

Jurij Selan, Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani

LIKOVNA UMETNOST IN SLOVENŠČINA

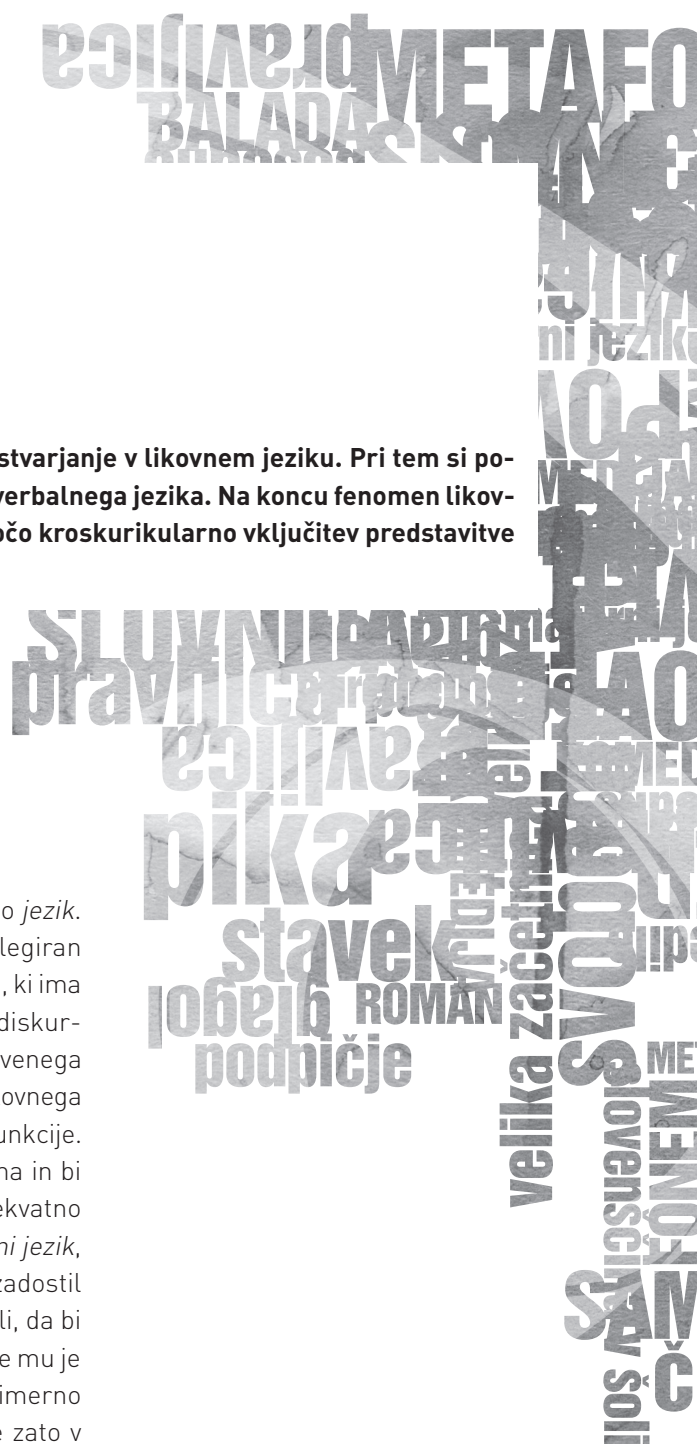
▾ V prispevku predstavljam likovno umetniško ustvarjanje kot ustvarjanje v likovnem jeziku. Pri tem si pomagam s primerjavo jezikovnih značilnosti likovnega jezika in verbalnega jezika. Na koncu fenomen likovnega jezika ponazorim s primeri in nakažem smernice za mogočo kroskurikularno vključitev predstavitve likovnega jezika pri predmetu slovenščina v srednji šoli.

1 Uvod

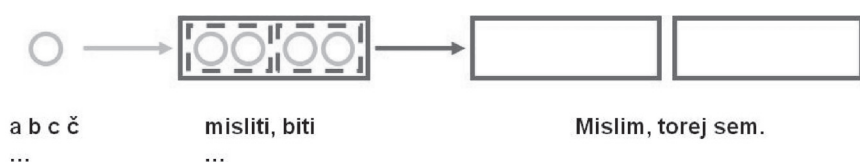
Med različnimi načini človekovega izražanja zavzema posebno mesto *jezik*. V zahodnem kulturnem okolju in izobraževanju je še posebej privilegiran *besedni jezik* — v Sloveniji seveda materni besedni jezik *slovenščina* —, ki ima izjemno pomembno funkcijo pri razvoju abstraktnega, logičnega in diskurzivnega mišljenja. Vendar pa besedni jezik — čeprav je za človeka bistvenega pomena — ni edina oblika jezikovnosti. Obstojijo tudi druge oblike jezikovnega izražanja, ki imajo drugačne značilnosti in razvijajo druge kognitivne funkcije. Prav zato pa so tudi te za človekov celovit razvoj odločilnega pomena in bi posledično morale biti v kulturno okolje in izobraževalni sistem adekvatno vključene. Izmed teh jezikovnosti ima prav posebno mesto t. i. *likovni jezik*, ki so mu lingvisti dolgo časa odrekli jezikovni status, saj naj ne bi zadostil nekaterim temeljnim kriterijem jezikovnosti. S tem pa so tudi zanikali, da bi bilo likovno izražanje po pomembnosti primerljivo z besednim, zato se mu je tudi v osnovno in srednješolskem izobraževanju namenjal temu primerno manjšo vlogo kot besednemu jeziku. Namen pričujočega članka je zato v tem, da predstavi, da je mogoče tako kot besedni jezik tudi likovno izražanje razumeti kot obliko jezikovnega izražanja, ki razvija tiste človekove sposobnosti, ki jih besedni materni jezik ne more in bi zato moralo biti kot tako tudi ustrezno predstavljeno in reflektirano v izobraževanju. Ker se učenci v šoli o jeziku in jezikovnosti učijo predvsem pri slovenščini na primeru slovenskega maternega jezika, skušam v zaključku članka nakazati tudi možnost kroskurikularne povezave likovne vzgoje s slovenščino in sodelovanja med likovnim pedagogom in slavistom pri oblikovanju ure slovenščine.

2 Likovnost in jezikovnost. Predstavitev likovnoteoretskih okvirov likovnega jezika.

Likovni umetniki so svoje likovno delovanje vselej razumeli kot *jezikovno delovanje* s sebi lastnimi izraznimi sredstvi (Kandinsky 1985: 303), vendar pa



so lingvisti na njihovo uporabo termina »jezik« vselej gledali z nezaupanjem. V njej so videli zgolj metaforo, ki jo lahko tolerira le najsplošnejša socialno-filozofska definicija jezika, ki pravi, da je jezik vsak pojav, ki opravlja funkcijo komunikacije med živimi bitji, medtem ko so bili prepričani, da stroгим lingvističnim kriterijem »pravega jezika« tako razumevanje ne zadosti (Muhovič 2000). Kriterij lingvistov namreč zahteva, da je v nekem komunikacijskem pojavu kot potencialnem jezikovnem pojavu mogoče prepoznati *jezikovne nivoje*, pri čemer je še posebej pomembna dvojna členitev v sintaktično in fonološko jezikovno ravnino. V besednem jeziku prva določa, kako se enote s pomenom (besede) kombinirajo v kompleksnejše pomenske celote (stavke), fonološka pa, kako se enote s pomenom (besede) dešifrirajo v enote brez pomena (foneme). Ker je sintaktična ravnina edina zares generativna, fonološka pa je predvsem interpretativna, lingvisti prvo postavljajo kot *primarno*, drugo pa kot *sekundarno* (Slika 1).



☞ Slika 1: Členitev na dve jezikovni ravni: sekundarna in primarna.

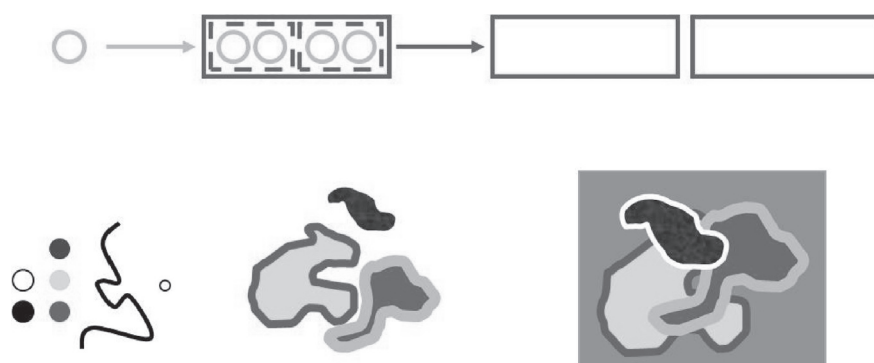
Za lingvistično pojmovanje jezika je torej z generativnega vidika bistveno, da lahko s pomočjo členitve in kombinacije materialnih enot, ki same po sebi nimajo nikakršnega smisla (v besednem jeziku so to glasovi oz. fonemi), tvorimo jezikovne celote, ki nekaj pomenijo (besede in nato stavke); z interpretativnega stališča pa je bistveno, da znamo skupku materialnih enot, ki same po sebi nimajo smisla, pripisati nek pomen in ga osmisliti kot jezikovno celoto.

To osnovno dvojno strukturo jezika ponavadi še bolj natančno predstavimo s pomočjo različnih jezikovnih ravnin, ki definirajo tudi raziskovalna področja jezikoslovja: fonetika in fonologija proučujeta fizične aspekte zvoka jezika in njihove vzorce; morfologija proučuje notranjo zgradbo besed; sintaksa proučuje načine združevanja besed v stavke; semantika proučuje pomene besed (leksična semantika) in fraz ter kako ti v kombinaciji tvorijo pomene stavkov.

Ob takih kriterijih jezikovnosti se zato postavlja na eni strani vprašanje, (1) ali fenomen likovnosti zadosti kriterijem »pravega jezika«, na drugi strani pa vprašanje, (2) če zadosti, v čem so bistvene razlike med likovnim in besednim jezikom, ki je paradigma »pravega jezika«.

Slovenski likovni teoretik Milan Butina o likovnosti kot jezikovnem fenomenu razmišlja takole (Butina 1995: 220–224). Vsaka slika je podobno kot stavek sistematično razčlenjena in urejena celota, je »likovni stavek«. »Likovni stavek« sestoji iz »likovnih besed«, ki jim ustrezajo posamične oblike. Te so funkcionalno povezane v celoto »likovnega stavka« (*likovne kompozicije* in *likovnega prostora*) preko določenih načel likovne kompozicije in likovnega prostora, kar pomeni, da imamo pravzaprav opraviti z nekakšno sintaktično ravno in sintaktičnimi pravili likovnega fenomena. Prav tako pa je vsako sliko tako kot stavek mogoče razčleniti tudi na temeljne enote brez pomena. Če so to v primeru stavka zvočne enote oz. fonemi (iz grške besede *fon*, kar pomeni »zvok«; zato v besednem jeziku govorimo o fonološki ravnini), pa so

to v primeru slike svetlobne enote (svetlostne in barvne) oz. fotemi (iz grške besede *fos*, kar pomeni »svetloba«), zato pa tam Butina to ravnino imenuje *fotološka*. Na tej ravnini se nahajajo t. i. *temeljne orisne likovne prvine* (barva, svetlo-temno, točka in linija). Te namreč enako kot fotemi same po sebi nimajo nikakršnega pomena, saj so samo svetlobne razlike, imajo pa neko minimalno doživljajsko vrednost, ki jim omogoča morfološko-sintaktično povezovanje v oblikovne in sintaktične celote, ki jih nato lahko semantično osmislimo. To je mogoče po analogiji s tvorjenjem stavka pokazati takole (Slika 2):



Po analogiji z razčlenitvijo besednega jezika v jezikovne ravni lahko zato to storimo tudi z likovnim jezikom, kar izgleda takole:

☞ Slika 2: Jezikovna členitev »likovnega stavka«.

Fotološko raven tvorijo temeljne generativne sposobnosti najmanjših enot likovnega jezika, ki so brez pomena, vendar pa lahko *orisujejo* enote s po-

Fotološka raven	Morfološka raven	Sintaktična raven	Semantična raven
Temeljne likovne prvine (orisne)	Temeljne likovne prvine (orisane)	Likovne spremenljivke	Sintaksa likovne kompozicije
Svetlo-temno	Oblika	Velikost	Likovna semantika, hermenevtika, semiotika
Barva	Ploskev	Položaj	
Točka	Prostor	Smer	
Linija		Teža	
		Število	
		Gostota	
		Tekstura	

menom, zato jim Butina pravi *temeljne orisne likovne prvine*: svetlo-temno, barva, točka in linija.

Morfološko raven tvorijo pravila, ki povedo, kako se gradijo jezikovno ustrezne »likovne besede« (oblike), kar zaobsega artikulacijo oblik s takimi ali drugačnimi lastnostmi (*likovnimi spremenljivkami*).

Sintaktično raven tvorijo pravila, ki v likovnem jeziku povedo, kako se »likovne besede« (oblike) ustrezno kombinirajo, da dobimo prepričljiv »likovni stavek«, kar zahteva dve vzporedni ravni usklajevanja oblik: v likovno kompozicijo

oz. diagramatsko razporeditev na ploskvi formata in v likovni prostor oz. iluzijsko razporeditev v globino formata. Pravila, ki določajo kompozicijsko usklajevanje oblik so kompozicijska pravila oz. *principi likovnega komponiranja* (npr. zlati rez), pravila, ki usklajujejo gradnjo likovnega prostora pa *prostorski ključi*, kakršen je na primer linearna perspektiva. Raven kompozicije še bolj specifično zaobsega dva tipa kompozicijskih relacij: odnose med oblikami in odnose oblik do celote formata. Zato lahko razločujemo tudi dva tipa principov likovnega komponiranja: principe vzpostavljanja povezav med oblikami (npr. princip podobnosti, princip kontinuiranja, princip bližine ipd.) in principe vzpostavljanja povezav med oblikami in formatom (npr. zlati rez, muzikalična sorazmerja ipd.)

Semantika pa zaobsega pomene »likovnih besed« in »likovnih stavkov«.

Kljub tem enakim strukturnim členitvam besednosti in likovnosti, ki obe obliki jezikovnosti postavlja na isto raven jezikovne kompleksnosti, pa je pomembno opozoriti, da se besedni jezik in likovni jezik na vseh teh ravneh pomembno razlikujeta.

Te razlike med besednim in likovnim jezikom izhajajo predvsem iz tega, da je prvi časovni fenomen, ki ga je mogoče zgolj misliti in vedeti, drugi pa je prostorski, zato pa ga je mogoče tudi čutno-nazorno in emocionalno doživeti. Ta razlika se posledično kaže v drugačni znakovni naravi besednih in likovnih izrazov. Narava besednih znakov je *arbitrarna* oz. *konvencionalna*, zato potrebujemo *slovarje*, v katerih je pomen teh izrazov zakodiran. Tako beseda »pipa« zgolj *po dogovoru* pomeni neko realno stvar in zaradi tega dogovora vsi vemo, katero stvar pomeni. Če ne bi poznali dogovora, torej *konvencije*, ne bi vedeli, na kaj se beseda »pipa« nanaša. Besedni izrazi so torej izrazito usmerjeni k pojmovanju, konceptualizaciji in pomenom, saj njihovo razumevanje ne zahteva drugega kot aktivacijo mentalnosti in razuma. Na drugi strani pa je, kot pravi Milan Butina, narava »likovnih besed« *sinkretična*. Razumevanje likovnih znakov je nujno vezano na samo doživljanje materialne organizacije signala in specifičnih odnosov v njem. Da bi razumeli likovni znak, nam ni potrebno poznati konvencije, nekega slovarskega pomena, pač pa ga moramo biti predvsem sposobni zaznati, doživeti, izkusiti njegovo formalno-materialno organizacijo. En vidik tega je prepoznavna. Risbo pipe zaznamo in posledično tudi prepoznamo, če imamo izkušnjo s pipami.

Še pomembnejši vidik tega pa je čutno-emocionalno izkustvo *načina*, kako je neka oblika (pa naj bo prepoznavna podoba ali pa abstraktna oz. nepredmetna struktura) narejena, artikulirana.

Taka razlika v znakovni naravi besednih in likovnih izrazov ima pomembne implikacije na jezikovnih ravneh.

Pomembne razlike se kažejo najprej na fonološki/fotološki ravni. Če so fonemi arbitrarno izbrane zvočne enote in lahko zato na morfološki ravni tvorijo besede s poljubno izbranimi pomeni, pa so fotemi oz. temeljne likovne prvine (svetlo-temno, barva, točka, linija) utemeljene v naravi vizualne zaznave, ki s tem že določa minimalno semantično vrednost, ki jo nek fotem zaobsega. Prvina svetlo-temno tako na primer v naravi vizualne zaznave povzroča zaznavo prostorskih razlik, zato jo je tudi v likovnem smislu mogoče izkoriščati za ustvarjanje iluzije prostora. Podobno tudi rdeča barva v vizualni zaznavi

povzroča aktivnost in razburjenje, zato jo je tudi v likovnem smislu mogoče izkoriščati le v skladu s tem pomenom.

Nato se razlike nadaljujejo na ravni morfologije. Ker fonemi nimajo doživljajsko določenih minimalnih semantičnih vrednosti in se lahko načeloma arbitrarno povezujejo v besede s poljubnim pomenom, to zahteva na morfološki ravni standardizacijo besed. Slovarji nam povedo, katere besede smemo uporabljati, kako se sklanjajo in spregajo in podobno. Na drugi strani pa ne obstoji nikakršen »likovni slovar«, ki bi nam povedal, katere oblike so pravilne in katere ne, pač pa mora vsak likovnik svoj repertoar oblik, ki jih bo uporabljal, sam šele izumiti. Morfološka raven likovnega jezika zato zaobsega načine, kako je likovnik s pomočjo nekih fotoloških sredstev (svetlo-temno, barva, točka, linija) izumil izvirne oblike in s katerimi likovnimi spremenljivkami jih je variiral. Podobna svoboda velja tudi za sintaktično raven. V besednem jeziku je strogo določena, zato pravopis in slovnica jasno določata, kako se tvorijo pravilne in nepravilne povedi in podobno. Nasprotno pa so v likovnem jeziku prostorska in kompozicijska načela le načelne intuitivne usmeritve, ki jih mora vsak likovnik predružačiti in izumiti po svoje. Smisel likovne artikulacije namreč ni v dogmatičnem sledenju slovarju in slovnici, pač pa v izumljanju novih načinov morfološke in sintaktične artikulacije. V tem smislu je likovni jezik bližje *pesniški* rabi besednega jezika kot njegovim običajnim vsakdanjim rabi. Pesnik si namreč lahko privoščiti, da izumlja nove besede in da tvori nenavadne in še nepoznane sintaktične strukture, saj mu to pomaga pri vzbujanju posebnih doživetij pri bralcu. Za razliko od znanstvenega pisca za pesnika ni toliko pomembno to, da pove nekaj novega, pač pa mora nekaj novega (ali pa starega) povedati na nov način. Podobno pa velja tudi za likovnika. Izumiti mora nov način likovne artikulacije, da bi stvari »povedal« na nov način.

Prav zaradi take narave likovne ustvarjalnosti pa se najpomembnejše razlike med besednim in likovnim jezikom kažejo na semantični ravni. Kot namreč pravi filozof George Steiner, je semantika »prehod sredstev v pomenjanje«, kar pomeni, da zaobsega pomene in smisle, ki iz strukture uporabljenih formalno jezikovnih sredstev logično izhajajo. Prav zaradi posebnosti formalno jezikovnih ravni pa se tudi semantična raven likovnega jezika razlikuje od besednega jezika po nečem bistvenem. Značilno za (vsakdanji) besedni jezik je namreč, da vodi v t. i. *olajšano komunikacijo*, to je v čimbolj enoumno posredovanje pomenov, medtem ko vodi likovni jezik (podobno kot pesniški jezik) v t. i. *oteženo komunikacijo*. To pomeni, da raje skriva kot odkriva in skuša poleg vedenja aktivirati tudi širši psihosomatski odziv. Likovnega dela zato ni mogoče zgolj vedeti, pač pa ga je potrebno doživeti z duhom in telesom. In ker je celovito doživljanje bistveno vezano na izkustvo materialnosti in načina formalne artikulacije, to pomeni, da razumevanje semantične ravni likovnih izrazov (podobno kot razumevanje semantične ravni pesniških artikulacij) ne zahteva samo identifikacije pomenov in pojmov, pač pa sledenje in doživljanje posebnih *načinov* materialne artikulacije, ki jo je likovnik/pesnik izumil. Likovna dela imajo sicer večinoma vnaprej res določeno neko okvirno vsebinsko zasnovo (npr. ikonografsko), vendar pa je ta šele meglena predstava, ki pridobi svoj specifičen karakter skozi posebno artikulacijo v likovnem jeziku. Na ravni likovnih del torej semantika zahteva premislek, *kako* oz. na kakšen način je likovnik neko vnaprej megleno in nedefinirano

semantično vsebino likovno artikuliral, materializiral. Kakšna je torej specifična likovna vsebina, ki ni več samo stvar neke splošne ikonografije in besedne pojmovnosti, pač pa je postala likovno-jezikovna, saj jo je likovno-jezikovni način artikulacije bistveno opredelil in okarakteriziral. Zato likovna semantika ni več semantika, kot jo imamo običajno v mislih, saj ne zaobsega identifikacije nekih splošnih slovarskih in historično uveljavljenih pomenov, ki so od konkretnega načina artikulacije v nekem delu arbitrarno odvisni, pač pa zahteva premislek semantičnosti, kot je izražena skozi formo.

3 Likovna jezikovna analiza na primeru del Henrija Matisa *Ples* in *Glasba*

Opisano naravo likovnega jezika je mogoče nazorno predstaviti na primerjavi različnih likovnih del. To bom storil na primerjavi dveh povezanih del slikarja Henrija Matisa, *Ples* (Slika 3) in *Glasba* (Slika 4).

Tako kot večina likovnih del imata tudi izbrani Matissovi sliki neko vnaprej zastavljeno izhodiščno semantično vsebino. To sta ples in glasba. Seveda pa je mogoče ti dve splošni besedno pojmovni vsebini prikazati na različne likovno-jezikovne načine. Ključno vprašanje je torej, kako je Matisse to storil.

Če analiziramo **fotološko raven** *Plesa* in *Glasbe* lahko, ugotovimo, da Matisse obe sliki utemelji v enakih formalnih izhodiščih, to je v barvni in liniji. Specifično izbere za izhodišče primarne barve aditivnega mešanja oz. sekundarne barve subtraktivnega mešanja, to so oranžnordeča, modrovijolična in zelena.

Zelo pomembno likovno izhodišče pa je tudi linija, ki se v figurah javlja kot aktivna, prehod med tlemi in nebom pa se vzpostavi preko t. i. pasivne linije.

Z likovno-jezikovnega stališča je zanimivo opazovati tudi vlogo svetlo-temnega kontrasta, ki je reduciran na minimum, saj sta obe sliki svetlostno skoraj povsem izenačeni (Slika 5). Vendar pa prvina svetlo-temno kljub vsemu ni povsem irelevantna, saj se svetlo-temni kontrast pojavi na nekaterih mestih, predvsem v aktivni liniji, ki definira figure. Ta je namreč temnejša od ostalih delov slike. Razlog za to je v tem, da je skušal Matisse figure bolj jasno izločiti iz ozadja, hkrati pa tudi reducirati pretirano simultano učinkovanje, do katerega bi prišlo med barvo figur in barvo ozadja zaradi njihove svetlostne izenačenosti.

Analiza fotološke ravni Matissovega *Plesa* in *Glasbe* torej pove, da je stavil Matisse izraz slike predvsem na moč barve in na linearno ter ploskovno gradnjo, pri čemer pa je očitno iz določenih razlogov želel ohraniti nad barvnimi učinki nadzor, zato je na mestih interakcije med figurami in ozadjem vpeljal tudi svetlo-temni kontrast. Razlogi, zakaj je tako postopal, se bolj razjasnijo, če proučimo morfološko in sintaktično raven teh dveh del.

Iz izbranih izhodišč na fotološki ravni izhaja, da bomo imeli na **morfološki ravni** *Plesa* in *Glasbe* opraviti s ploskovitimi oblikami. Linearna risba se zaključuje v ploskve, na katerih dobi barva svojo moč. Vendar pa želi Matisse očitno tudi jasno izločiti figure iz ozadja in jim dati ikonično vrednost, prav zato pa aktivna linija vnese v relacijo med ploskvami figur in ploskvami ozadja temnejšo mejo in poudari svetlo-temni kontrast, ki utrdi izločenost rdečih



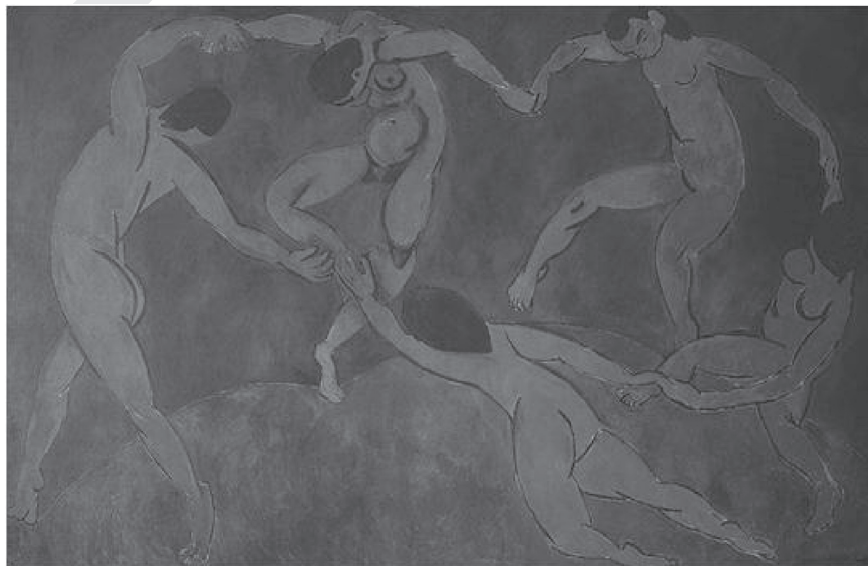
↙ Slika 3: Henri Matisse, *Ples*, 260 x 391 cm, olje na platnu, 1909/10, Eremitaž, Sankt Petersburg. Slika je pridobljena s strani www.hermitagemuseum.org z dovoljenjem muzeja Eremitaž, Sankst Petersburg, Rusija.



↙ Slika 4: Henri Matisse, *Glasba*, 260 x 389cm, olje na platnu, 1910, Eremitaž, Sankt Petersburg. Slika je pridobljena s strani www.hermitagemuseum.org z dovoljenjem muzeja Eremitaž, Sankst Petersburg, Rusija.

ploskev kot figur. Tok temno rdeče aktivne linije je tipičen za Matisse: eleganten, tekoč, prelomi pa se le na mestih, kjer pride do prekrivanj in prostorskih sprememb v figurah (sklepi ipd.). Ta tok tudi ni povsod enak, pač pa je nanos nekje tanjši, drugje debelejši. Debelejši je tam, kjer skuša Matisse figuro bolj jasno izločiti in poudariti njene prostorske pregibe. Značilno za Matissove »likovne besede« je, da so sicer zelo poenostavljene, delujejo skoraj otroško, vendar pa so anatomsko povsem pravilno konstruirane, zato pa ohranjajo vso živost, ki bi jo imele, kot če bi bile realistično naslikane.

Kar se tiče likovnih spremenljivk, bi težko posebej izpostavili kakšno. Pomembna je seveda velikost formata kot takega in posledično tudi velikost figur napram nam gledalcem. Sicer pa so vse figure enako velike. Tekstura slike je pomembna toliko, kolikor izhaja iz same narave nanosa poteze s suhim čopičem. Ta da barvi neko dodatno mehko, ki je sicer prisotna že v delni pastelnosti izbranih barv. Lahko bi izpostavili tudi število figur, ki jih je v obeh slikah po pet. Glavni razlog za to je verjetno oblikoven. Preplet



↙ Slika 5

figur v elegantno konfiguracijo plesa zahteva določeno število figur. Tri je premalo, sedem pa preveč, saj nastane iz njih že množica. Ostane le še pet. Število pa mora biti iz oblikovnih razlogov liho zato, da ne pride do pretirane simetrije v sliki.

Izmed spremenljivk imata pomembno vlogo tudi položaj in smer, ki pa se dotikata že sintaktične ravni.

Sintaktična raven zaobsega sintakso likovnega prostora in sintakso likovne kompozicije. Če pogledamo *Ples* in *Glasbo*, lahko ugotovimo, da se nastavki in značilnosti iz fotološke in morfološke ravni nadaljujejo tudi na sintaktični ravni. To pomeni, da je prostor minimalen, vendar dovolj jase, da lahko prostorsko identificiramo tri plane: figure, tla in nebo. Pri tem pa so barve glede na te plane določene tako, da referirajo na naravno stvarnost, kar je v skladu z ikonično naravnostjo podobe: modro nebo, zelena tla in tople figure.

V smislu prostorskih ključev so tako prisotni le najosnovnejši: prekrivanje oblik in prostorsko učinkovanje barv, oboje pa se medsebojno podpira —

tople figure prekrivajo hladno ozadje. Lahko si zamislimo tudi situacijo, ko se ta dva ključa ne bi podpirala, pri čemer bi bil rezultat bolj ekspresiven in nenaraven, zato pa očitno v neskladju z Matissovimi željami, ki so bile verjetno v tem, da naredi identifikacijo prostora za gledalca kar se da enostavno in nedvoumno.

Kompozicijska raven pa se izkaže pri razumevanju likovno-jezikovne narave *Plesa* in *Glasbe* za ključno. Šele na tej ravni se namreč *Ples* in *Glasba* sploh začneta med seboj likovno-jezikovno razlikovati. Zato bi lahko rekel, da sliki vsebujeta enake »likovne besede«, ki pa ju različno spregata in sklanjata ter zato tvorita različne »likovne stavke«.

Če pogledamo odnose med oblikami, ima pri obeh slikah poglobitveno povezovalno vlogo rdeča barva (*princip podobnosti*). Tu pa se skupni imenovalci med *Plesom* in *Glasbo* na kompozicijski ravni tudi zaključijo. Kot ključni povezovalni princip namreč v *Plesu* deluje tudi princip kontinuitete, ki v *Glasbi* ne nastopa, saj so figure druga od druge ločene in se ne nadaljujejo »iz roke v roko«.

Ta razlika pa postane še bolj očitna ob preiskavi drugega tipa kompozicijskih relacij, to je odnosov med oblikami in formatom. Pri *Plesu* nastopa krožna umestitev oblik v format. Oblike se kontinuirano nadaljujejo ena v drugo tako, da se zaključijo v krog, kar daje vtis krožnega gibanja. Pri tem pa so v krog razpostavljene tako, da se središče njihovega gibanja poenoti s središčem formata (Slika 6).

Tudi tla so krožno oblikovana, kar še poudarja krožno, vrteče, plesno gibanje dogodka.

Prav ta kompozicijska krožnost pa deloma določa tudi likovni prostor slike in se povezuje s sintakso likovnega prostora, saj spodnje oblike prekrivajo zgornje, zato se figure spodaj kažejo kot bližje kot figure zgoraj.

Če sedaj s to kompozicijsko strukturo *Plesa* primerjamo *Glasbo*, ugotovimo, da je kompozicija povsem drugače sintaktično grajena (Slika 7): ni strukturirana krožno, pač pa lateralno in se nekako bere od leve proti desni, kot notni zapis. Tudi razporeditev figur močno spominja na razporeditev not na notnem črtovju.

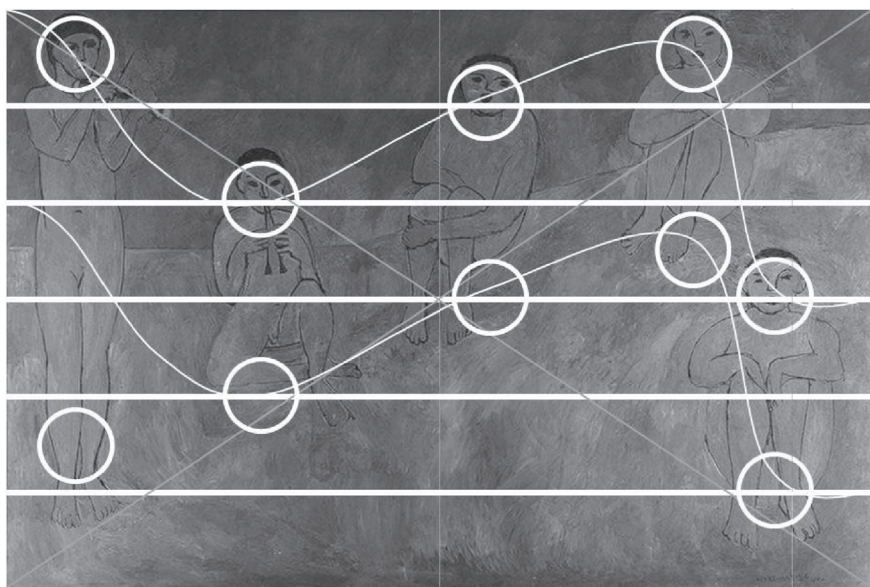
Interakcija med likovnim prostorom in likovno kompozicijo je zato pri *Glasbi* posledično drugačna kot pri *Plesu*. Če pride pri *Plesu* do nekakšnega stopnjevanja in prekrivanja v globino, pa *Glasba* deluje bolj kot nekakšen ploskovit friz, v katerem so vse figure v enem planu in se nizajo druga zraven druge. Pri *Plesu* je center formata poudarjen tako v prostorskem kot kompozicijskem smislu (je hkrati središče gibanja figur v prostorskem valju in tudi središče gibanja kompozicijskih oblik po površini formata), medtem ko je *Glasba* decentralizirana in je večji poudarek na stranskih robovih, med katerima si »likovne besede« tako kot figure v prostoru kot oblike v kompoziciji sledijo z ene na drugo stran.

Prav ta točka formalne diferenciacije med *Plesom* in *Glasbo*, ki se zgodi na ravni sintakse, je z likovno-jezikovnega stališča ključna in bistveno vpliva na razliko v **semantiki** teh dveh slik. Vse formalne strukture, od izbranih formalnih izhodišč, preko morfološke do sintaktične artikulacije govorijo v prid temu, da želita sliki izraziti nekaj v povezavi s prvinskostjo, elementarnostjo in arhetipičnostjo. Prvine, ki so vzete za izhodišče, so izpeljane zgolj do neke



Slika 6

primarne stopnje: primarne barve in elementarni aktivna in pasivna linija. Te nato gradijo prvinsko morfologijo: figure so univerzalizirane, arhetipske in nimajo individualnih značilnosti. Tudi sintaksa likovnega prostora je tako enostavna in ekonomična, kot je le mogoče. Uporabljen je le princip prekri- vanja in nedvoumno prostorsko učinkovanje barv. Podobno velja za sintakso likovne kompozicije, ki je enostavna, jasna in precizna. Zanimivo je tudi to, da med posameznimi ravnmi in znotraj njih ne prihaja do pretiranih konfliktov. Barva podpira prostorsko in oblikovno gradnjo ipd. (npr. prekrivanje oblik podpira prostorsko učinkovanje barv; barve so ploskovito nanesene; oblike so jasno izločene s pomočjo aktivne linije; kompozicija sledi prostorski logiki in obratno). Zato celota deluje nekako pomirjeno. Vse to priča o tem, da je Matisse skušal prikazati ples in glasbo kot dve temeljni, arhetipični delovanji človeka. Dogodke, ki predstavljajo človeka kot človeka, ko je še popolnoma gol. Vendar je to je le en semantični vidik teh dveh slik, ki obe postavlja na skupni imenovalec. Toda z likovno-jezikovnega stališča pa je ključno ravno



Slika 7

mesto v formi, kjer pride do diferenciacij, ki opredelijo obe deli kot nekaj specifičnega in posamičnega. To razkrije prav preiskava likovnih jezikovnih ravni, ki pokaže, na kateri jezikovni ravni se dve sicer slogovno in vsebinsko enaki sliki začneta razhajati in postaneta nekaj jezikovno specifičnega. Pri *Plesu* in *Glasbi* je to raven sintakse likovnega prostora in likovne kompozicije. Semantične konsekvence tega formalnega dejstva bi lahko razvil takole. Matisse skuša s tem, ko sliki ohranja enaki vse do sintaktične ravni (ko torej izbere enaka formalna izhodišča in sliki podvrže enaki morfološki artikulaciji) nekako pokazati, da so izvori umetnosti, na primer plesa in glasbe, in nasploh vseh človekovih izražanj skupni. Vse človeško delovanje ima skupni izvor v neki temeljni človečnosti in skuša slediti enakim osnovnim načelom bivanja. Šele nato pa pride do diferenciacij v različne stroke, po katerih imajo različna človekova delovanja — znanost, umetnost in religija — svoje posamične značilnosti. Glasba in ples tako koreninita v isti arhetipični naravi in izražata v osnovi enake bivanjske vsebine, razlikujeta pa se v načinu artikulacije, v specifičnosti medija, saj ples zahteva gibanje telesa (»kroženje«), glasba pa gibanje zvoka. In prav na ta ontološki trenutek v bivanju, v katerem se ples in glasba ločita, Matisse v likovno-jezikovnem smislu pokaže z razliko v sintaktični gradnji.

4 Zaključek: smernice za predstavitev likovnega jezika pri predmetu slovenščina

Vsak jezik zahteva določeno kompetenco, t. i. jezikovno kompetenco. V besednem jeziku se ta razvija spontano, z rastjo v nekem jezikovnem okolju, plemeniti pa se skozi izobraževalni proces, v katerem se materni jezik reflektira in poučuje. Vendar pa besedni jezik zaradi svoje specifične diskurzivne, časovne in k mentalnosti usmerjene narave ne more zadostno razviti vseh človekovih jezikovnih sposobnosti, saj pušča pomemben del nazornega mišljenja, ki poteka v prostoru in ne v času, nedotaknjena. Vsega se pač ne da izraziti z besedami, in to na intuitivni ravni vsak človek še kako dobro ve, ko se poslužuje drugih bolj nazornih oblik komunikacije. Likovno-jezikovno izražanje je tako pomembno dopolnilo besednemu izražanju, saj lahko izraža vsebine, ki jih besedni jezik ne more, po jezikovni kompleksnosti pa je na enakem nivoju.

Kot sem pokazal v članku, je mogoče naravo in vlogo likovnega jezika jasno prikazati v primerjavi z drugimi oblikami jezikovnosti, še posebej besednim jezikom. Tak lingvistični pristop k likovnim fenomenom vpelje v polje likovnega izobraževanja nekakšno resnost in pomembnost, ki jo likovni vzgoji pogosto odrekamo, saj jo večkrat obravnavamo zgolj kot nekaj pomožnega, zabavnega, a z razvojnega in izobraževalnega stališča nebitvenega. Prav jezikoslovni pristop k likovnosti pa pokaže, da likovni jezik po kompleksnosti in pomembnosti za besednim prav nič ne zaostaja, s čimer tak pristop postavlja tudi same likovne pedagoge v novo luč. Njihova vloga v šoli ni samo fakultativna, nekaj za zraven, pač pa enako pomembna kot tista od učitelja slovenščine, saj navsezadnje likovni pedagog poučuje jezik, ki je za otroka na poseben način še bolj materni, še bolj arhetipične narave, saj predstavlja otrokovo prvo izrazno sredstvo, ki pa ga pogosto v kali zatremo s pretiranim poudarjanjem diskurzivnosti in besednosti.

V vzgojno-izobraževalnem smislu se zato odpira naslednja možnost za sodelovanje slovenistov in likovnih pedagogov. Predstavitev likovne jezikovnosti bi lahko potekala v srednji šoli pri kakšni izmed ur slovenščine, kjer dijaki spoznavajo svoj besedni materni jezik postopno, preko različnih jezikovnih ravni in bi zato lahko v primerjavi s slovenskim jezikom reflektirali tudi svoj drugi materni jezik, to je likovni jezik. Slavist in likovni pedagog (slednji bi moral biti z jezikovno naravo likovnega fenomena na teoretski ravni seveda dovolj seznanjen) bi tako lahko dijakom primerjalno predstavila podobnosti in razlike med likovnim jezikom in besednim jezikom, učenci pa bi nato primerjalno slovnično analizirali povedi in likovna dela. Likovna dela bi lahko na primer v virtualnem mediju (računalniku, prosojnicah ipd.) »razrezali« na posamezne oblike, ki jih tvorijo, te oblike pa bi lahko nato sestavljali v različne povedi in s tem odkrivali, da je mogoče v likovnosti enako kot pri slovenščini enake besede/oblike sestaviti na različne načine ter s tem dobiti različne »likovne stavke«.

V taki primerjalni refleksiji likovnosti in slovenščine bi učenci (in tudi učitelji) okrepili tako likovno zavest in likovno inteligenco kot tudi splošno jezikovno in sporazumevalno kompetenco, ki je nenazadnje ena izmed evropskih ključnih kompetenc v izobraževanju.

POVZETEK

V članku avtor predstavi likovno umetniško ustvarjanje kot ustvarjanje v likovnem jeziku, pri čemer si pomaga s primerjavo jezikovnih značilnosti likovnega jezika in besednega jezika. Na koncu avtor fenomen likovnega jezika ponazori na konkretnem primeru likovne jezikovne analize Matissovega *Plesa* in *Glasbe* ter postavi smernice za mogočo kroskurikularno vključitev predstavitve likovnega jezika pri predmetu slovenščina v srednji šoli.

Literatura

- Butina, Milan, 1995: *Slikarsko mišljenje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Muhovič, Jožef, 2000: Anatomija slikarskega stila: Likovna umetnost in aksiomska metoda. Bonča, Jaka (ur.): *Kje je likovna teorija: zbornik referatov simpozija v počastitev spomina na profesorja Milana Butina*, Ljubljana: Visoka strokovna šola slikarstva in Fakulteta za arhitekturo.
- Muhovič, Jožef, 1997: Linguistic, Pictorial, and Metapictorial Competence, *Leonardo: journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* 30/3. 221–227.
- Kandinsky, Vasilij, 1985: O odrski kompoziciji. Kandinsky, Vasilij, Tršar, Marijan (ur.): *Od točke do slike. Zbrani likovnoteoretski spisi*, Ljubljana: Cankarjeva založba.