

Tonko Maroević

15. 1. 2012.

Autorski tekst objavljen u katalogu izložbe *Pregledna razstava / A Retrospective* održane u Modernoj galeriji u Ljubljani od 31. 1. do 29. 4. 2012.

Trostruko zrcalo, dvostruki pogled, jedinstveni svijet. Sintezna desetljeća slikarstva Metke Krašovec (1992.–2011.)

I.

Rijetko se nailazi na slikarstvo koje istodobno njeguje strogu izvedbenu disciplinu i opuštenu imaginativnu slobodu, koje nimalo ne slijedi oscilacije ukusa i trendovske opcije, nego na svoj način asimilira i integrira široka dijakrona iskustva, koje teži nadmašivanju individualnoga rukopisa i nalaženju »objektivnoga korelativa«, a ipak ispisuje nedvojbeni oscilogram osobnoga, subjektivnog doživljavanja te stvara svojevrsnu vizualnu autobiografiju. Takvo je slikarstvo Metke Krašovec, prepuno sadržajnih i tehničkih izazova, poticaja i zamki, zagonetki i tajni. Ono je nastalo u slovenskom kulturnom ambijentu, no ne može niti ne želi sakriti brojne kozmopolitske korijene, ono živi i raste u razdoblju kasnoga dvadesetoga stoljeća i početka novoga milenija, ali ne prihvaća karakteristična obilježja te epohe. Neka nam stoga bude dopušteno ukratko razmotriti njezino stvaralaštvo izvan užega nacionalnog rakursa, a pomalo i s onu stranu strogih kronoloških koordinata, mimo tokova dominantnih tendencija i aktualnih opcija.

S radovima Metke Krašovec susretao sam se sporadično i ne odveć često, pretežnije na kolektivnim nego li na njezinim samostalnim izložbama. Međutim, za uzvrat, susreti s njezinim crtežima i slikama protegnuli su se gotovo kroz čitav dosadašnji radni joj vijek, tako da sam imao dovoljno informacija o radnim joj etapama i problemskim orijentirima. Mogu ustvrditi da je svaka takva prigoda suočavanja

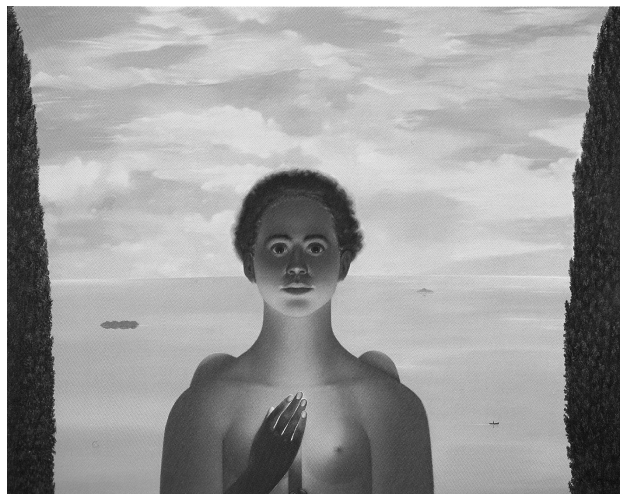
s Metkinim slikama postavljala određeno pitanje, budila znatiželju i nespokoj, tražila emotivnu i intelektualnu reakciju. Premda sam se u međuvremenu samo jednom, i to vrlo škrto i sumarno, hermeneutički očitovao o njezinu radu, zapitanost i upitnost mogućega pristupa nije me napuštala. Kako ne pripadam njezinu cehu slikara, niti krugu pratitelja iz iste sredine, nadam se da će mi u interpretaciji možda pomoći generacijska, biografska solidarnost (dijele nas samo dva tjedna u dolasku na ovaj svijet).

II.

Za svoj pokušaj tumačenja opredijelio sam se za zrelu autoričinu fazu, za radove nastale unutar istoga morfološkog opredjeljenja i sustavnoga međusobnog ulančavanja, koji i sami za sebe mogu predstavljati ne samo zaokružen ciklus nego i koherentan opus. Činim to iz dva razloga: jedno, što sam tih i takvih djela najviše vidio i upoznao, a drugo, važnije, što te slike jamačno predstavljaju apogej slikarstva Metke Krašovec, ekspresivni vrhunac u kojemu je uspjela sintetizirati sve raspone svoje bogate mašte i sve vrline svoje zahtjevne tehnike. Osim toga, samo je početna etapa te »neoklasicističke« faze dolično interpretirana u autoričinoj monografiji, iz mjerodavna pera Andreja Medveda, pa to ostavlja slobodniji prostor za nova domišljanja i drugačije vizure.



Treći / The Third, 1995., akril na platnu / acrylic on canvas, 145 x 160 cm, privatno vlasništvo / Private collection



Večernja zvona / Evening Bells, 1994., akril na platnu / acrylic on canvas, 130 x 160 cm, zbirka Uradnega lista / Collection of the Official Journal of the Republic of Slovenia

Svoj problemski »izrez« rado bih uokvirio s dvije slike amblematičnih naslova i iznimne problemske izoštrenosti. Riječ je o slici *Trostruko zrcalo* (1992.), ne slučajno reproduciranoj i na koricama spomenute monografije, te o slici *Put u zrcalo* (2009.), pokazanoj na izložbi u Galeriji »Equarna«, ne slučajno prvi put predstavljenoj u prostoru u kojemu se autorica kao dijete igrala. Već samim navođenjem naslova zadan je Auftakt zrcalne projekcije (umnoženih odraza, relativizirana statusa zbilje, neuhvatljive istine) i moguće narcističke emanacije, i te kako podobne za psihoanalitički pristup, pogotovo dovodimo li ga u vezu s namjernim autobiografskim aluzijama.

Opravljanje za pristup »ukriženih zrcala« i empatijskog uloga daje nam i sama autorica, kad je svoj verbalni komentar vlastitome životopisu naslovila *Zrcalo vremena* (u prilogu monografije), gdje je narativno meditativnim tonom objasnila mnoge svoje predilekcije i postupke, ukazala na formativne premise i afektivne odrednice vlastitih – kako likovnih tako i životnih – opredjeljenja. Naravno, autointerpretacija obavezuje, ali ne determinira i ne isključuje drugačija čitanja.

Slika *Trostruko zrcalo* doista je paradigmatična za tendenciju krajnje pročišćenosti elemenata, svođenja na bitno i izazovne jednostavnosti koja ne može biti nego enigmatična. Na neutralnoj plavkastoj podlozi prignuta je glava dugovrate djevojke, koja između ruku uzdignutih do glave drži okruglo zrcalo u kojemu se ogleda doprnski portret što ga prepoznajemo po crtama slikaričina lica. Kompozicija je vođena evidentnim geometrijskim načelima. Nagib djevojčine glave točno pada u dijagonalu koja ide iz donjeg lijevog kuta kadra prema gornjem desnom kutu (a linija nosa tvori

osovinu). Dvije ruke se sklappaju u gotovo istokračni trokut uz donji rub slike, a u tom je trokutu upisan krug s portretnim medaljonom.

Likovi djevojke i slikarice građeni su istančanom tonskom modelacijom. Blijedoružičasti inkarnat djevojke (i smečkasti inkarnat slikarice) u zasjenjenim dijelovima prelazi u tamniji ton, a isto se može kazati i za blago valovitu žučkastozlaćanu kosu. S obzirom na idealizirani, impasibilni izraz i naglašenu modelaciju, figure kao da predstavljaju skulpturalne, mramorne ili alabasterne pojave, tek s ponekim akcentom kromatskog iluzionizma (usnice, zjenice očiju). Irealan prostor (tek u pozadini slikaričina lika nazire se more s otocima) i izvanvremeni atributi sudionica kadra upućuju na to da je slika autonomna, autotelična, nereferecijalna, problemski usrediještena oko mogućnosti zrcaljenja i refleksije.

Riječ je zapravo o konceptu višestrukog ogledanja: slikarica se zrcali u naslikanom ogledalu, djevojka se zrcalila u očima slikarice, a mi ćemo se zrcaliti u njihovu pogledu. Razmjena pogleda nije ograničena ni sadašnjošću ni pukim trajanjem: anakronizam izgleda likova i dijakronija slikarskog postupka sedimentirat će se u sinkroniji likovnog učinka. Na taj je način zauvijek otvoreno pitanje višestrukog zračenja pogleda i definitivnog značenja mimetičkog statusa, bez mogućnosti čvrstog odgovora.

III.

Nije Metki Krašovec neophodno trostruko kodiranje da bi postigla učinak zagonetnosti. Dovoljna joj je asimetrična dvojnost, izazovna binomnost, problematična parnost likova i atributa na slici pa da izazove nespokojne odnose, du-

boku upitnost ili dojam začudnosti. Zapravo, najveći broj njezinih slika građen je na labilnoj ravnoteži i nepotpunom poklapanju ili djelomičnoj konfrontaciji naslikanih elemenata, dakako, najčešće mladahničkih ženskih likova komplementarnih svojstava. Je li pretjerano pomisliti da se tako suočene ili sučeljene djevojačke glave pretapaju ili preklapaju jedna s drugom, nastavljaju također igru zrcala ili je pak riječ o maskiranju, kontrastiranju, kontaminiranju?

Prisjetimo li se slike okrštena naprosto *Zrcalo* (1988.), na kojoj je u pozadini glatka jezerska površina, uvidjet ćemo kako sugestije i značenja klize. Naime, dalo bi se pomisliti kako se pojam zrcala odnosi na svijetlu, blistavu jezersku plohu, ali je još izazovnije smatrati kako se crnokosa djevojačka glava iz prvoga plana ogleda u plavokosoj djevojačkoj glavi iz drugoga plana, prema kojoj je izravno okrenuta. Prisjetimo se slike nazvane *San* (1990.), tako ambivalentne i ambigne da izmiče lakom opisu. Možemo kazati kako je riječ o dva sijamski spojena ležeca ženska akta, a možemo tumačiti kako se radi o zrcalnom odrazu gornjega akta u donjem. Međutim, sklopljene oči gornje glave, a otvorene oči donje priječe da govorimo o pravom zrcaljenju, dok se tomu ne bi protivila naglašenija tonska gustina inkarnata donjega tijela.

Slika *Dvije maske* (1993.) poseban je izazov konvencijama. U sumarnom krajoliku, obilježenom čempresima, padinama, udolinama, pa i oblacima u dalekoj pozadini, u prvome se planu nalaze dvije glave, od kojih samo jedna ima sva svojstva maske (upale, izdubljene očne duplje, dugoljasti tanki nos i stilizirana usta), dok je druga idealizirano antropomorfna, no očigledno također shvaćena kao krinka. Znači li naslov kako slikarica svojim fizionomijama daje tek uvjetnu vrijednost, kako je svjesna njihove generičnosti, zbog čega i ne mogu biti nego maske.

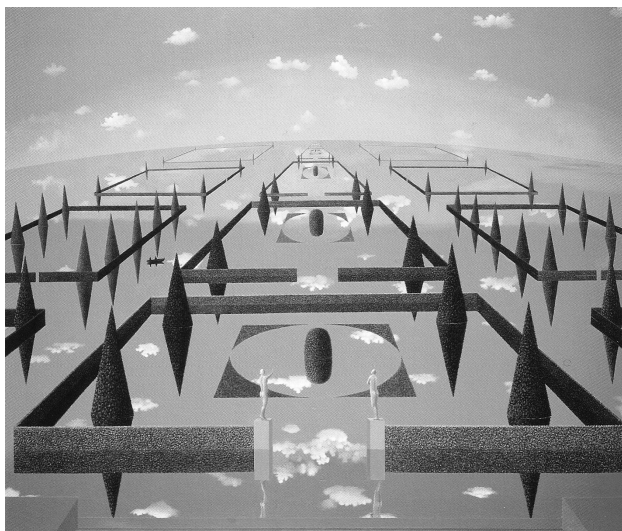
Osvrnimo se na sliku *Pogled* (1992.), na kojoj mlada djevojka, stavom, dimenzijama i obrisom slična onoj s *Trostrukog ogledala*, koristi također prste svojih dviju ruku da u njima drži okrugli medaljon. Ali u ovom su slučaju ruke razdvojene – ne sklopljene – i svaka ide na svoju stranu, ali podjednako, simetrično, između palca i kažiprsta držeći i pokazujući frontalno postavljene kružne pločice s predodžbom oka. Dakle, ne samo što nas prikazana figura motri »ispod oka«, nego smo, kao gledatelji, uhvaćeni u zamku dvostrukog pogleda, pogleda koji se čak osamostalio i »tijelom postao«.

Centričnu kompoziciju ima i slika *Zec, Djevojka, Lane* (1993.). Središnji lik je sklopljenih očiju, ali su zato naglašeno otvorene oči predstavljenih životinja (svaka s po jednim bočnim osjetilom vida), tako da ne možemo izbjeći »raspravu o pogledu«, dijalektiku promatranja i skrivanja. Ekstreman primjer simetrije i stereotipije (pa, na svoj način, i stereoskopije) naći ćemo u slici *Prolaz* (1992.), gdje dvije, podjednako modelirane i analogno kadrirane, djevojačke glave obrubljuju sliku s lijeve i desne strane, a između

njih je otvorena pučina, odnosno »prolaz« u dubinu, po kojemu je slika i naslovljena. Pomaci glava tako su zamišljeni da se njihovi pogledi sijeku na mjestu promatrača, koji u nedoumici uzvraća čas prema lijevoj a čas prema desnoj figuri. One se inače tipološki jedva razlikuju, s time da je desna nešto tamnija u inkarnatu i u kosi, zahvaljujući gustoći tonskog gradiranja. Slika *Odras* (1993.) isto tako se bavi jukstapozicijom tamnolute i blijedolute ženske glave (i poprsja), ali na radikalno drugačiji način od prethodice. Naime, u prvom je planu poluprofilno okrenuta figura »porculanskoga« tena i zlaćanih uvojaka, a iz drugoga plana frontalno proviruje negroidna glava čupave frizure druge djevojke, koja svojim crnim rukama grli ili se ustrašeno hvata tijela blijedolute. Korak više prema misteriju ostvaren je u slici *Vrijeme* (1992.), na kojoj je predstavljena samo jedna ženska figura, doprsno i u poluprofilu, ali s rukom izduženih, elegantnih prstiju kojima dodiruje podbradak, a na tu je ruku sletjela i ispruženo leži jedna plava ptica. Po čemu ta slika opravdava svoj naslov: da li po zamišljenoj centralnoj figuri, da li po stiliziranoj plavoj ptici ili pak, najvjerojatnije, po zagonetnoj crnoj ruci, koja se – upozoravajući ili prijeteći – iz neznana izvora pozadine dohvatila lijevoga ramena predstavljena lika. Ostavimo po strani opis i iznuđenu simboliku, »vremenitost« ansambla nije vezana ni uz jedan pojedinačni atribut, nego uz dojam cjeline.

Ciklus radova naslovljen *Prisutnosti* (1986.–1989.) najmetodičnije je razvijao motiviku susreta ili dodira ženskoga para. Na pretežno neutralnim pozadinama (s tek iznimnim naznakama prostornih akcesorija) nižu se dvojni idealni (ili generički) doprsni portreti mladih žena, varirajući neke tipološke karakteristike, a kombinirajući stavove ili stanja. Na inačici VI. lijevi je lik zasanjan, sklopljenih očiju i u prvom planu, dok je desni lik otvorenih očiju i blago u pozadini (pritom je lijeva glava plavuše, a desna crnke). U inačici VIII. lijevo je pak crnomanjasta i tamnolute figura otvorenih očiju, a desno plavokosa i blijedolute djevojka spuštena pogleda. U inačici X. obje su ženske figure mnogo čvršće modelirane, s izvorom svjetlosti što ih s visoka oblijeva i naglašava im volumen. U tom je primjeru razlika uspostavljena ponajprije u stavu (desna je frontalna, lijeva u poluprofilu) a zatim u frizuri (plavokosa ima kovrčavu kosu s razdjeljkom po sredini, a crnka kosu plete u pundžu). Inačica XI. kao da se bavi istim likovima, kao prethodna, ali invertira njihova mjesta i uvećava prostorni dinamizam, pa i dimenzije likova. Plavokosa je ovdje okupana svjetlošću što joj sprijeda osvjetljava lice i poprsje, a crnokosa ostaje ne samo u bliskom drugom planu, nego i u području osjenjenosti.

Pokušali smo deskriptivno ukazati na raspone kombinatorike i varijacija na osnovi motiva, po čemu je Metka Krašovec inaugurirala problematiku morfološkog idealizma i otvorila prostore daljnje razrade opsesivnih motiva.



Semiramidini vrtovi / Gardens of Semiramis, 2003., akril na platnu / acrylic on canvas, 115 x 135 cm, zbirka Nove Ljubljanske banke, Ljubljana / Collection of Nova Ljubljanska banka, Ljubljana

IV.

Kao svojevrsna ponornica, kao opus i korpus slikarstva Metke Krašovec teče kontinuirana linija okušavanja i dokazivanja crtežom. Naravno, crtež sam po sebi uvijek ima učinak veće neposrednosti i mjeru lakšeg izvođenja, ali u slučaju ove slikarice on je još naglašenije autonoman, izvoran, nepredvidljiv. Doista, nije riječ o vježbanju i pripremanju za zahtjevniju disciplinu akrilika ili tempere na platnu, nije riječ o komponiranju ili kadriranju prizora i likova za veće, ambicioznije formate, nego o sasvim slobodnom prepuštanju mašti, takoreći predavanju ruci, olovci, peru ili kistu da nas vodi prema izranjanju oblika iz nevidjela, iz neutralne bjeline papira.

Pretjerano bi bilo govoriti o radu podsvijesti, jer ipak nije riječ o automatskom pisanju, nekontroliranoj gesti ili silovitom pražnjenju nakupljenih emotivnih taloga. Štoviše, uvijek se suočavamo s mekim, nježnim potezima ili pak odmjerenim, pažljivim nanosima boje. Nema dvojbe da crteži Metke Krašovec izvire iz iskonske lirske osjetljivosti, iz duhovne otvorenosti prema raznorodnim transcendentalnim i mitsko-kulturalnim iskustvima, iz slobode povezivanja inače nespojivih razina zbilje, iz sposobnosti kaptiranja jedva zamjetljivih poticaja, iz mogućnosti premošćivanja međusobno udaljenih i na isti predznak nesvodivih tokova.

Ako ne smatramo da je crtačica izravno vođena podsvjesnim impulsima, svakako se slažemo kako je u slučaju njezina rada na papiru znatno umanjena cenzura svijesti. Možda bi najtočnije bilo pomisliti kako znalački lavira između nabačene ideje i elastične realizacije, kako angažira civilizacijski prtljag i manualnu vještinu da bi ih stavila na kušnju ili provjeru žive reakcije. Pritom, razumije se, obavjela kontrola pripušta znakove i simbole »zaumnog«

karaktera, što se tako nadaju ne samo morfološkom nego i psihoanalitičkom čitanju.

Posebnu pažnju najradije bismo posvetili ostentativnoj dvojnosti, binomnosti ili dihotomičnosti njezine crtačke parcele. Naznačili smo sličan fenomen u slikarskoj joj dionici, a smatramo kako je on još evidentniji i bogatiji suznačenjima u radovima na papiru, jer je broj motiva i njihovih veza i susreta u crtežima znatno veći. Iz analize stanovitih primjera moći ćemo zaključiti kako je slikarici-crtačici bitna unutrašnja napetost kadra, kako nezavisno od tematike ili prividne neutralnosti iskaza ustrajno teži upravo za oksimoronskim ili paradoksalnim spregama, iz kojih pak gradi enigmatičnost dojma.

U tu svrhu morat ćemo se ponešto vratiti unatrag, u ranije joj faze, a to neće biti odveć digresivno s obzirom na znatno duži kontinuitet crtačke amplitude Metke Krašovec, što gotovo ujednačeno teče od početka osamdesetih godina prošloga stoljeća pa do naših dana. Premda je u međuvremenu tangencijalno prošla u blizini tzv. nove slike, to jest okusila napasti nesputanog preklapanja stilskih uzoraka, a potom uronila u kristalične koordinate metafizičkog predznaka, u susretima s bjelinom papira nije samo odmjeravala raspone senzibiliteta nego je i tražila ravnopravan dijalog znaka i sugestije, obrisu i praznine, biomorfnosti i tvarnosti.

Učestalo se to zbivalo upravo posredstvom figurativnih asocijacija, amblematičnih dodira, spojeva, sudara ili konfrontacija. Jedno od područja povlaštenih dvojnih odnosa – kako u smjeru simbioze tako i u pravcu konfliktnosti – svakako je pitanje spolnih ili rodničkih veza/obaveza. U crtežima Metke Krašovec imamo čitav registar muško-ženskih relacija. S jedne je strane, primjerice, benigni zagrljaj u kadru (*My Boy Has Red Socks*), s anomalnim akcentom crveno obojenih čarapa, a s druge ustrajno neprihvatanje molbe za emotivnu blizinu (*Cruel Woman*, 1981.), s naglašenom disproporcijom likova, hijerarhijskom naglašenošću velike ženske figure koja ne pristaje na udvaranje klečećega muškog lika.

Ne možemo poreći ironične, humorne konotacije tako uspostavljenih susreta, ali s podsmijehom ne iscrpljujemo smisao naznačenih relacija. Već i naslovi, ispisani u kadru – i to na engleskom jeziku – pridonose novi sloj semantičke igre, odnosno tvore kontaminaciju verbalnih i vizualnih razina. A s obzirom na čistu likovnu sintaksu moramo zapamtiti krajnju delikatnost crte, koja isključivo rubi konture likova, bez ikakvih sjenčanja ili ispuna, bez modelacije ili dekoracije, bez akcesorija ili scenografije. Tanki potez crnila zaokružuje i zatvara sugestiju lika, ostavljajući praznini prostor najširega mogućeg odjeka.

Korak od ironije prema groteski, premda bez humornog izživljavanja, čine daljnje razrade dvojnih likova. Ukazali smo već na svojstvo mijenjanja proporcija ili relativiziranja statusa predstavljenih likova, posebno pak na elegantnu izduženost nekih sudionika kadra. Egzemplaran je, u

tom smislu, crtež *Turn Around Woman* (1981.) s prikazom dugonogog laneta u prvom planu i leđima okrenutog akta u pozadini. Zatim je tu i serija muških aktova u bliskom susretu s konjem, od kojih je jedan crtež i naslovom diferenciran *Saddling a Horse* (1984.). Konačno dolazimo i do »simbiotičkih« likova ljudi i životinja, primjerice do prikaza frontalne čovječje glave preko koje ide profilna figura psa (*Bez naslova*, 1982.) ili do čovječjega akta sa zmijom što mu izlazi iz glave (*Bez naslova*, 1984.) ili do čudovišne, »sirenske« figure sa ženskom glavom, poprsjem i trbuhom, a s lavljim stražnjim dijelom tijela, nogama i repom. Odmeđena mašta još je tu figuru postavila u uspravan položaj, kako se drži uz vitko savijeno deblo i nastoji dohvatiti pticu što leprša povrh nepostojeće krošnje (*Bez naslova*, 1982.). Našlo bi se još primjera animalno-humanog križanja ili inih biomorfnih kontaminacija, no posebnu pažnju zaslužuju pojave krilatih bića s ljudskim tijelima. Nije riječ o danas pomodnoj angelologiji nego o iznalaženju oblika i lika što je u stanju nadmašiti sva ograničenja kadra i gravitacije te se vinuti u čistoću i apsolut imaginativnog odjeka.

Ne bismo željeli obremeniti interpretaciju pretencioznijim izvodima, to više što u svojim crtežima Metka Krašovec preferira lakoću, zračnost, prozornost, no ne možemo ne evidentirati neke aspekte. Koliko god se radilo o variranju ili poigravanju na temu, ostaje činjenica jednoga crteža (*Bez naslova*, 1981.) s kompletnom i koherentnom sakralnom motivikom, pritom nanizanom po vertikalnoj središnjoj osovini kadra. Anđeo drži u ruci Veronikin rubac s prikazom Kristove glave okrunjene trnovom krunom, a pokraj njega su tri čavla, kojima je Krist bio pribijen na križ. Iznad anđelove glave je vaga, simbol Posljednjega suda, a ispod anđelova poprsja je janje, notorni znak žrtvovanja i atribut pastirske funkcije.

Taj Auftakt u prikazivanje anđela ne mora nas obavezivati na konvencionalna pravovjerna tumačenja i značenja. Shvatimo ga kao fantaziju, *impromptu*, improvizaciju prema kanonskim figurama, ali anđeoske prilike nećemo se lako osloboditi. Naći ćemo je u crtežu *Bez naslova* (1986.), kako stojeći između dvaju stabala upire u okruglu krošnju s desne strane, a naći ćemo je – još mnogo nedogmatičnije – u crtežu naslovljenom i potpisanom na kadru kao *Šepetanje* (1985.). U tom se radu anđeoski lik, obilježen muškim spolnim atributom, nježno naginje na uho blago okrenutoj ženi. Konačno, u crtežu iz 1986. (također *Bez naslova*) naći ćemo na letećega anđela u punoj figuri kako u rukama drži i nosi uvećani prikaz oka. Tu smo već na području refleksa i refleksije, u problematici pogleda i gledanja što će obilježiti čitavu zrelu fazu slikarstva Metke Krašovec.

A što da kažemo onda o slici *Anđeo* (akrilik na platnu, 1987.), o majestetičnoj glavi s fino modeliranom kosom, s razdjeljkom po sredini, koja zaokružuje ovalni volumen. Idealizirani lik ima jasno diferencirane usnice, obrve, nosnice itd., samo što su mu očne duplje prazne, odnosno



Nevidljivi sprovod / Invisible Procession, 2005., akril na platnu / acrylic on canvas, 110 x 160 cm, privatno vlasništvo / Private collection

stakleno zamučene, sjajne i odbijajuće a ne primajuće, neosjetljive za recepciju izvanjskih dojmova. Kako shvatiti inverziju u odnosu na, prethodno spomenuti, prikaz oka? Objašnjenje kojemu smo skloni jest da slikarica namjerno uvećava zagonetnost.

V.

Opisujući nekoliko karakterističnih crteža iz bujnog i razvedenog razdoblja slikaričnih linearnih bilježenja oniričke dimenzije postojanja (iz osamdesetih godina prošloga stoljeća) načinili smo – makar i nehotice – malu ikonografsku inventuru glavnih joj, opsesivnih motiva. Mislim da nije nelogično što smo završili s anđelom kao svojevrsnom konkretizacijom idealnoga, nadčulnoga bića, generičkim vrhuncom ili hipostazom stanovite estetske evolucije. S obzirom na povremeno miješanje animalnih, humanoidnih i angelomorfnih sastojaka smatramo da funkciju i mjesto anđela u univerzumu Metke Krašovec smijemo protumačiti kao afirmaciju čiste likovnosti, kao znak definitivne autonomije vizualnog koda, apologiju slikarskog jezika.

Prisjetit ćemo se, naime, srednjovjekovne hijerarhije bića, u kojoj su najniže stajale životinje, jer one nisu mogle komunicirati jedna s drugom ni s višim bićima, lišene govora. U sredini je, dakako, bio čovjek, koji se sporazumijevao sa sebi sličnima, obdaren govorom služio se njime u komunikaciji s ljudima (ali također izazivao i nesporazume), no nije mogao doći u doticaj s anđelima. Najviše su stajali anđeli. Oni, istina, nisu govorili, ali to njima nije ni trebalo jer su raspolagali viđenjem koje je pronicalo u dubinu. Mogli su se suvereno međusobno gledati, gledati zatim ljude i životinje i ništa im nije ostajalo skriveno ili nedostupno, nikakvih nesporazuma nije bilo u očigledno-

sti, evidentnosti, izravnosti njihova odnosa i pristupa.

Predodžba anđela jest idealna projekcija, estetski kanon i dijalog s metafizičkom tradicijom, ali jest, čini nam se, ponajprije pohvala pogledu, samosvjesni *hommage* ekskluzivnoj vizualnosti. Stoga će slikarica, razrađujući i produbljujući metaslikarske probleme, povremeno i svojski navraćati i na humanoidni krilati lik, dajući mu svojstva kohezionog povezivanja elemenata, sustavnoga pronicanja i evidentiranja fenomena. No podrazumijeva se da anđeli Metke Krašovec nisu jednoznačni i da je u njihovoj šutnji skrivena odgonetka koju nije lako eksplicirati.

Doista se ne možemo udaljiti od motiva anđela, on nam se nameće kao jedna od najčvršćih poveznica raznorodnih slika, gotovo kao crvena nit zrele faze slikarstva Metke Krašovec. Eto, slika *Treći* (1995.) kao da rekapitulira i na novu razinu podiže motiviku tretiranu u radovima kao što su serija *Prisutnosti* (1986.–1989.) i pogotovo *Odras* (1993.). Opet je riječ o antipodnom paru: bjelopute i zlatokose ženske figure u prvom planu, iza koje se dijelom nazire tamnoputa i crnokosa figura, koja hvata u zagrljaj prvonavedenu, prebacujući svoju lijevu ruku preko njezina desnog ramena. Ne izražavamo se o spolu tamnopute figure, koja ima pretežno muškaračka svojstva, ali je odlučno diferencirana od zemnih protega vrškom ljubičastoga krila što viri iznad njezina desnog ramena. Neutralna plavkasta pozadina neba s donje je strane obrubljena modrim pojasom što sugerira more, također smireno i vodoravno na obzoru, sasvim u skladu sa statičnošću, skulpturalnošću, uzvišenošću, odmaknutošću od osjećajnosti naslikanih likova. Opet se susrećemo s pojmom *Trećega*, onoga koji nije izravno nazočan, a na neki način podrazumijeva prisutnost promatrača.

Slika *Nevidljivi sprovod* (1999.) još je jedna karika u nizu dvojnih generičkih portreta feminilne ljupkosti i sustavnog suočavanja svjetlije s tamnijom puti, ali će nam odmah pasti u oči da su oba lika ovaj put obdarena krilima (tamniji, lijevi lik ima i krila u tamnijem tonalitету ljubičaste boje). Osim toga zamijetit ćemo kako je slika simetrično uokvirena parovima vitkih čempresa s lijeve i desne strane, koji se, štoviše, zrcale u mirnoj – valjda, jezerskoj – vodi. Pažljivije motreći uočiti ćemo sasvim minijaturni lik u lađici s lijeve strane (koji također ima krila, dakle anđeoske atribute), što se evidentno uputio preuzeti jednako minijaturnu figuru koja ga sjedeći iščekuje na desnoj obali. Sugestijom naslova shvaćamo kako se radi o haronovskom prevozu duša, ali je posebno rječiti prvi plan – i to u znaku šutnje. Naime, desni, bljedoputi anđeo stavlja prst na usta tako da dobivamo prikaz tišine, komplementaran »nevidljivosti«.

Ne kanimo, naravno, opisivati ili tumačiti sve znane nam slike, ali moramo registrirati pomak što se dogodio kad je na slici ostao samo jedan anđeoski lik i kad je taj anđeo zadobio osobito obasjanje – svjetlost što proizlazi iz svijeeće koju drži u ruci (*Večernji zvon*, 1994., *Shvati, srce, predjele što ih ne poznaš*, 1996.) ili iz inoga donjega izvora (*Čuvar*

svjetlosti, 1999.), što mu plastično naglašava dijelove prsa i lica. Umjesto pohvale uvećanom iluzionističkom virtuozitetu radije ćemo pritom razmatrati kompleksnije prostorne odnose (uvećane pejzažne partije, misterij stabala, slični detalji u pozadini ili čak dijelom prikriveni – primjerice, lađice što klize površinom vode).

Ne napuštajući nikad stanovito ljudsko mjerilo, slikarica se u najrecentnijim ostvarenjima sve više upušta u kreaciju idealnih krajolika, i to u radikalnim rasponima od maksimalne gustoće, pravoga gustiša raslinja (*Labirint*, 1995., *Čekajući proljeće u Tompkins parku*, 2000., *Diana i Acteon*, 2008. i *Schinkel i Klara*, 2007.), pa do izazovne reduktivnosti, pročišćenosti pogleda prema obzoru – bilo da je riječ o pustinjskim, pučinskim ili jezerskim prostranstvima (*Ružičasti oblaci*, 1998., *Odsjaj*, 2000., *Comandatura*, 2008. i *Otvori oči*, 2009.). Na svim tim slikama gotovo liliputanske figure gube se u beskonačnosti evociranih prostora. Kao simbolički »začin« takvim kozmološkim slikama dolazi fantomska nazočnost (jedva zamjetljiva prisutnost zasjenjenih minijaturnih likova iz pozadine) triju suđenica, Mojra (*Suđenice*, 2007., *Mojre*, 2009.). Uz prikaze djevojčica u prvom planu Kloto, Lahezis i Antropos dolaze kao neizbježna pratnja, kao neotkloniva prijetnja, kao nespokojna slutnja.

Nemoguće je ne primijetiti kako djevojčice naslikane na nizu platna iz posljednjih godina imaju sve određenije fizionomijske crte, sve prepoznatljiviji individualitet, sve jači empatijski ulog. Pa i pozadine povremeno zadobivaju vrijednosti emotivnog korelativa, atmosferskoga pritiska analognoga duševnim stanjima (*I dođi, južni vjetrove*, 2008. i *Žrtvovanje*, 2008.). S *Putem u zrcalo* (2009.) zatvara se krug introspekcije, uviranja u samu sliku, a s platnom *Posjet* (2009.) još jednom se otvara projekcija autobiografske, pitanje narcizma, meditacija o prolaznosti. Naime, iza frontalno postavljene djevojčice, a u procjepu između dvaju zašiljenih stabala pomalja se zatamnjeni autoportret slikarice. Ne može biti slučaj što je i taj rad izložila u dvorištu svojega djetinjstva. Jedini znani nam pejzaž bez ikakve ljudske nazočnosti okršten je znakovito *Pogled anđela* (2008.).

Nema nikakve dvojbe da je u recentnim ostvarenjima Metka Krašovec asimilirala i sintetizirala sva svoja – a i mnoga opća – duhovna i oblikovna iskustva, postigavši zavidnu razinu skupo plaćene individualne posebnosti. U svoj je razvoj od početka uložila zahtjev da ne odustaje od teškoća i od potrebe za integralnom slikom, za djelom u kojemu će misao o slikarstvu biti popraćena i adekvatnom izvedbom. Dio kritike i javnosti opravdano je slijedio njezinu samostalnu putanju, možda s više razumijevanja kad je dodirivala aktualnije tendencije postmodernizma i transavangarde negoli kad je uspostavila hijeratičnost vlastitog neoklasicizma ili slatkogorku maštovitost neoromantičnoga predznaka. Ali sama činjenica da se njezin morfološki kod i rezultat ne dadu svesti na jednoznačnu matricu, a isto

tako se ni njezine motivske opcije ne mogu idejno reducirati, sve to dovoljno govori o iznimnosti njezina opusa.

U svakom slučaju, Metka Krašovec i danas podjednako suvereno raspolaže tehničkim registrima što idu od »tvr-dorube« figuracije pa do apstrahirajuće i difuzne zrnatosti kromatskih parcela, a u svome je dijapazonu odnjegovala vještine i znanja mnogih velikih prethodnika. Svakako nije mogla pristati na dogmatizam trendova i na diktat jednosmjernog evolucionizma, nego je usporedno razvijala različita ekspresivna sredstva. Koristila je nutarnje rezerve, ekonomizirala stilističkim matricama, činila, ako treba, i »korak unatrag« da bi udovoljila latentnim potencijalima.

Umjesto o eklekticizmu, kod Metke Krašovec radije bismo zborili o univerzalizmu izvora i jedinstvu nadahnuća. Jer doista su samo površne povremene sličnosti s hiperrealizmom i transavangardom, sa spiritualizmom tantre i dokumentarnošću »šozizma«. Ne možemo je svrstati ni među, terminološki adekvatnije, anakroniste (Mariani, Di Stasio), nego onda gotovo radije prikloniti neortodoksnom nadrealizmu (Magrittea, Dalvauxa). Najneospornija bi, zapravo, mogla biti njezina sklonost prema metafizici, pa time i prema slikarstvu metafizičkoga predznaka (De Chiricu, a njegovim posredstvom čak i do Böcklina). Naveli smo nekoliko povijesnoumjetničkih referencija da bismo jedino zaključili kako je njezina slikarska poetika usmjeren na začudnosti i očuđenju, oneobičavanju i izazivanju od-maka od očiglednosti.

S obzirom na naglašeni skulpturalno idealistički karakter mnogih njezinih ženskih likova (s asocijacijom na Canovu i Mengsa, ako ne Kavčića i Tominca) prisjetit ćemo se Freudu drage Gradive, »oživljenoga« kipa ljepohode djevojke, pa u raskoraku između zbilje i privida, u pukotini između umrtvljenosti i pokreta, u rezu između davnine i aktualiteta pronaći šansu plodnijega čitanja likovnoga univerzuma kakav je Metke Krašovec. Uostalom, pozivajući se na Rilkeovo (paradoksalno, oksimoronsko, ambigno) shvaćanje ljepote pjesnik Zvonko Maković je u njezinu slikarstvu našao »lica natopljena svjetlom koje njihovu izrazu daje kvalitetu duhovne vizije«. Koliko god Metkino slikarstvo ne bilo literarno, nego dapače čisto likovno, čini se da se njemu možemo najbolje približiti riječima pjesnika, pa hvatam za riječ i Miklavža Komelja kad kaže da je »divljenja vrijedno... (njezino) suptilno nijansiranje svjetla na krošnjama čempresa (preplitanje svjetla i tame)«. Sve povijesne relacije i svi relativizmi morfoloških izbora postaju manje važni i sporedni u usporedbi s naponom apologije i apsolutizma svjetlosti, a predanost Metke Krašovec toj vokaciji sasvim je neupitna, sudbinska.