

Goranka Kreačič
Jezero

TEMNI LIRIZEM V KNJIŽNIH ILUSTRACIJAH MARIJE LUCIJE STUPICA: *LENORA IN SREČNI KRALJEVIČ*

Lenora G. A. Bürgerja v prevodu Franceta Prešerna je ena od najbolj dovršenih ilustracij Marije Lucije Stupica. Zgodovinsko ozadje balade je vojna med Friedrichom Pruskim in Marijo Terezijo, ko so fantje in možje za dolga leta odhajali v vojno in puščali doma družine in ljubezni. Resnično ozadje pa je dosti starejše, saj je že Bürger prepesnil, povzdignil in postavil v zgodovinski okvir staro ljudsko pesem, ki jo poznamo tudi v slovenski različici z naslovom *Mrtvec pride po ljubico*.

Tudi slikarka sama pravi, da je *Lenora* ena njenih najljubših knjig: »Če odvzamemo zunanjo podobo konkretnega časa, nam ostane arhetipski motiv odhajajočega moškega in čakajoče ženske, ki se stoletja pojavlja v vseh zvrsteh umetnosti in v različnih oblikah. Balada *Lenora* je izrazito ženska zgodba. Govori o usodni ljubezni, osamljenosti, razbolelosti, vročnosti in na nek način odvisnosti. To izrazito brezčasno žensko izkušnjo sem poskusila vpeti v Bürgerjev čas. Dramatičnost dogajanja sem prenesla predvsem na nebo in pokrajino in s tem določila ter poudarila vzdušje in detajle. Razsuti biseri kot solze, čevlji, šal, ... so zame pripodoba slovesa, odhoda in nakazujejo smrt, ki se kot privid pojavi že v prvi sliki. Bližanje konca stopnjujem s prehajanjem v vedno bolj globoke in moraste sanje, ki dosežejo vrhunec v najbolj razgibani sliki, prizoru razpada in spoznanja. Zadnja slika pa je umirjena, ko se Lenora na nek način barvno zlije z grobovi in postane enaka napisom na njih«. (Pogovor z Marijo Lucijo Stupico: *Otrok in knjiga*, 51, 2001).

»*Lenora, ko se zazori, / iz strašnih sanj se splaši*«¹

Uvodna ilustracija v slikanici *Lenora* prikazuje spečo junakinjo balade, ki sanja moreče sanje. Na prvi pogled je slika razdeljena na dve polovici, ki ponazarjata svet snovnega in svet nesnovnega – svet sanj. Levo polovico slike povsem opredeljuje snovnost: Lenora kot Kraljična na zrnu graha spi v oblazinjeni postelji z baldahinom, pred posteljo pa ležijo Pepelkini čevlji, svileni šal in strgana biserna ogrlica.

Pomen biserov je v simbolni govorici že od nekdaj enak. Biseri predstavljajo načelo ustvarjalne ženskosti. Iz trojne simbolike *Luna-Voda-Ženska* izhajajo vse čarobne lastnosti bisera. Ta je nazorni simbol, ki snovnost upodobljenega prizora

¹ Vsi Prešernovi verzi so iz knjige *Lenora*, Prešernova družba, Ljubljana 1991.

povsem presega, ne samo na področju simbolne govorice, temveč predvsem na področju likovne govorice. Ta presežnost se kaže v zavestni rabi zastrtih tonov modrobele barve, v valovanju draperij od zamolke belomodre do neprosojno temnomodre. Bela barva, ki modri odvzame prosojnost, dvojno poudarja vtis popolne praznine. Motna belina smrti popelje spečo deklico v lunarni svet sanj, hladen in prazen. V odsotnosti zavesti in dnevnih barv se potopi v praznino in tišino. V modrini izgine v svet brez gibanja in zvoka.

Na desni polovici slike sedi na konju mrtvaškoblede barve četrti apokaliptični jezdec s koso v roki. Toda tu je bela barva prosojna, kot da bi vsa teža nočne more ostala na levi polovici, v »snovnem« prizzoru. Prosojnost bele barve ponazarja prehodni trenutek med vidnim in nevidnim. Obe belini, motna in prosojna, sta v sebi prazni, in kot je dejal Kandinsky, delujeta na našo dušo kot absolutna tišina. Sprednji nogi vzpenjajočega se konja segata v samo središče slike in sta v navpični osi povezani z najdlje odkotaljenim biserom z desne polovice slike. Simbolno središče slike nista konjski nogi, temveč pod njima se nahajajoči, v gravitacijskem vrtincu preobrazbe, najdlje vrženi biserček ob vznožju postelje.

»Lenora gor' in dol vse/ je vrste oprasha'la:/ al' zanj ne ve noben, kar je/ jih vojska dam poslala./ Armada komaj je odšla,/ Lenora vrže se na tla, / lase si črne ruje, se grozno togotuje./«

V drugi ilustraciji je že nakazan postopen prehod v različice zelene barve. V ospredju Lenora in zaskrbljena mati, ki ji sledi, hodita po pusti pokrajini. Praznina in molk vejeta iz vsakega detajla na sliki. Daleč v ozadju kot kulisa delujoči konjeniki jezdijo v bitko, toda zdijo se kot lesene igrače iz Hoffmanove otroške sobe. Pusti, valoviti griči se v ozadju stopijo s horizontom. Zunanji izraz Lenorine notranje napetosti in razrvanosti je dinamično razgibano nebo v rahlih odtenkih oranžne in prosojne zelene barve. Vendar je ta nebesna dinamika kljub patetičnim obrazoma ženskih figur nekako odprta in še ne ponazarja prihajajoče zlohotne trenutke pogube.

V samem ospredju slike pritegnejo pozornost detajli: razsuti kamni in tri osamljene rastline, ki v odsotnosti fotosinteze še najbolj spominjajo na morskotravo. Celoten prizor daje vtis odtujenosti, kot da bi se glavni protagonisti že potopili v neki drugi svet, kot da bi hodili po pustem morskem dnu, nekje tako globoko, da življenja tako rekoč ni opaziti. Rzsuti kamenčki na dnu so kot rzsuti biserčki ob vznožju postelje iz prve ilustracije. Tri plapolajoče črne morske trave ne ponazarjajo nikakršne oblike življenja, če pa jo, je to zgolj šibko vegetiranje tik pred sesutjem.

»Obup tako po nji buči,/ kri vnema in možgane,/ na božje sklepe togoti/ predrzno se neznane:/ si rani prsi in roke,/ da sonce zajde za gore,/ da skoz nebeška vrata zvezd truma pride zlata./«

Ilustracija, ki spremlja te verze, je vsa prežeta z rahlim odtenkom rdeče barve Lenorine krvi. Rdeče sta obarvana nebo in vsa pokrajina, skupaj z lesenim znamenjem s Kristusom na križu. Celotni kamni so izgubili neprosojno sivino in se obarvali nežno rdeče.

»Aló, aló! Le brž odpri!/ Lenora, spiš al' čuješ?/ Al' zvesta si ti, ljub'ca mi,/ se smeješ al' zdihuješ?« / O, Vilhelm, ti? Od kod zdaj te/ tak pozno konj prinesel je?/ Sem čula, sem jokala,/ bridkosti kaj prestala!«

Postopoma se barvna paleta razširi na temne odtenke zelene barve. Toda šele ko mrtvi ljubimec pride po svojo ljubico, se zlohotna zelena barva razbohoti v vsej svoji razsežnosti. Vendar je ta zelena daleč od vseh različic, s katerimi bi lahko opisali njeno simbolno funkcijo. Kljub temu da je zelena, ne osvežuje in ne pomirja, kljub temu da je temna, ne odraža spokojnosti. Najlaže pa jo je razumeti z Van Goghovo opredelitvijo zelene, ki pravi, da skuša z zeleno in rdečo izraziti strašne človeške strasti. *Verde, como la muerte*. Ni naključje, da je ta zelena primerljiva samo s Tisnikarjevo zeleno: bodisi na simbolni bodisi na konkretni ravni je ta zelena barva barva smrti.

»Na levi, na desni strani, glej/ kak' spred oči leteli / so logi, travniki, naprej,/ mostovi kak' gromeli! – / »te strah ni? – Luno lej svetlò! / Mrliči jezd'jo jadrno! / Jih strah je tebe tudi?« – / »me ni, mrtvih ne buđi!«.

Luna s svojim mlekobnim sijem simbolizira odvisnost in žensko načelo kakor tudi občasnost in obnavljanje. Je pa tudi simbol prehoda iz življenja v smrt in iz smrti v življenje. Luna je svetloba v neizmerni temi. Toda ta svetloba je samo odsev sončne svetlobe, zato je Luna samo simbol spoznanja z odsevom, se pravi teoretičnega spoznanja. »Lunarna cona osebnosti je nočna, podzavestna, somračna cona naših tropizmov, naših nagonskih impulzov. To je del prvobitnega, ki dremlje v nas in je še vedno živahno v spanju, sanjah, fantazmah, domišljiji in še vedno oblikuje našo globoko občutljivost. Gre za občutljivost intimnega bitja, prepuščenega tihemu očaranju svojega tajnega vrta, neotipljive duševne pesmi, pobeglega v paradiz svojega otroštva, zaprtega v svojem domu, skrčenega v spancu življenja – ali pa prepuščenega pijanosti nagona, predanega transu življenjskega drhtenja, ki odnaša njegovo muhasto, potepuško, boemsko, zanesenjaško himerično dušo tja, kamor pač nanese, ... « (Chevalier, str. 331)

Izrazita simbolna govorica povsem preveva ilustracije, za katere le stežka rečemo, da so zgolj to, kajti več kot očitno je, da gre za »pravo slikarstvo«. Kljub temu da se avtorica ne oddalji od literarne predloge niti za trenutek, imajo njene ilustracije svojo lastno govorico: likovno suvereno in simbolno bogato. Sama slikarka nerada uporablja besedo navdih, saj meni, da je ustvarjanje trd analitičen proces, ki, dodajam, deluje prek *redukcije mnogega na eno*. V nasprotju s tem pa simbolna govorica deluje prek *eksplozije enega v mnogo* (Chevalier, str. 7). Zgovoren primer so skrbno izbrani detajli na avtoričinih upodobitvah.

Simbolna govorica Marije Lucije Stupice sega onstran konvencionalnega pomena simbola in je predvsem odvisna od interpretacije (ta pa je odvisna od interpretatorja). Bistveno jo opredelujeta čustvenost in razgibanost. Simbol nekaj predstavlja in hkrati zastira, a tudi udejanja in razdira.

Besedo *katarza* so si različni avtorji različno razlagali, bodisi kot moralno dejanje, kjer se strasti pretvorijo v »poštene« namene, bodisi kot prehod iz nezadovoljstva v zadovoljstvo ali kot očiščenje in umiritev strasti. Vendar tako razumljeno katarzo ni mogoče zadovoljivo uporabiti pri razlagi Stupičinih ilustracij *Lenore*.

Zanje splošno velja, da jih preveva »*temni lirizem*«. Slutnja smrti kot občutje grozljive skrivnosti – *mysterium tremendum* – to ni navaden, naravni strah, ampak slutnja nečesa skrivnostnega, neznanskega. Torej slutnja smrti in onstranstva kot skrivnosti. Strah in groza pred nadnaravnim, ki je povsem v območju onstranskega? Logična posledica takega občutja je sprejemanje obstoja *presežnosti (transcendence)*, posledica tega pa je že omenjeno razumevanje pojma katarza. Toda, ali

dokončno sporočilo Stupičinih ilustracij *Lenore* sploh dovoljuje rabo pojmov katarza in presežnost (transcendencija)?

Slikarkino sporočilo je jasno: smrt je dokončno, nepreseženo stanje. Golo, neizprosno dejstvo, ki ne dovoljuje niti najmanjše tolažbe. V odsotnosti potolažitve, v razboleli vročici, v samoti brez hrepenjenja, brez upanja, da bi se po smrti znova srečali. Ali pa nam vendar ostane neki izhod, to je možnost, da, presežnost oz. transcendentno, razumemo kot odrešitev tukaj in zdaj? Tako razumljena presežnost je po fenomenološki plati opredeljena kot **svetost biti**. Sveto, vezano na bit, se kaže iz smrtnosti človeka, saj »bivajoče v svoji biti ni sveto zaradi svoje moči ali veličanstva, marveč zaradi svoje končnosti in s tem ranljivosti« (Hribar, T., str. 11). »Sveto kot nedotakljivo in kot takšno nedotakljivo je hkrati ranljivo, ...«. Sveto kot nedotakljivo pa je nekaj, »kar odrešitve niti ne obljublja, niti je ne more povzročiti. Tudi nesreče ne.« (Hribar, T.: NR, 1982)

Takšen občutek ranljivosti se človeka morebiti najbolj dotakne ob poslušanju glasbe. Zlasti glasbe minimalističnega skladatelja Philipa Glassa, ki jo je mogoče občutiti kot vzvišeno, povzdignjeno in slovesno. Ali je potemtakem mogoče trditi, da jo občutimo kot **numinozno**?

Z gotovostjo je mogoče trditi, da tako občutje preveva ne samo Glassova simfonična dela, temveč tudi njegove t. i. »**portretne opere**«, ki jih je skladatelj posvetil trem genijem človeštva, trem zgodovinskim osebam, ki so s svojim življenjem in delom naredile bistven premik v človeškem mišljenju z močjo svoje osebnosti in notranjo vizijo: znanstveniku, borcu za svobodo z metodo nenasilja ter verskemu prenovitelju. To so: Einstein (on the Beach), Mahatma Gandhi (Satyagraha) ter Ehnaton (Akhnaten).

Zlasti za *Ehnatona* je mogoče trditi, da je pravzaprav numinozna pesnitev. Sama opera sicer nima značilne zgodbe, ampak je simboličen portret egipčanskega faraona *Amenhotepa IV. (Amenofis)* – zgodovinske osebe, ki je s svojimi vizionarskimi idejami dramatično spremenil svet okrog sebe. Amenhotepova nova vera, ki je častila sončnega boga Atona, je bila prva monoteistična religija v zgodovini človeštva. Prehod iz malikovanja idolov v prvi popolnoma abstraktni koncept boga je označila graditev nove prestolnice Ehnaton (Tel-el-Amarna). Numinozni občutek je najbolj razviden v sklepnem prizoru 2. dejanja, v duetu med Ehnatonom in njegovo ženo Nefertiti. Sklepni prizor se začne, ko pisar recitira (besedilo je napisano v avdienci angleščini) egipčansko hvalnico bogu, najdeno ob kraljevski mumiji iz obdobja Amarne. Pisar bere hvalnico dvakrat. Prvič se pesnitev sliši kot himna, hvalnica bogu, drugič pa kot ljubezenska hvalnica, pogovor med dvema zaljubljenecema. Vokalna izvedba pa se poje v treh starih jezikih Bližnjega vzhoda, in sicer v egipčanskem, akademskem ter v biblijski hebrejščini. Na koncu drugega branja v angleščini pa se pojavita Ehnaton in Nefertiti, ki tokrat isto pesem zapojeta v izvorniku, v dvornem jeziku egipčanskih faraonov. Čudežno lepa pesnitev je povsem v območju najzlahtnejšega numinoznega občutja. Ali je potemtakem tudi zgolj naključje, da vlogo Nefertiti poje altistka *Milagro* (iz šp. *Milagro – čudež*) *Vargas*?!

Sveto je tukaj občuteno tako v Ottovem pojmovanju svetega kot tudi v fenomenološkem pojmovanju. Samo pripovedovanje v angleščini pa ima pridih svečanosti, veličine kot tudi strahospoštovanja. Zdi se, da je egipčanska duševnost bila posebej dovzetna za numinozne vtise; Rudolf Otto pravi, da so za ta občutja vedeli tudi graditelji piramid, svetišč in sfing v Gizehu.

Veliko plemenitejši odtенок numinoznega občutja pa je dosežen v egipčanskem izvorniku, v duetu Ehnatona in Nefertiti, kjer je *sveto* mogoče razumeti v njegovi fenomenološki razlagi. Kljub moči in položaju, ki ga zavzemata, se Ehnaton in Nefertiti v slutnji bližajočega se konca zavedata svoje minljivosti, zato njuna pesem izzveni kot žalostinka o mimobežnosti življenja.

Vprašanje, ali se sporočilo ilustracij Marije Stupice bistveno oddalji od sporočila literarne predloge, bi bilo seveda predmet dolgotrajnejše analize, zato v pričujočem besedilu nanj ni mogoče zadovoljivo odgovoriti. Sporočilnost literarne predloge je lahko razumljena kot tesna vez med *svetim* in strastno ljubeznijo. »V središču te oblike ljubezni je njena neizpolnjenost kot predpostavka strastnega trpljenja, ...«. Njena prepoved (odhod v vojno), odpoved (smrt ljubimca) in hkratno upanje v združenje z ljubeznijo v (po)smrti (Lenorina smrt) vodijo v »upanje, da bo prišlo do izpolnitve hrepenenja, do neposrednega stika s povsem Drugim, naravnano onstran smrti. Tako »strastna ljubezen« kot izkustvo svetega prežemata torej nekaj, čemur lahko rečemo imanentna transcendenca.« (Hribar, T.: NR, 1983)

Sam proces, ki ga imenujemo katarza, naj bi se po likovni plati razbral v nasprotjih med vsebinsko in formalno platjo, torej v dvojni sporočilnosti slike. Katarzično občutje vsebuje čustvo, ki se razvija v dve nasprotni si smeri in se v končni fazi, kot pri kratkem stiku, povsem izniči. Učinek katarzičnosti naj bi bil torej dosežen z izničenjem tako po vsebinski kot tudi po formalni plati. Smrt kot dokončno stanje (vsebina) se preseže z razgibanostjo linije (forma). Toda kljub temu da razgibanosti ne primanjkuje (viharno nebo, vzpenjajoči se konj), je vendarle končni vtis ta, da po formalni plati ostaja vse negibno, dokončno, zavezano svojemu prvotnemu vsebinskemu sporočilu. Strah in groza, čustvi, ki ju izzove vsebina, se tu ne razrešita prek katarze forme.

In kje potemtakem naj bi bilo razvidno načelo katarzičnosti, torej tisti odrešujoči moment, ki naj bi bil predpogoj vsake dobre umetnosti že od Aristotela naprej? Edini možni odgovor, ki se ponuja v tem trenutku je, da smrt kot dokončno stanje ter groza in strah, ki ju občutimo ob tem spoznanju, nista prikazana zaradi strahugroze same, temveč zato, da bi odkrili vzvode za njuno obvladovanje. Samo obvladovanje strahu, je pravzaprav že katarza.

Pri ilustracijah za knjigo Oscara Wilda *Srečni kraljevič* pa je katarzični moment razviden predvsem v sklepni ilustraciji. Vendar ta katarzični moment narekuje predvsem literarna predloga, ki jo ilustratorica dosledno upošteva. Toda slikarkino sporočilo je drugačno in tako kot pri Lenori jasno in razvidno: smrt je dokončno in nepreseženo stanje.

Prvine slikarkinih ilustracij so tu še vedno prisotne in razvidne zlasti pri upodobitvah figur, kjer otroci iz sirotišnice nekoliko spominjajo na porcelanaste figure Andersenovih pravljic. Stupici je uspel tenkočuten prenos besedne govornice v likovno, ne da bi zdrsnila v nevarno past, ki je dostikrat prisotna pri iskanju likovnega nadomestka nekaterih literarnih oblik. Ta past skriva nezmožnost prenosa besedne metafore v likovno govornico, ki lahko ob doslednem upoštevanju literarne predloge preide celo v banalnost. In kako reši ilustratorica to pogosto ustvarjalno dilemo pri *Srečnem kraljeviču*?

Drobni lastovček usmiljenega srca pomaga kipu srečnega kraljeviča, da kot njegov sel nekaj dni zapored osrečuje revne, bolne in uboge v mestu. Toda sneg in za njim še zmrzal sta onemogočila lastovčkov odhod v toplejše kraje. Ko je sprevidel, da bo od mraza umrl, se je šel še zadnjikrat posloviti od kraljeviča in nato padel

mrtev k njegovim nogam. V tistem trenutku je počilo tudi kraljevičevo svinčeno srce in se preklalo na dvoje, vendar ne zaradi žalosti za drobnim lastovčkom, temveč zaradi strahotnega mraza. Ilustracija, ki spremlja to dejanje, na osupljiv način preseže nevarno past ter z likovnimi sredstvi, s sugestivno močjo in subtilnostjo ponazori trenutek smrti. V kalni vodi blatne reke so razmetani odsluženi predmeti: polomljen stol, pošvedran čevelj, odvržena porcelanasta skodelica in krožnik so edina družba mrtvemu lastovčku in počenemu svinčenemu srcu. Stol in krožnik sta že do polovice pogreznjena v blatno vodo, ki bo vsak čas s tenčico pozabe zastrla tudi naša junaka. Brez vsake sentimentalnosti, z neizprosno ugotovitvijo, ki ni brez kančka grenke ironije, so predmeti, ki so služili živim bitjem, in nekdanj živa bitja skupaj obsojeni na razkroj in pozabo. Učinkovita besedna metafora se je prelevila v še bolj učinkovito likovno metaforo.

Eno od neposrednih izraznih sredstev numinoznega, tema, je razvidno v skopi paleti temnih odtenkov zelene in modre barve. Ker bi barvna razmerja kot čista likovna rešitev premalo poudarila numinozni moment, je avtorica ilustracij uporabila še eno sredstvo z močnim numinoznim vtisom – praznino. Kljub prepoznavnosti predmetov (polomljen stol, pošvedran čevelj, ...) dobimo vtis, da je naslikana samo praznina. Enako kot tema in molk je tudi praznina negacija »vendar takšna, ki pomete z vsem poznanim, da bi udejanila povsem drugo« (Otto, str. 102)

»Prinesi mi dve najdragocenejši stvari iz mesta« je rekel Bog enemu izmed svojih angelov. In angel mu je prinesel svinčeno srce in mrtvo ptico.

»Prav si izbral«, je rekel Bog, »zakaj v mojem nebeškem vrtu bo ta drobna ptička vedno prepevala in v mojem zlatem mestu me bo srečni kraljevič večno slavil!«

(odlomek iz *Srečnega kraljeviča*, Lj.: MK, 1993, prevedel Ciril Kosmač)

V sklepni ilustraciji angelski sel v belih oblačilih nese v rokah svinčeno srce in mrtvega lastovčka. Vsa slika je ožarjena z oranžno barvo. Kot vmesna pot med rumenim in rdečim je najbolj žareča med barvami. Je simbol ravnovesja med duhom in libidom, a ko se prevesi v svet duhovnosti, ponazarja razkritje božje ljubezni.

Če se je blatna reka razkrila kot poudarjeni moment grozljivega /*tremenduma*/ s še dvema sredstvom – *temo in praznino* –, pa sklepna ilustracija izraža moment *privlačne skrivnosti /mysterium fascinans/*. Ponavadi se ta moment privlačnega pojavlja v kontrastni harmoniji grozljive in obenem privlačne skrivnosti. Pri sklepni ilustraciji pa je mogoče opaziti sicer redek pojav momenta privlačne skrivnosti, ki se tukaj pojavi kot podoba ljubezni, milosti in sočutja.

Literatura

Chevalier, J.: *Slovar simbolov*, Mladinska knjiga, 1993

Vigotski, L.: *Psihologija umetnost*, Nolit, 1975

Hribar, T.: *Sveto na Slovenskem*, Nova revija, 1990

Hribar, T.: *Sveto v sodobnem svetu*, Nova revija 67–69, 1987

Otto, R.: *Sveto*. – Lj, NR: Hieron, 1992

Mihelj, S.: *Izrekanje numinoznega pri utemeljiteljnih simbolistične lirike. – Primerjalna književnost*, št. 2, 2000

Kreačič, G.: *Pogovor z Marijo Lucijo Stupica, Otrok in knjiga*, 51, 2001

Summary

DARK LYRICISM IN MARIJA LUCIJA STUPICA ILLUSTRATIONS: »LENORA« AND »HAPPY PRINCE«

Illustrations of our internationally acknowledged painter Marija Lucija Stupica (BIB Award winner and the Andersen medal finalist 2000) always express their own artistically confident and symbolically rich language, although always following the literary text. It could be said that are possessed by dark lyricism. The article presents the illustrations in Burger's »Lenora« and O. Wilde's »Happy Prince«.

Translated by Bojana Panevski