrđuje se kao lucidan promatrač zbilje, sposobna na jedinstven, uvjerljiv i sugestivan način motritelju prenijeti autentičnu i realističnu sliku toga jedinstvenog podneblja. Opisivala je „vlašku” svakodnevicu i njihove „koncentrirane muke”, nakon čega smo postali svjesni sublimacije tog kraja, njegove egzotike, civilizacije i kulture. Počinje proces sve dubljeg slijevanja i identifikacije njezina kiparskog i ljudskog morala, stvaralačkog kapaciteta s tvrdoćom, oskudnošću i imanentnom, monumentalnom arhaičnošću „vlaškog” podneblja. Taj prvi posjet bio je prijelomni trenutak koji će odrediti smjer širenja i produblivanja autoričina kiparskog izričaja. Ona interpretira taj svijet iskreno, intuitivno i slobodno, istodobno mijenjajući svoj izraz.

Ključne riječi: apstrahiranje, redukcionizam, jezgrovitost, Dalmatinska zagora, arhetipizacija, ženska figura, feminina osjećajnost, primarnost, empatija, solidarnost, drvo

ABSTRACT

In 1954, Ksenija Kantoci visited Dalmatinska Zagora, the homeland of her husband, painter Frano Šimunović, and showed herself as a lucid observer of reality, capable of conveying an authentic and realistic image of that unique region in a unique, convincing, and suggestive way. She described the everyday life of the “Vlachs” and their “concentrated suffering,” making us aware of the sublime character of that region, its exoticism, civilization, and culture. This initiated the process of profound subsidence and identification of her sculptural and human morality, her creative capacity with the hardness, scarcity, and immanent, monumental archaism of the “Vlach” area. That first visit was a turning point that determined the direction in which the artist’s sculptural expression expanded and deepened. She interpreted that world honestly, intuitively and freely, simultaneously changing her expression.

Keywords: abstraction, reductionism, conciseness, Dalmatinska Zagora, archetypization, female figure, feminine sensibility, primordiality, empathy, solidarity, wood

U trenucima sve šire otvorenosti hrvatske kulturne sfere k strujanjima progresivnih tokova europske avangarde poslijeratna razdoblja naraštaj kipara koji je stvaralački dozrio u 50-im godinama 20. stoljeća trebao se oduprijeti širenju jednoga novog programskog akademizma koji je u ranom poslijeratnom razdoblju bio proklamiran kao gotovo nepovredivi estetski ideal čija je penetracija upravo na području kiparstva bila najveća jer je tadašnja spomenička proizvodnja računala na motiv ilustrativne glorifikacije kao svoju neophodnu premisu. Rezultat ove posve formalistički shvaćene „revolucionarne” funkcije umjetnosti bila je činjenica da su mnogi tada ostvareni objekti zapravo značili povratak na pozicije eklekticizma 19. stoljeća ili su pak osloncem na sheme socijalističkog realizma ruskog podrijetla u tijek našeg kiparstva unijele njoj potpuno stran organizam. Ali kad se poslije 1950. osjetilo postupno popuštanje te netolerantne klime i kad je u skladu s mnogostrukim i važnim socijalnim i političkim preobražajem domaćeg društva i u likovnim umjetnostima ostvarena mogućnost slobodnih htijenja, nekoliko nadarenih pojedinaca trebalo je obaviti prijenos dosta ograničenih kiparskih iskustava naše tada još ograničene lokalne sredine u znatno širi duhovni i morfološki krug univerzalnijega umjetničkog podneblja.

Socrealističku skulpturu u njezinoj mimetičnosti doživljavamo kao razaranje liberalno-modernističkih ideala o autonomiji kiparskog stvaranja estetski pročišćenih i autonomnih formi. S procesom emancipacije hrvatske skulpture nakon 1950. započinje i projekt njezina bogaćenja i individualizacije. U 50-im godinama 20. stoljeća skulptura je, prije svega, nastajala odbacivanjem socrealizma u ime vrijednosti aktualne visokomodernistički orijentirane umjetnosti. U novom pristupu – koji se približava europskoj modernističkoj struji – dogodile su se promjene u shvaćanju mase i volumena kipa, njegovih narativnih elemenata, a te su promjene vodile i u promjenu kiparskog materijala u kojem su se mladi kipari izražavali.

Jedan od ključnih punktova u formiranju fizionomije naše poslijeratne skulpture bilo je i kiparstvo Ksenije Kantoci (Trebinje, 1909. – Zagreb, 1995.), koja se, stvarajući najvećma u drvu, spremno uhvatila ukoštac s problemskim zadacima i iskustvima suvremenog kiparstva, utjelovljujući pritom uvjerljive dokaze svoje duhovne i moralne egzistencije, izravno razgolićavajući realnost. Pripadala je naraštaju kipara koji je u hrvatskom kiparstvu utjelovio nov senzibilitet i vlastitim tematsko-morfološkim kompleksom u našoj umjetnosti stvaranoj nakon 1950. obavio najprije redefiniciju samog pojma tradicije, a potom i obnovu hrvatskog kiparstva probivši se iz Meštrovićeve čahure prema modernim europskim kretanjima. U taj naraštaj još valja pribrojiti Vojina Bakića i Kostu Angelija Radovanija, a uskoro i Ivana Kožarića i Dušana Džamonju. Kod svih njih opažamo otpor zatečenoj tradiciji, konvencijama, ikonografskim stereotipovima i njihovi opusi čine važnu legitimaciju modernističke umjetnosti i modernizma kao službenog smjera jugoslavenske kulturne politike tog desetljeća. Nova društvena i duhovna klima stvarala je pretpostavke nove epohe modernosti koje je Kantoci sjajno iskorištavala, posebice se vežući za vrline jednostavnosti i modernističke čistoće i reduktivnosti.

Od početka 50-ih godina njezin se rad razvija u redukciji i jasnoći, sažimanju volumena, zatvaranju obrisa i smirivanju površine mase u portretima i u nizu glava. To je doba umjerena modernizma u kojemu se načelima sažetosti volumena i oskudnim narativnim elementima antropomorfna i figurativna forma svodila na znamen ili čisti oblik. Na taj je način kiparica ostvarila tematsko-morfološki osebujan opus jezgrovitih oblika naglašene monumentalnosti, snažna egzistencijalnog nadahnuća i simboličke dimenzije, kojim se jasno izdvojila unutar hrvatskoga kiparstva. Otišla je daleko u redukciji i purifikaciji gradbenih elemenata. Izjašnjavala se govorom čistih oblika, materijom oslobođenom izvanjske dotjeranosti, ali i zanosom koji je dokaz istinitosti. Kiparski joj je jezik škrt, jezgrovit i sažet, u narativnom smislu neeksplicitan. Sazreli su to plodovi kiparske misli, postignuća koja u sebi nose i čuvaju toplinu dodira ruku.

Njezina je pojava u domaćim prilikama obilježena aktivnim i istraživačkim odnosom prema problematici koju rješava i radikalizmom svojeg stvaralačkog creda ona je neprestano označavala izrazitu i dosljednu antitradicionalističku tendenciju u kretanjima suvremenog domaćeg kiparstva. U skulpturi je dopuštala neposredno očitovanje jasne misli o prije svega arhitektonskoj formulaciji plastike, a svoj izraz definitivno je orijentirala u pravcu dosljedne antideskriptivne dispozicije forme. To je bila orijentacija s koje su mogućnosti rješavanja složenih kiparskih zadataka bile izvan opasnosti od skretanja u narativno i patetično, ali kiparica će otkriti i svojstva snažne ekspresivne moći koje drvo kao materijal nudi. Ostvarila je tematsko-morfološki osebujan opus jezgrovitih oblika naglašene monumentalnosti, snažna egzistencijalnog nadahnuća i simboličke dimenzije.

Redukcija, sažetost volumena te značenjsko poopćavanje, arhetipizacija, svedenost na najbitnije, stroga oporost, težnja prema oskudnosti, maksimalna ekonomičnost temeljni su ideali obnovitelja hrvatskog kiparstva 50-ih godina 20. stoljeća. Zanima je svedena, suštinska forma, bez obzira na to aludira li na ljudsko biće ili na životinje. Urasla u duh turbulentna 20. stoljeća, sve što je stvorila ostvarila je tako da to u prvom redu ima ljudsku mjeru, jasna kompozicijska načela, ali i sjaj novoga plastičkog senzibiliteta koji ne odbacuje, nego tek reducira klasične estetske i sve druge gradbene postulate. Njezini su kipovi specifičan kiparski govor, diskurs u kojemu se divimo autonomiji kiparske sintakse, osjećaju za prostor, volumen, masu i težinu.

Njezino umjetničko djelovanje počinje uoči Drugoga svjetskog rata, a prvi javni nastup bilo je oblikovanje reljefne spomen-ploče Mariji Jambrišak, pedagoškoj i kulturnoj djelatnici, otkrivene koncem 1939. Sljedeće godine s trima crtežima i dvama kiparskim portretima – *Glava djevojke* i *Portret* – sudjeluje na Prvoj godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika. *Portret* – učestala tema hrvatskoga kiparstva – i nadolazećih godina trajno će zaokupljati kiparičinu pozornost. „Uz realističku korektnu izvedbu na tim plastikama osjeća se i uzgibanost površine na tragu Bourdellove gradnje skulpture, ali i osjećaj za stabilan i čvrst volumen koji će kasnije postati dominantna Ksenijina izražajna komponenta”, zaključuje Tomislav Lalin.¹ Slijede skulpture ženskih figura pri radu: *Beračica* iz 1943. i *Žena koja sije* iz 1944., a potom i niz figura u terakoti. U velikom broju djela sažetih oblika i malih dimenzija dojam monumentalnosti i korpu-lentnosti prisutan je i u takvu formatu. Da su izvedene u golemim formatima, ove bi skulpture posjedovale nešto monumentalno i moćno, a ovako, ostvarene u skromnim dimenzijama, posjeduju druge, ali ne i manje privlačne osobine – sadrže u sebi nešto intimno, prisno, izrazito individualno. No, već 1943. nastaje *Maska*, skulptura glave koja redukcijom deskriptivnog realizma nagovještuje kiparičin kasniji, sve naglašeniji redukcionizam skulpture na osnovne elemente oblika i volumena.

Nakon rata stvara portrete u socrealističkom duhu, a od početka 50-ih godina stvaralaštvo joj se razvija u redukciji i jasnoći, sažima volumen, zatvara obris – u portretima i u nizu glava – i smiruje površinu mase. Od njezinih motiva i ciklusa izdvaja se ženska figura *Jahačica i Europa* u kojoj se na motivskom planu bavi odnosom čovjeka i životinje, a na formalnom planu odnosom horizontale i vertikalne, prekrivenih elemenata. Stvarala je i djela nastala po motivima iz grčkih mitova, primjerice *Orfej i Siziif*, te djela *Dimnjak* i *Suđenice* u kojima predočuje suđenice u uspravnim oblicima zbijenima oko vodoravne osi i povezane teretom, a za izvedbu *Dimnjak* nadahnuli su je brački dimnjaci. Nadahnjivalo ju je i kamenje koje bi slučajno našla, a koje je – minimalnim intervencijama – pretvarala u skulpture. Bavila se i sakralnim temama, primjerice u djelu *Isus pada pod križem*.

Poziciju modernističke kiparice, uglavnom muškom umjetničkom pozivu, na domaćem stvaralačkom prostoru osvojila je oslobodivši se, hrabro i bez ustezanja, najprije dogme socijalističkog realizma. Slijedeći spontano i elegantno svoju putanju, osvajala je slobode za nove oblikovne kvalitete, od asocijativne forme do forme kao

rodnog tijela, od jezika aluzivnih oblika i oblikovanja do autonomne skulpturalnosti. Početkom 50-ih godina javlja se – suzdržano i dostojanstveno, zrelo i dosljedno – gotovim stilom i zauvijek usvojenim problemskim područjem. Njezina ostvarenja potvrđuju su potrebe za reprezentacijom vlastite subjektivnosti na svim razinama.

Među prvima je 50-ih godina 20. stoljeća – tragajući za preobrazbom tradicionalne forme, premisama reduktivne estetike modernizma, rukopisom izgrađenim na morfologiji jasnih oblika i čvrstih volumena, uvođenjem novih kiparskih sadržaja – izašla iz retoričkih, mitomanskih, ideologijskih i narativnih pričljivih skuta kojima je hrvatsko kiparstvo 30-ih i 40-ih godina bilo zatrpano. Početkom 50-ih godina 20. stoljeća uključuje se u opće tijekove kiparskog moderniteta koji umjesto izvanumjetničkih narativa naglašava primat plastičke forme. Nije dopuštala da se naracija očituje kao dominantna i da plastičke elemente potisne u manje važan plan. Postupno dolazi do suvremenog kiparskog oblika – redukcijom, stilizacijom, pojednostavnjivanjem, apstrahiranjem i purifikacijom figurativne i prirodne organske forme, formalno ogoljene, oslobođene svakoga nepotrebnog podatka, faza apstrahiranja, svođenja motiva na samu bit njegove pojavnosti. Priklon redukciji posljedica je izmijenjenih političkih prilika u zemlji povezanih s novim kursom Jugoslavije, tj. emancipiranjem umjetnosti od mimetičnosti u skladu s iskustvima onodobne zapadne umjetnosti kojoj je domaći stvaralac sada okrenut, pri čemu se u povijesti umjetnosti po iznimnoj važnosti ističe izložba Henryja Moorea 1955. pokazana u Zagrebu, čija djela postaju uzorom domaćim kiparima. Od tada kiparica sažima volumen, smiruje površinu i reducira figurativno, ne zanoseći se pseudopoetskom simbolizacijom, ali u portretu ipak zadržavajući temeljne fizionomske i psihološke znakovitosti portretiranih. To se posebice osjeća u seriji portreta slikarice Nevenke Đorđević i slikara Frane Šimunovića. Riječ je o kiparstvu pročišćene i reducirane forme, pune mase, naglašene arhitektonosti, ali i rustične, nedovršene obrade. Odlučila se za prikaz ljudskog tijela u trenutku kada je suvremena skulptura pokušavala živjeti i bez njega. Uspjela je izmiriti prepoznatljivost opisnosti i rustikalnosti skulpture. Materijalu pristupa s uvažavanjem obrtnika čija se misao ne nameće materijalu, nego ga – otkrićem njegovih posebnosti – čini ravnopravnim činiteljem oblikovnog postupka.

Ostvarenja ove kiparice djela su elementarne snage, jezgrovitosti i jednostavnosti. Nisu retorički preglasna ni dimenzijama prevelika. U njima prepoznajemo specifičnu ikonografiju asocijativnog tipa, ali i retoričku utišanost, zagonetnost, jezgrovitost, cjelovitost, objedinjenost. Kiparica skulpturu definira sabiranjem oko središnje osovine volumena, dakle unutaršnjim nabojem djela, dok površina, lišena svakog detaljiziranja, djeluje neposrednošću te kvalitetom i naravi materijala, snagom i uvjerljivošću ritma mase koji precizno definira sadržaj. Skulptura teži jezgrovitosti forme i zgusnutosti ekspresije u kojoj plastički instrumentarij kipa bez ijedne suviše geste obrazlaže autoričinu misao.

Tim su skulpturama zajednički sklonost jednostavnom, uspravno usmjerenom volumenu, odabir drva kao materijala i svjesno lišavanje anatomske točnosti u obradi detalja, tako da se tek u diskretno raščlanjenoj homogenoj masi otkriva figuralno podrijetlo motiva. Od tada pa do smrti kiparica – ni u vremenu grozničave težnje za inovacijama tehnološkog oblikovanja i otkrivanja novih kiparskih materijala – više nije bila sklona radikalnim mijenama. Tomu je razlog vjerovanje u neistrošenost tisućljetnoga kiparskog medija te kiparičina tijesna povezanost s motivom, nezatomljiva sklonost čovjekoliku obliku i prepoznatljivu znaku.

Kantoci je modernist, ali ne i prevratnik! Nastajala postrance od avangardističkih zanosa svojega doba, njezina je skulptura rasla postupno, kao nov sustav sabrane forme koja se čuvala velike geste. To je doba u kojemu se antropomorfnu i figurativnu forma – načelima sažetosti volumena i oskudnim narativnim elementima – svodila na znamen ili čisti oblik. Njezin je rukopis na taj način stekao uravnoteženu verifikaciju tradicije i modernističke paradigme.

1.
Ksenija Kantoci, *Frano Šimunović*,
terakota, v. 30 cm, 1955.-1956.
(izvor: IGOR ZIDIĆ /bilj. 2/, 9)

Ksenija Kantoci, *Frano Šimunović*,
terracotta, h. 30 cm, 1955-1956



Razvojni pomak u ovom opusu kretao se odvajanjem od realističke predodžbe, sabiranjem i kondenziranjem vizije do jezgre i snage arhetipskoga, poniranjem u stvaralačku transformaciju oblikovanja volumena, mase, površine kipa koja slijedi viziju, a vizija oblikovni proces. Prednost kiparica daje punoj, stabilnoj i zatvorenoj plastičkoj masi, volumeni su krupni, jasni i pregledni. Uza svu svoju unutarnju prostornu raščlanjenost i mnogostrukost zadržala je krajnju sažetost i zbijenost volumena i jednostavnost u svojim vanjskim obrisima.

U njezinim blokovima, premda su ostvareni iz geometriziranih monolita, iščitavamo ikonografiju asocijativnog tipa, ali – kao jedan od umjetnika obnovitelja hrvatskog kiparstva iz 50-ih godina 20. stoljeća – intuitivno je osjećala vrline jednostavnosti, modernističke čistoće i reduktivnosti, ali i sklonost prema okomito usmjerenom volumenu. Opažamo visoko razvijenu estetsku samosvijest koja se,

2.
Ksenija Kantoci, *Torzo*, drvo, v.
63 cm, 1969.-1971. (izvor: IGOR
ZIDIĆ /bilj. 2/, 15)

Ksenija Kantoci, *Torso*, wood, h. 63
cm, 1969-1971



osim po otklonu od mimetičnosti, očituje i u sklonosti kompaktnim, zatvorenim oblicima, stiliziranju i apstrahiranju detalja, ogoljela forma svedena je na elementarno, odnosno na znak, uočavamo i afirmaciju čvrstoće i stabilnosti, posebnu osjetljivost za osobine gradbenog materijala, jednostavnost i pročišćenost forme te samosvjesnu i monumentalnu nepomičnost u stavu figura, odnosno stabilnost koja je podignuta gotovo do filozofije stoicizma. Oblici se pojednostavnjuju, mase naglašavaju, svjedoci smo blaga, upravo topla i nježna rukovanja materijalom, ali pritom i figure malih dimenzija zadržavaju svoju monumentalnost, trajnost, čvrstoću, postojanost. Kiparičino shvaćanje skulpture podrazumijeva jednostavnu formu, zaobljene bridove, tvrd materijal i čvrstu konstruktivnost prožetu osobnim konceptima i poetikom, a odlikuje ju i efektan spoj osjećajnoga, spekulativnoga i materijalnoga.

Novo kiparstvo što ga sjajno inaugurira ova kiparica problemsko je po traženju novoga govora formi, najčešće polufigurativnih, a ne – unatoč iznimnom predodžbenom potencijalu – po implicitnoj priči ili sadržaju. Kod Kantoci nije jasno povučena linija između apstraktnoga i figurativnoga. Prešla je put od mimetičke figuracije prema apstraktnoj redukciji, zadržavajući uvijek barem minimum relacije spram realnoga. Forme njezinih djela postaju sve čišće i pravilnije, što prati i odmak od figuracije prema apstraktnijim, asocijativnijim formama koje ipak u sebi sadržavaju minimum figuracije i rijetko kad su potpuno apstraktne, nikad ne podliježu kušnji potpunog raskida s mimezisom i nikad ne postižući potpuni apogej čistoće i jezgrovitosti oblika, čak ni u krajnje sinteznim i reduktivnim i apstrahirajućim skulpturama. Tu ubrajamo i svjesno lišavanje anatomske točnosti u obradi detalja, tako da se jedino u diskretno raščlanjenoj homogenoj masi otkriva daleko figurativno podrijetlo motiva. Značenjsko poopćenje i formalno pojednostavnjenje upućuju na težnju da se novostvoreni oblik učini još univerzalnijim nego što je bio „predložak” te na taj način taj oblik dobije transcendirajuće, arhetipske konotacije.

U njezinu procesu apstrahiranja i stilizacije likovnih tvorbi uočljiva je trajna težnja za minimalnom kiparskom intervencijom u materijalu. Ostvarenja su ekonomična u smislu zahvata u deblo, gdje kiparica s malo ureza postiže pročišćenu modernističku formu. Rabeći drvo, pomno ističe sam karakter tog materijala, pa je stoga forma ostvarena sumarno, u širokim planovima i bez posebice naglašavanih detalja. U drvu je stvorila gotovo teologiju toga materijala iz kojeg je bilo nemoguće istjerati nejasne sile, sugestije topline, prisnosti i sl.

Kiparenje u drvu izoštrilo je i njezin smisao za disciplinu. U najboljim djelima Kantoci zadržava duh samoga materijala čiju površinu obrađuje naglašavajući njegovu teksturu i tragove alata, što afirmira taktilne i haptičke vrijednosti drva.

Ljudska je figura ostala temeljem kiparičnih morfološko-tematskih istraživanja. Ljudskom liku daje karakter postojana i mnogoznačna simbola. Stoga se prve njezine skulpture, u kojima je definitivno prevladala opserviranje predmetnog modela, uzdižu u uspravnosti arhetipski jednostavne i učvršćene okomice (*Žena i Figura I*, 1958./1959.) Zatvorene su poput drevnih totemističkih plastika, a drvo od kojeg su građene i istesanost širokim potezima, bez naglašavanja pojedinačnih rezova, potvrđuje slutnju elementarnoga i iskonskoga.

Nikad nije dopuštala da se naracija očituje kao dominantna i da plastičke elemente potisne u manje važan plan. Figura lišena opisnih detalja u žarištu je njezina kiparskog studiranja i opservacije od 50-ih do 80-ih godina 20. stoljeća. Motivi – ljudski likovi – neposredno su prepoznatljivi, ali su preobraženi u slobodnije, pa i geometrizirane oblike, nerijetko ostvareni na pola puta između figure i znaka, zadržavajući redovito tragove svojeg podrijetla, a stvoreni oblici zadobivaju neku totemističku i simbolističku vrijednost teškog ali čestita života. Figure su nositelji traume vremena – nerveze, psiholoških pritisaka, osjećaja zakočena straha, izbijanja slojeva podsvijesti, osjećaja katastrofičnosti, neumitnosti, emocionalnih opterećenosti, kao da je riječ o sveopćoj ritualnoj ispovijedi. Radovi podastiru prizore raznih fragmenata svijeta prepuna nesigurnosti, osjećaja koji je zapravo stvorio te iste prizore. Ostvarenja zrače iznimnim subjektivitetom i istančanim egzistencijalističkim osjećajem, iz kojih izbijaju dramatičnost, strah, patnja i upitnost ljudske egzistencije. Umjetnica podastire značenja okrenuta metafizičkoj strani egzistencije, strani gdje posredstvom skulpture na vidjelo izbijaju uznemirujući osjećaji u sebi zadržane ali evidentne tjeskobe. Procesi vanjskog svijeta poklopili su se u potpunosti s unutarnjim nemirom njezinih likova, naizgled nezgrapnih i teških, ali u svojoj nutrini lomljivih. Riječ je o reakciji umjetnice koja ne zaboravlja povijesna iskustva, nego ih svojim djelima ugrađuje u iskaze o neizvjesnosti vlastite pozicije u vlastitom vremenu. Očigledna je okrenutost motritelju koji u ovim ostvarenjima

Iako prepoznaje vlastite strahove i nadanja. Tako se upravo dimenzija komunikacije nameće kao jedna od najvažnijih dimenzija i značajki ovog rukopisa.

Kantoci je stvorila zatvoren, homogen i osoban svijet-sustav, pokazat će se i svojevrsno nadahnuće mladim kiparima. Imala je visoke kriterije – nije se odlučivala na spojeve različitih kiparskih materijala, dopadljivost, dekorativnost, ukrase i uljepšavanja. Zbog bolesti nije mogla raditi s kamenom, pa se odlučila za prirodne materijale – drvo i terakotu. „U naše je kiparstvo vratila prirodne materijale, pogotovo drvo, koje su kamen, bronca i čelik bilo gotovo potisnuli. Radeći s materijalom koji je čovjek odvajkada oblikovao, držala se njegove strukture i koristila okomicu. Drvo je materijal u kojem će do izražaja doći čistoća forme. Iako iznimno educirana, nadograđujući se sa suprugom i umjetnikom Franom Šimunovićem, manje je komunicirala s gradom u kojem je živjela, okrećući se Dalmatinskoj zagori i njezinim neimaštinom izmučenim likovima”, naglasio je jednom prigodom Igor Zidić, koji tvrdi da je „u Hrvatskoj bila ono što je Barbara Hepworth bila u Engleskoj, Germaine Richier u Francuskoj, a Lily Garofulić u Čileu. Iz njezine su košnice iscurile mnoge ideje, koje su oplodile naše kiparstvo i djela mlađih suvremenika”.² Zidić na istom mjestu s pravom naglašava da je Kantoci nadahnjivala mnoge kipare, ali unatoč iznimnim umjetničkim doprinosima, nikada nije dobila priznanje kakvo je zaslužila.

Priklon plastičkoj čistoći u njezinu kiparstvu proizlazi iz shvaćanja da sažetost oblika donosi veću potencijalnu energiju od konvencionalne deskriptivne složenosti realističkog pristupa. Riječ je o sumarno oblikovanim likovima, pojednostavnjenima i vrlo stiliziranim, individualni i anatomske detalje svedeni su na minimum ili posve reducirani, a pojedini su dijelovi tijela i krajnje apstrahirani. Sve to govori o njihovoj anonimnosti – umjetnicu očito nisu zanimali pojedinačne osobitosti likova, nego ono tipično i općeljudsko – specifična egzistencijalna stanja. Nema izvanjskog efekta monumentalizma, nema dekora, ni trunke dopadljivosti. Raspoloženja je moguće razabrati iz držanja tijela i vrlo suptilnih pokreta kojim figure uspostavljaju odnos s drugim figurama. Kiparica sve pretvara u čvrst, zatvoren sustav, ispunjen napetom statičnošću. Uočavajući posebnosti drva kao materijala, stvorila je oblike koji se ističu snagom i otpornošću, masivnošću korpusa. Zajedničko svim njezinim oblicima jest ideja masivnosti, otpornosti, sabijanja u jezgru. Zbijenost i konciznost, jasnoća i konstruktivnost, čistoća odlikuju njezina ostvarenja te stvaraju razlike kojima se ta ostvarenja odvajaju od mnogih tendencija što su se u međuvremenu izmjenjivale, a koje su uglavnom preferirale razvučenost, rasprisanost, rasutost oblika, da ne kažemo brbljivost.

U vlastitom ikonografskom okruženju odlučila se i zauzela za nešto najprisnije i najvječnije, najnježnije i najiskonskije – žensku figuru. Proces redukcije, kondenzacije forme i uopćenost oblika, sažimanja i koncentracije na samo nekoliko elementarnih, ali ujedno i suštinskih oznaka odabrane osobe, koje ističu rodni (žena/žene), relacijski (majka i kći), etnički (žene Zagore), svaki drugi identitet osobe. Figuralna ikonika – tipične položaje tijela i odnose između više figura – majka i dijete, žena i muškarac, roditelj i dijete, jahačica i bik – uvijek je ostvarena zatvorenom, teškom masom. U grupiranju likova prije svega se ogleda kiparičin egzistencijalistički doživljaj čovjekova položaja u svijetu prema kojem se stvarnost promatra u odnosu na to što osoba postoji u relaciji prema drugoj osobi. Pri oblikovanju ovih malih skupina ljudi, kiparica je važan odnos između formi, koji je uvijek blizak i zbijen i razvija se iz jedne statične mase. Kantoci se na taj način referira o otuđenosti suvremenog svijeta. Kristalizirala je duhovni kontekst doba u kojem je djelovala. Njezine skulpture pričaju nam mnoge priče, počam od tuge i tame, preko transcendentnih poruka do topline, ali donose i vitalističke elemente poput ljubavi i radosti, zajedništva, solidarnosti i sloge, kohezivnih sila koje ljude drže skupa. Univerzalna tema koja zaočuplja kiparicu ljudska je sudbina i iskustvo pregnantne samoće u postojanju svih bića. Njezino kiparstvo nastajalo nakon 1945. rađa se u okrilju krize svekolikoga

društvenog, političkog i kulturnog konteksta, pa ga stoga odčitavamo i kao jedan od oblika angažirane umjetnosti, ali s tim da je njezina pobuna izvedena bez žuči, zastava i parola. Ipak, i tako deklarativno „nemušta” njezina skulptura dokumentira uznemiren svijet i čovjekov položaj u njemu, zebnju pred svijetom i vremenom, ali i pred neumitnom prolaznošću. Psihološko djelovanje ovih skulptura upućuje na dramatične i tragične egzistencijalne sadržaje i ona je tipološki, psihološki i značenjski srodna egzistencijalističkoj filozofiji. Njezini likovi zatvaraju totemski krug začet u krugu animističke antropologije i dovršen u tjeskobi one ljudske autonomije kakvu je pripovijedao egzistencijalizam te strepnji, dubokoljudskoj, nad postojanjem i silama što ga mimo razuma određuje netko drugi.

Kantoci ne podliježe ideološkoj retorici, izvan je ambicija jakih udara, deklaracija, manifesta i komentara, zbog čega je ostala na margini bučnoga doba. Kao hipersenzibilni rezonator, umjesto programatske akcije i kritike, umjetnica politički defenzivno denuncira stvarnost šifrom subjektivne, intimne priče. Transcendiranje neposredne stvarnosti, utišanost, zagonetnost, jezgrovitost, cjelovitost, objedinjenost epiteta su koje vežemo za kiparičine narative. Njezin opus primjer je ustrajavanja na estetsko-etičkom integralnom humanizmu i njegovoj elementarnoj pojavnosti lišenoj bilo kakvih jeftinih i pomodnih socijalnih sadržaja, čime se ona kao stvaralac i u doba socrealizma visoko pozicionira na ljestvici morala, za razliku od socrealističkih autora „neizbrojivih djela primitivne svijesti, lažne patetike i jedva prikrivane mržnje i osvetničkog mesožderstva” (Igor Zidić).³ Riječ je o doista beskompromisnu i strogo individualno promišljenu humanizmu, čija se očovječena uvjerljivost, bolje reći sugestivnost, nipošto dopadljivost ili sentimentalnost, napaja iz lucidno detektiranih i osviještenih prostorno-vremenskih premisa. Stoga u njezinu opusu ne nalazimo paranoičan doživljaj neljudske stvarnosti, prosvjede ili politički angažman – njezin je neprijatelj sveopće onečovječenje života od trenutka kad je čovjek pao, agresivni nespokoj vremena, a njezina je intencionalnost svojevrsni pledoaje za ljudskije sutra! Uspijevala je davati pečat egzistencijalne empatije, odnosno očitovati neravnodušnost prema ugroženosti, prolaznosti, smrtnosti, izraziti strah, opomenu, brigu za svoje. Tu je sublimirana tragičnost života koji je nedjeljiv od rađanja i od smrti, to je osjećaj čovjekove prolaznosti, ali i njegova stalna čežnja za neprolaznim.

Njezine skulpture sadrže u sebi golem potencijal narativnih spekulacija. Okrenula se naglašenije intimnom, subjektivnom, lirskom tematskom registru feminine osjećajnosti, subjektivne poetske osjetljivosti. Autorica se vezala za svijet na rubu preživljavanja, život progonjen strahovima, ispunjen materijalnom bijedom i morama, ali ova umjetnost istodobno svjedoči o potrebi opstanka, vjeri da je samo postojanje snažnije i otpornije od svih civilizacijskih zastranjenja koja se ružno odražavaju na status pojedinca ili na određene ljudske skupine.

* * *

Kiparski rad Ksenije Kantoci, još više semantičke referentne okvire njezine plastike, u velikoj mjeri odredit će jedan događaj. Kiparica je naime 1954. posjetila Dalmatinsku zagoru, zavičaj svojega supruga slikara Frane Šimunovića i potom – s tim prostorom uspostavivši tijesnu i čvrstu emocionalnu povezanost – izrazila duh „malog svijeta”, upozoravajući na i združenost čovjeka sa zavičajnim okolišem i priviknutosti životinim uvjetima u njemu. Taj je boravak od prijelomna značenja za kiparičina daljnja istraživanja, koja tada dobivaju zamah. Vitalističku energiju, jednostavniju, prisniju poetiku ova je kiparica crpila ne samo iz povijesnih nego još više iz određenih zemljopisnih dimenzija, unijevši – vlastitim jedinstvenim tematsko-morfološkim ciklusom – u suvremeno hrvatsko kiparstvo shvaćanje o neiscrpnim i uvijek novim mogućnostima percipiranja i doživljavanja zavičajne dalmatinske motivike. Umjetnica u tom krajoliku pronalazi realne oblike čija je uloga motivsko-

3.
Ksenija Kantoci, *Mali torzo*, drvo,
v. 34 cm, 1973. (izvor: IGOR
ZIDIĆ /bilj. 2/, 23)

Ksenija Kantoci, *Small Torso*, h. 34
cm, 1973



inicijalna i još više oblikovno-sugestivna. Ponalazi čvrstu i plodonosnu motivsko-sadržajnu okosnicu, duhovni uspon, koju će istraživati i okušavati, ulazi u posve novu i vlastitu problematiku, usvaja pravo na specifično viđenje i interpretaciju vidljivih podataka. Osobnu stilistiku definitivno učvršćuje, ona postaje individualno još prepoznatljivija i koherentnija te započinje razdoblje zrele i sretne umjetničke proizvodnje iznimne snage i uvjerljivosti i s potpuno artikuliranim gradbenim načelima te zaokruženom motivikom.

Umjetnica se potvrđuje kao lucidan promatrač zbilje, sposobna – na jedinstven, uvjerljiv i sugestivan način, bez aluzivnih poštapalica – motritelju prenijeti autentičnu i realističnu sliku „nepripitomljiva” podneblja, tada malne izvan civilizacijskih

4.

Ksenija Kantoci, *Otočanke*, drvo,
v. 49 cm, 1979.-1980. (izvor: IGOR
ZIDIĆ /bilj. 2/, 34)

Ksenija Kantoci, *Women of the Island*,
wood, h. 49 cm, 1979-1980



tokova – rudimentarnost, bijedu, muku i strah, napore i nevolje, nasilje, moralističku topiku prolaznosti i karnalne ništavnosti te prijeteću prisutnost smrti. U očima civilizirana promatrača, ali ne i kiparičinim, to je svijet rugobe, potrošenosti i zla, gdje čovjekova egzistencijalna ugroženost nije bila imaginarna, nego djelatna i stvarna. Ali, suvremenom ljudskom individualizmu autorica istodobno sučeljava vrijednosti primordijalnoga iskonskog zajedništva. Svoje biće kiparica poistovjećuje s mukom jednog podneblja i jednog vremena. Svjedoci smo njezine neiscrpne predanosti da plastički obistini svu razdrtost čovjekova unutarnjeg svijeta u nevremenu, u njegovu upornom trajanju, neposustajanju, trpljenju, nepomirljivosti, snalaženju, neprestanom sučeljavanju s težinom povijesti i odupiranju čovjeka toga okružja tom usudu.

Već samim odabirom motiva iz dalmatinskog podneblja kiparica sugestivno stvara evokaciju života naroda koji pribiva u surovu kršu, ali njezino je djelo preraslo zavičajni kontekst – uobičajene motive iz seljačke sredine ona već u startu majstorski pretvara u općeljudske arhetipove s općevažecim humanim porukama.

Tijekom boravka u Dalmatinskoj zagori Kantoci je stvorila niz arhetipskih ženskih figura, koje su u njezinoj interpretaciji postale simbolom teška, ali ponosita života. Skulpture sada ne predočuju samo individualne sudbine, nego i tipove i predstavnike skupina, a to su u surovim uvjetima života u prvom redu napaćene žene. Statičnošću i stabilnošću kiparica postiže dojam njihove dostojanstvene trpeljivosti i mirnoće u patnji. Tako nastaju *Figura seljanke*, masivni lik *Žene na tronošcu* i *Žena iz Zagore*.

Djela iz 1963./1964. (*Figura, Kompozicija III, IV, V*) više ne čine samostalni, nego grupirani i međusobno povezani okomiti stožeri mnogostruko razrađivani ispustima oslobođenih i u prostor diskretno izvučenih masa. U predodžbi Kantocijeve sada čovjekov poprima obličje križa u kojemu su mase zadobile čvrstinu i gustoću koja ne dopušta uzlet, a snažna energija forme ne sadrži dinamiku ekstenzivnosti, nego samo stabilno i teško uranjanje u tlo. Ove skulpture svojom oporom prisutnošću dodiruju neka bitna egzistencijalna stanja i svjedoče o postojanju trajanju bića mimo svih patnji i mimo svih mijena te o sabranosti čovjekova duha.

Kantoci je posvećena čovjekovu iskonu, kardinalnim problemima njegove egzistencije. Tamna nota i melankolija ostvarena kroz priče o nespokojsvima ljudske egzistencije u tom negostoljubivu podneblju, međutim, ne propada u egzistencijalni defetizam, beznadnost i skepsu, nego, dapače, ikonografske predstave ove kiparice na moralnom planu ističu primarnost čovjekovih nagonско-vitalnih svojstava – odatju otvorene simptome kontestacije, otpora i prosvjeda, vjere u ljudsku trajnost.

Djela iz ovoga autoričinog ciklusa vitalističke dinamike u formalnom pogledu spajaju kompaktno i amorfno, konkretno i apstraktno, a na idejnom planu očituju nešto istodobno monumentalno, herojsko i prometejsko, istovremeno metafizičko i univerzalno nasuprot povijesnom i vremenskom, istodobno trajno i vječno nasuprot prolaznom, trajno makrokozmičko i ujedno mikrokozmičko.

Odbijanjem od veće mase, uklanjanjem svega suvišnog, što je epidermi dalo sirovost, grubost, oporost neke primordijalne djelatnosti, ostvarila je niz arhetipskih ženskih figura kao simbole teška ali ponosita života, čak je uspijevala dočarati i suspenziju ženskih osjećaja, primjerice nepriznavanje slabosti i nesigurnosti, snagu i otpornost nužne u ustrajnoj borbi za голу egzistenciju. Tako nastaju figure seljanki *Žena*, *Figura seljanke*, masivni lik *Žene na tronošcu* i *Žena iz Zagore*. U tom miljeu umjetnica prepoznaje i sugerira oporost, težinu, psihološki jasno karakterizirajući i nijansirajući protagoniste. Ovo kiparstvo magički je jednostavno i istodobno složeno u svojem višeglasju – tematskom, sadržajnom i formalnom. U drvenu trupcu autorica uspostavlja monolitni kip, osamljen i uspravan, plastički sublimiran do simbola. Od 70-ih godina nadalje oblici su razvedeniji, tematika univerzalnija, redukcija vanjskih svojstava predmeta sve potpunija.

Ovaj rukopis od tada nadalje odlikuje zanimanje za ideju kolektiva, čvrste i tijesno povezane skupine ljudi, odnose između više figura (majka i dijete, sestre, muškarac i žena, roditelj i dijete, jahačica, bik) i tipične položaje tijela u tim formacijama. Razlikujemo maskulini i feminini tip figure. Oblikujući uspravne, monumentalne skulpture, žensko je tijelo prikazivala bez klasičnih atributa i često pod teretom. Težakinja u njezinim radovima pohvaljene su zbog svoje čvrstoće, snage, životne energije. Ta djela govore o najdubljim porivima postojanja, ljudske nazočnosti, istrajavanja, nepristajanja na pad pred surom i od ljudske ruke nepobjedivom realnosti, pri čemu Kantoci posebice apostrofira neophodnost kreiranja vlastitih obrambenih mehanizama glede svladavanja svakodnevnih egzistencijalnih prepreka, poručujući da su snaga, izdržljivost i uzvišenost u nama samima, što su ljudi koji su joj u fokusu osobno

osvijestili, zbog čega njezina djela šire optimizam. U interpretaciji ove vrsne kiparice borba za opstanak, stamenost, opiranje, solidarnost, empatija, spremnost za žrtvovanje i odricanje, vjera, štovanje, pouzdanje i skromnost uvjeti su svekolikog opstanka.

Riječ je o dvjema ili trima figurama, čitljivim na različitim razinama i u različitim stupnjevima jasnoće (balansiranje na granici prepoznatljivoga i apstrakcije), koje čine obitelj (*Troje, Otočanke*) – zabrađenim ženama pod grubim maramama, same ili pripijene uz dijete, s djetetom na grudima ili leđima, pod teretom koji strašno pritišće, u bijegu ili u nekoj drugoj opasnosti i pogibelji. Njihova okresana torza stoga su, u kiparičinoj interpretaciji, nerijetko i uspravljeni križevi.



5.
Ksenija Kantoci, *Dimnjak*
(*Sudenice*), drvo, v. 24 cm, 1983.-
1984. (izvor: IGOR ZIDIĆ
/bilj. 2/, 39)

Ksenija Kantoci, *Chimney (Moirae)*,
wood, h. 24 cm, 1983-1984

U prostoru Dalmatinske zagore kiparica nalazi sadržaje intimne i univerzalne naravi – u kontekstu patrijarhalnog miljea ona sagledava ženu čiji je identitet u skladu s logikom mjesta i podneblja – umjetnica tematizira ženu s teretom, bremenom, majku. Krajina „ženu čini štitom kuće iznutra, dok je očevi i sinovi brane izvana”. „Žena je roditeljica, čuvarica potomstva, vatre i jezika”, tvrdi Zidić.⁴ Žena u „Morlakiji” „uživa” položaj žene-kućanice, žene-majke, i podložne supruge. U ženama koje stoičkom šutnjom nose svoje breme pronašla je filozofsko i oblikovno uporište za svoje skulpture žena s teretom te za niz figurica, stojećih i sjedećih, koje modelira u glini u amorfnе gomoljaste oblike. Tim jedinstvenim tematsko-morfološkim ciklusom definitivno se odvojila kao jasna umjetnička fizionomija unutar svojega naraštaja hrvatskih kipara. Skulptura *Žena iz Zagore* iz 1957./1958., izvedena u terakoti, poput niza figura malih dimenzija, najprisnije se doživljava dodirom, držeći se na dlanu, tako da se sintagma „skulpture dlana” čini prikladnom za autoričinu sitnu plastiku.

Kolektivistički posložena zajednica u kojoj ljudi prebivaju arhaičnost je sačuvala u svim svojim slojevima. Ti se ljudi još i danas pogrdno nazivaju vlijama ili morlacima. Kultura i jezik toga puka sveudilj su sinonimima primitivizma, iako su se njime, zahvaljujući knjizi Alberta Fortisa *Viaggio in Dalmazia* iz 1774., oduševljavale europske elite. Mletačka Republika tijekom stoljeća okupirala je ovaj dio hrvatske zemlje, a talijanska kultura cijelo to vrijeme opovrgavala je vrijednost slavenskih kultura. Nakon međunarodne izložbe postavljene u Rimu 1911., kada je Meštrović dobio prvu nagradu za skulpturu, počela je njegova karijera. Pa, ipak, njegova djela, prihvaćena s entuzijazmom, susrela su se i s oštrom kritikom. I Emilio Cecchi i Benedetto Croce vidjeli su u njima izraz barbarstva. To je područje koje je stoljećima bilo pod izravnim i neizravnim utjecajima romanske kulture – dalmatske, mletačke i talijanske – ali ta kultura u mnoga mjesta Dalmatinske zagore ni u mrvicama nije stizala. Tu je malo tko mogao čitati čak i pučke i polupučke knjige, poput onih Andrije Kačića Miošića koje su se širile po svekolikom hrvatskom prostoru. Ta čeljad – iako od mora minimalno udaljena – more za života nije ni vidjela, a kamoli se kupala ispod antičkih zidina, u sjeni renesansnih crkava, ili se šetala rivama dalmatinskih gradova. Bile su najmanje dvije Dalmacije – kontinentalna i morska – odijeljene „kineskim zidom”, pojasom pustoši, što su sjajno ilustrirali Vjekoslav Kaleb u pripovijesti *Gost* i Vladan Desnica u kratkom romanu *Zimsko ljetovanje*.

Figuraliku od tada pa do smrti kiparica stvara na osnovi lokalnih dalmatinskih arhaičnih oblika. Premda su ti likovi lišeni deskripcije, ipak su prepoznatljivi. Redaju se figure žena autentičnih u svojem materijalno-prostornom postojanju – uspravnih ili na tronošću, nerijetko i prekrivenih nogu – a autoričin razvojni pomak odlikovalo je odvajanje od realističke predodžbe, sabiranje i kondenziranje vizije do jezgre i snage arhetipskoga, poniranjem u stvaralačku transformaciju oblikovanja volumena, mase i površine kipa, ali i primjetna redukcija tradicionalnih kiparskih sredstava i tradicijskog repertoara. Trajno se okrenula naglašenije intimnom, subjektivnom, lirskom tematskom registru, feminine osjećajnosti, subjektivnoj poetskoj osjetljivosti. Riječ je o transcendiranju neposredne stvarnosti, o tematsko-ikoničkoj koncentraciji tjeskobne intonacije – na sadržaje žrtve, patnje, samoizdrživosti i samoodrživosti, trpljenja, boli, očaja, identifikaciji kiparičina skulptorskoga i ljudskoga morala, svekolikih stvaralačkih kapaciteta, s tvrdoćom, oskudnošću i imanentnom monumentalnom arhaičnošću podneblja, s temom otpora/opstanka pučanstva na škrtjoj zemlji dalmatinsko-morlačkog kamenjara. Strah, opomena, briga za sve svoje poruke su koje očituju figure iz ovoga patrijarhalnog svijeta.

Ove skulpture svojom oporom prisutnošću dodiruju neka bitna egzistencijalna stanja i svjedoče o postojanom trajanju bića mimo svih trpljenja i mimo svih mijena kojima vrijeme plavi sabranost i mir čovjekova duha. U *Velikoj i maloj figuri* iz 1969./1971. kiparica odlučno skraćuje figure dviju žena, očito majke i kćeri, u čvrsto

rezane križne obrise znaka, što izaziva asocijaciju na raspelo. Unatoč tomu što su likovi na samom rubu prepoznatljivosti, očito je da je figure oblikovala suptilna ženska ruka. Figure bez atributa ženskog tijela istodobno su simboli bezimenosti, načina života, metafora patnje, a lako iščitavamo i kiparičinu izrazito humanu poruku. I iz ovako radikalne sažetosti izbija napaćenost ljudskog bića i autoričina plemenita empatija za sve paćenice svijeta.

Figuralna ikonika – tipični položaji tijela i odnosi između više figura – majka i dijete, žena i muškarac, roditelj i dijete, jahačica i bik – uvijek je ostvorena zatvorenom, teškom masom. Skulpture su zatvorene forme, jake mase i naglašena volumena. Uzdižu se u uspravnosti arhitektonski jednostavne i učvršćene okomice, primjerice *Žena* i *Figura* zatvorene su, a materija drva od kojeg su građene istesana je širokim potezima i bez naglašavanja pojedinačnih rezova. Poslije, u skulpturama *Dvije figure* i *Kompozicija I* (1960./1961.), ovi prvotno krajnje jednostavni volumeni otkrit će se u složenijim sastavima: pored okomite dominante javit će se sada višestrani pomaci od osovine u obliku vodoravnih digresija, a na samom tijelu skulpture umjetnica će pomno ritmizirati frontalne planove, određivati oštrinu i pregib brida i mjeriti zaglađenost mekih prijelaza.

Skulpture Ksenije Kantoci u formalnom pogledu spajaju kompaktno i amorfno, konkretno i apstraktno, a na idejnom aspektu očituju nešto istodobno monumentalno, herojsko i prometejsko, univerzalno naspram povijesnoga i vremenskoga, trajno i vječno naspram prolaznoga. Dramatika ovih suprotnosti obojena je osjećajem straha i nemira, čovjeka heroja, ali i oklopnika, čiji je oklop istodobno i polje erozije i destrukcija, vječitih mističkih, prirodnih, ali i umjetnih sila. Skulpture nastale nadahnute životom u Dalmatinskoj zagori geometrijski su oblici dubokoga antropomorfnog statusa. Poništavajući opisnost vanjskoga na račun gustoće unutarnjega, kiparica stiže do točke univerzalnoga kiparskog jezika, čiju sumornu intonaciju čine oštrine lomova i rezova punih ploha, britkost rubova. Skulpture sadrže u sebi golem potencijal narativnih spekulacija. Cijeli ovaj kiparski ciklus doživljavamo kao memento kolektivne sudbine zagorske čeljadi, tame i svjetlosti u njihovim življenjima. Njezini likovi korespondiraju s tvrdoćom, oskudnošću i imanentnom, monumentalnom arhaičnošću podneblja. Krutost i gotovo drvenasta sumarna stiliziranost forme u oblikovanju tijela i fizionomija izrazita je u realizaciji ženskih likova. Kiparica oblik izvlači iz jednoga većeg drvenog trupca. Uočavamo grubu obradu površina i masivnost jednostavnih oblika. Tesala je odlučno, rasteretila bi trupac od svega efemernog i izdvojila bi bitno u traženom obliku, skulpturu svodila na znak. Figure su oštro rezane, ali i u tim zatvorenim blokovima tamna drva uspijevala je sublimirati škrto, suho i žedno, u sebe zatvoreno, tvrdo i teško, trpkog zagorsko biće. Iako krajnje reducirane, figure ovdje nikad ne asociiraju stanje, nego kretanje, posebice pokret ženske figure. Ženske figure prototipovi su ženskih tijela, metafore plodnosti, zemaljske i materinske snage, presudne za život u staništima usred surove prirode i škrte zemlje. Zalagala se za primarnost i prirodnost umjetničkog procesa, lucidno je shvaćala strukturne i tehničke osobine materijala i sredstava za rad. Drvo je u njezinu rukopisu suho, golo, posno, kiparica ga je shvaćala kao materijal koji u sebi sabire čvrstoću, zgusnutost, jezgrovitost, voluminoznost, uspravnost. Na tako stvorenoj platformi plastičkog repertoara nema izvanjskog efekta monumentalnosti, dekora i dopadljivosti. Obrađujući drvo, ističe sam karakter materijala, svjedoči otpore tvrdoga drva, pa je stoga njezina forma obrađena sumarno, u širokim planovima i bez posebice naglašavanih detalja. Uočavajući posebnosti drva kao materijala, stvorila je oblike koji se ističu snagom i otpornošću, masivnošću korpusa. Zajedničko svim njezinim oblicima jest ideja masivnosti, otpornosti, sabijanja u jezgru.

Naučila je da prirodni materijali imaju svoje bogate poetike i proniknuta paleotehnička načela koje je čovjek stoljećima učio od prirode, usvajao i prenosio s

pokoljenja na pokoljenje kao dragocjeno iskustvo u održanju ljudske vrste. Radeći u drvu, uvažavala je osnovnu masu bloka s tek skromnim intervencijama i zasijecanjima u okomitu drvenu masu koje, međutim, dinamiziraju i ritmiziraju oblik. Tako je, primjerice, nastala *Žena iz Zagore* iz 1958., koja je bila uvrštena na izložbu *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti* iz 1996. I tu je riječ o ženskoj figuri u njezinoj jednostavnosti i okomitosti osnovne mase, gdje kiparica – uistinu minimalnim intervencijama/zasijecanjima – razbuđuje tek naznačene i sublimne znakove pučkoga, težačkog i napaćenog života žene iz Zagore.

U svoje kipove ovog ciklusa kiparica kontaminira sva osobna čuvstva pred začudnim fenomenom tradicije, hipostazirane u graditeljstvu, obrtničkim i umjetničkim vještinama, oduhovljenoj rukotvornosti neimara iz prošlosti.

6.

Ksenija Kantoci, *Sizif*, drvo, v.
35 cm, 1977.-1984. (izvor: IGOR
ZIDIĆ /bilj. 2/, 43)

Ksenija Kantoci, *Sisyphus*, wood, h.
35 cm, 1977-1984



Skulptura ovdje teži jezgrovitosti forme i zgusnutosti ekspresije u kojoj će plastički instrumentarij kipa bez ijedne suviše geste obrazlagati misao umjetnice. „Ali ova težnja ka sintetičkom obliku daleka je od svake redukcije u smislu rigoroznog pojednostavnjenja forme u duhu brankusijevskoga idealnog ovoida; ona sadrži sasvim posebno otkrivanje elementarne biti skulpture koja će, i po-red sve koncentriranosti svoje plastičke jezgre, sačuvati supstrat jednog značenja metafizičkih i gotovo sudbinskih određenja. Kantoci, dakle, polazi od antropomorfnog tipa forme, ne da ga zatim postepenim svođenjem zaboravi i prenese u 'čisto' stanje forme, već naprotiv, da mu svojom specifičnom predodžbom ljudskog lika poda karakter postojanog i mnogoznačnog simbola”, piše Ješa Denegri.⁵

Skulpture iz „zagorskog” ciklusa, zgusnute suzdržane energije, naizgled su slične, ali su ipak različite u grupiranju masa i njihovu dinamičnu prostornom rasporedu. Izdvajamo antologijsku, profinjenu, monumentalnu i dostojanstvenu skulpturu *Velika i mala figura*, jedno od najsnažnijih autoričnih djela uopće, ostvorenu u sintetički pojednostavnjenu volumenu, u zatomljenim, ugašenim registrima drva, jednako izražajnu bez obzira na to s koje je strane motrimo. *Velika i mala figura* primjer je apstraktne redukcioniističke linije u hrvatskom kiparstvu, kondenzacije forme i uopćenosti oblika, koncentracije, sažetosti i zbijenosti volumena, sažimanja forme kojom je u velikoj mjeri postignuta redukcija objekta na vlastitu bit. Ovo antologijsko djelo odlikuju sažet i jednostavan oblik, u našoj umjetnosti jedinstven i delikatan redukcionizam, svedenost na najosnovnije, funkcionalno očišćenje kipa, purističke komponente tipa: ekonomičnost forme, nedeskriptivna forma, odklon od simboličkih i metaforičkih referencija i nadgradnji, minimum kiparičnih afektivnih plastičkih intervencija, niski „napon” govora, osjećaj težine, totemska statička postojanost mase i volumena, ostvaren u zbijenu volumenu, vertikalnosti osnovne mase, čiji stupnjevi preobrazbe vode do potpune ogoljenosti i gotovo čista znaka. Dijelovi tijela tek su naznačeni usjecima kako bi se istaknuli ženina uspravnost i stabilnost. Individualni detalji reducirani su na minimum ili posve reducirani. Dvije figure, osamljene i uspravne, plastički su sublimirane do simbola. Oslobođena vanjskih svojstava i svakoga površinskog uresa, dvodijelna skulptura postala je čista forma. Volumeni su u *Velikoj i maloj figuri* još zbijeniji, tektonika masa sada je snažnija, a mirna i glatka zaobljenost i mekoća kutova očituju autoričinu naklonost prema ljudskom obliku. Forme sublimne poetike, nježne, produhovljene, lirične figure dviju žena kiparica odlučno skraćuje u čvrsto rezane križne obrise znaka. Riječ je o sumarno oblikovanim likovima, pojednostavnjenim i vrlo stiliziranim kojima su izostavljeni brojni anatomske detalji, što govori o njihovoj anonimnosti – umjetnicu očito nisu zanimala pojedinačne osobitosti, nego ono tipično i općeljudsko – egzistencijalna stanja. No unatoč tomu što su njihove dramatično oguljene figure ostvorene bez deskriptivnih ambicija, ikonografskih konotacija, anatomskih prepoznatljivosti i bilo kakvih kostimografskih digresija, dakle na samom rubu prepoznatljivosti, bjelodano je da je figure oblikovala sućutna ženska ruka i da je ovo ostvarenje posvećeno ženama sinjskog dijela Dalmatinske zagore, a skulpturu odčitavamo i kao bjelodan iskaz osobnog osjećaja melankolije, ranjivosti i osamljenosti ljudskog roda. Kiparica je uspijevala davati pečat egzistencijalne empatije, odnosno očitovati neravnodušnost prema ugroženosti, prolaznosti, smrtnosti. Uočavamo kiparičinu neugodu što svjedoči svijetu u kojemu su ljudska bića neostvorena. Figure su – i bez atributa ženskog tijela – simboli tragične dimenzije opstojnosti, bezimenosti, načina života, metafora patnje, evokacija – bez ikakvih etnografskih ili folklornih osobina patnje dalmatinskih žena, a lako iščitavamo i izrazito humanu poruku. I iz ovako radikalne sažetosti izbijaju napaćenost ljudskih bića i autoričina plemenita empatija za sve paćenice svijeta, koje autorica vidi kao žrtve, i to kao žrtve koje se žrtvuju za druge paćenice.

Kiparica je usredotočena i na temu zajedništva, solidarnosti i sloge. Lako uočavamo pokroviteljstvo većeg ženskog lika nad manjim, što također evocira onodobne moralne vrijednosti toga patrijarhalnog kraja. Ilustrira to skulptura *Jahač, čovjek i životinja* iz 1974. Tu je lik manjih dimenzija posjednut na konja ili magarca, a krupniji lik pješice, zaštitnički, hvata ritam sa životinjom i jahačem, sitnije građe, na njoj. Strah, opomena, briga za svoje! Kantoci se na ovaj način sučeljavala otuđenosti suvremenog svijeta i afirmirala smisao i značenje zajednice. Sučeljavanje snagama thanatosa tu čeljad nije vodilo do rezignacije, pukog fatalizma i nihilizma, nego je, dapače, motiviralo da im se sučeli otporom, vitalizmom, konkretno: mučnim i te-gobnim radom i svjedoči o postojanom trajanju bića mimo svih patnji i trpljenja. Utihnule su i zanimjele referencije, stvarnost skulpture poprima sve veći stupanj redukcije, kip se zgušnjava u znak i na se preuzima simbolsku funkciju. To je i dramatična priča o prostornim i duhovnim transformacijama, o nestajanju i nepovratnu gašenju iskonskih vrijednosti u protoku urbanizacije ruralnog prostora, o mijenama prostornih i mentalnih slika i duha mjesta. Iza njezina opusa stoje momenti općega filozofskog i psihološkog karaktera – duhovno stanje otuđenja, korespondencije s fenomenologijom i egzistencijalizmom. Uspijevala je utiskivati pečat egzistencijalne empatije, emotivne transgeneracijske solidarnosti, odnosno očitovati neravnodušnost prema ugroženosti, prolaznosti, smrtnosti. Njezini likovi zatvaraju totemski krug, začet u krugu animističke antropologije i dovršen u tjeskobi one ljudske autonomije kakvu je pripovijedao egzistencijalizam, te strepnji, dubokoljudskoj, nad postojanjem i silama što ga mimo razuma određuje netko drugi.

Kiparicu uzimamo za primjer postojanosti, duboke vjernosti vlastitu i odabranu putu. I danas plijeni izbjegavanje svake dopadljivosti i sladunjavosti u interpretaciji ljudskog tijela, koje je bilo i ostaje njezino osnovno vrelo nadahnuća. Čistoća njezine kiparske forme i izvanredni instinkt za plastičke odnose i ritmove, osjećaj za sintetičnu kiparsku viziju ženskoga tijela svedena na suštinske elemente, gotovo na geometrijske oblike, u kojem uvijek pulsira i drhti životnost – samo su neki od aspekata njezine umjetnosti, koje su osjetili i kritika i publika dajući joj uvijek visoko mjesto u našoj umjetnosti.

Zaključak

Jedinstveni opus Ksenije Kantoci, nastajao referiranjem na život u Dalmatinskoj zagori, jedna je od najneospornijih činjenica u hrvatskoj umjetnosti i kulturi. Dosegnuo je visok stupanj plastičke uvjerljivosti ne svodeći se, ni u jednom ostvarenju, na golu shemu ili šablonu. Njezino djelo monumentalno je doprinos poslijeratnoj hrvatskoj skulpturi općenito, a posebice prikazivanju ljudske figure i u maloj plastici.

BILJEŠKE

¹ TOMISLAV LALIN, *Lirika u kamenu, Slobodna Dalmacija*, 1. V. 1963., 14.

² IGOR ZIDIĆ, *Ksenija Kantoci - Post festum*, Galerija Adris, Rovinj, 2010., 30, 8.

³ IGOR ZIDIĆ, *Marija s onu stranu brda, Marija s rive*, Galerija Adris, Rovinj, 2017., 28, 16.

⁴ IGOR ZIDIĆ (bilj. 2), 18.

⁵ JEŠA DENEGRİ, *Ksenija Kantoci. Salon muzeja savremene umetnosti Beograd, Život umjetnosti*, broj 45, 19. II. – 10. III., 1966., 56.