

MARIJA LUCIJA STUPICA (13. 12. 1950 – 27. 5. 2002)



no bolezen. Iz dneva v dan smo gojili upanje, da bo skupaj z družino vendarle uspela priti na otvoritev razstave, ki ji je veliko pomenila. V Mariboru, rojstnem mestu njene matere Marlenke Stupica (roj. Muck), jo je ob poznavalcih in ljubiteljih slikarske umetnosti z veseljem pričakovalo tudi nekaj »starih« znancev. Čeprav smo ji takrat občudujoče misli in dobre želje pa celo nekaj obledelih fotografij iz najzgodnejšega otroštva gospe Marlenke lahko poslali le preko soproga, smo dva meseca kasneje ob novice, da se je dokončno preselila v svoje otožno poetične ilustracije, onemeli.

Veliko pregledno razstavo, ki je bila od decembra 2001 do konca aprila 2002 v Murski Soboti, Piranu in Mariboru, je spremljal katalog, za katerega je besedilo napisal Robert Inhof, kustos iz Galerije Murska Sobota. Lucija je v njem prepoznala pronicljivega in hkrati izjemno subtilnega opazovalca in sogovornika, ki mu je bila tudi zaradi poštenega in nevsakdanje toplega odnosa iskreno naklonjena. Želela si je, da bi njegovo spremno besedo ponatisnili v naši reviji.

Ko smo se v začetku meseca januarja s slikarko dogovarjali za prenos razstave ilustracij iz Murske Sobotice v Maribor, nismo niti slutili, da se njena življenjska pot izteka. Vedeli smo sicer, da je bolna, a smo neomajno verjeli, da bo ta »z nikomer primerljiva aristokratsko temna lepota« prav kmalu premagala zahrbt-

SVET IZ PAJČEVINE

Jean Baudrillard na začetku svoje knjige *Simulaker in simulacija* navaja Borgesovo zgodbo, v kateri cesarjevi kartografi rišejo tako podroben zemljevid, da na koncu natančno prekrije ce-

lotno cesarjevo ozemlje.¹ Podobno kot teritorij v Borgesovi zgodbi se tudi pravljica kot literarno besedilo pojavi pred ilustracijo. Vendar pa besedila v smislu literarnih predlog hkrati stojijo tudi

¹ Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*, Študentska založba, Knjižna zbirka Koda, Ljubljana 1999, str. 9.

nekje na koncu dolge zgodovine »ilustracije«. S tem seveda mislim na zahodnoevropsko slikarstvo, ki se je od antike pa vse do romantike, se pravi do 19. stoletja, ko ravno pravlјice doživijo pravo zmagoslavje,² sklicevalo predvsem na literarne vire. Mitološke in heroične teme so imele svoj izvor pri Homerju, Heziodu, Vergilu in Ovidu, krščanske pa v *Svetem pismu*, apokrifnih spisih in raznih hagiografijah. Vendar pa je za večino najpomembnejših likovnih del, ki so nastala po literarnih predlogah, značilno, da pri njih ne gre za ilustrativni pripomoček v smislu *Biblie pauperum*, ki naj bi na enostaven način prikazovala in razlagala zapletene teološke, filozofske ali eksistencialne spekulacije. Za ilustracije, ki jih sprejemamo kot umetnine, je kakor za vsako umetnino značilno, da vsebujejo širok spekter pomenov, ki jih je avtor hotel izreči ali pa tudi ne. Paradoksalno je, da take ilustracije po svojem bistvu niso ilustracije.

Beseda *ilustracija* izhaja iz latinske besede *illustrare*, ki pomeni *osvetliti*, *razjasniti*. Ilustracija kot umetnina pa smisel, namesto da bi ga razjasnjevala, zatemnjuje in tako kliče po drugačni hermenevtiki od tiste, ki jo zahteva literarno besedilo. Umetnina ne razlaga spekulacij, ampak jih vzpostavlja in pogojuje. Pri možnostih njenega razumevanja bi se lahko sklicevali na hermenevtika Chladienia, pri katerem norma za razumevanje neke knjige v nobenem primeru ne more biti stališče njenega avtorja, kajti ljudje ne morejo imeti pregleda nad vsem in tako lahko besede in spisi pomenijo tudi marsikaj drugega od tistega, kar so določeni avtorji hoteli povedati. Pri Chladieniu gre torej za postavljanje razlike med pomenom, ki se ga je avtor namenil izreči in ga je uspel uresničiti z besedilom, ter pomenom kot dejanskim rezultatom ustvarjenega besede-

dila. Pri analizi besedil ali slik zelo pogosto ali skoraj vedno odkrijemo sporočene intence smisla, ki jih avtor ni mogel predvideti. Bistvena razlika v povezavi med likovno upodobitvijo in literarno, ki je predloga za prvo, je torej v tem, da se literatura in njena upodobitev ne ujema ta na način popolne skladnosti teritorija in zemljevida cesarjevih kartografov. Zemljevid nam namreč ne poda le puste deskripcije teritorija, ampak nam hkrati spregovori tako o stvareh, ki so bile v teritoriju zamolčane, kakor tudi o stvareh, ki niso bile vključene v avtorjevo zavestno namero.

Razširjenost pravlјic v vseh kulturah nam dovolj zgovorno priča o njihovi pomembnosti za otroke, ki z njihovo pomočjo odraščajo in si iščejo svoje mesto v svetu. Aristotel je govoril o *začudenju* (*thaumazein*), ki predstavlja prvi korak k filozofiranju. In kaj bi lahko bilo bolj plodno brstišče za otroško domišljijo kot interpretacija sveta, ki jo posreduje medij pravlјice, kajti sojenice so nam vsem brez razlike položile v zibelko vsaj to *začudenje* kot seme, ki se lahko razraste ali pa izjalovi. Prav tako nam je vsem skupno prirojeno vprašanje »kdo sem?«. Le da lahko dobimo odgovor nanj v približni obliki že v otroštvu, lahko ga pa tudi nikoli ne dobimo. Pravlјice ne predstavljajo teatra, pač pa areno, kjer se v različnih simboličnih preoblekah razrešujejo otrokove eksistencialne stiske. Prave ljudske pravlјice namreč ne zanikajo obstoja ali celo nujnosti človekove smrti, ločitve od najdražjih, staranja in hrepenenja po večnem življenju. Mnogo pravlјic se konča z zelo nedvoumnimi namigi, ki jih izražajo stavki, kot so recimo, »in še vedno živita, če še nista umrla« ali »živela sta do konca svojih dni.« Otroško začudenje torej bolj kot čudovitim in fantastičnim stvarjem velja sami stvarni naravi življenja.

² Alenka Goljevčček, *Pravlјice, kaj ste?*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1991, str. 15.



*Ilustracija Marije Lucije Stupica
iz knjige J. in W. Grimma Trije možički v gozdu (2000)*



*Ilustracija Marije Lucije Stupica (Deklica z vžigalicami)
iz knjige H. C. Andersena Pravlјice (1998)*

Aristotel na začetku svoje *Metafizike* govori o radostni ljubezni, ki jo imamo do čutnih zaznav, in izmed vseh zaznav izpostavlja zaznavanje z očmi. Za Leonarda da Vincija je bilo čutilo vida najdragocenejše čutilo. Po Leonardu lahko slika v trenutku predstavi vse tisto, kar poeziji uspeva le sukcesivno. Tudi v človeškem razvoju prihaja gledanje pred govorjenjem. Otrok gleda in prepozna stvari, preden začne govoriti. Gledanje prihaja pred govorjenjem še v enem smislu; gledanje je tisto, ki oblikuje naš prostor v svetu, ki nas obdaja. Mi si svet razlagamo z besedami, toda besede ne izčrpajo dejstva, da smo s tem svetom obkroženi. Odnos med tem, kar *vidimo*, in tem, kar *vemo*, ni nikoli povsem uravnan.³ Svet, kakor ga vidimo, je stvar dogovora. Zaznavamo ga z vidom in ostalimi štirimi čutili. Vendar pa se o svetu sporazumevamo predvsem z besedami. Otroci pa v tem dogovoru in tej komunikaciji še ne sodelujejo. Namesto s podobami, ki so najbližje dogovorjenemu stanju resničnosti, se otroci lažje identificirajo s podobami, ki so od takega pojmovanja zelo odmaknjene.

Bruno Bettelheim pravi, da slikanice, ki jih imajo sodobni starši mnogo raje kakor njihovi otroci, ne ustrezajo otrokovim bistvenim potrebam ter da so ilustracije prej moteče kot koristne.⁴ Podobnega mnenja je tudi pravljicar Tolkien, ki ilustracijam, pa naj so še tako dobre, odreka koristnost. Tolkien vzame za primer stavek: »Povzpel se je na hrib in z njega zagledal reko, ki je tekla spodaj v dolini.« Tolkien pravi, da ilustrator lahko ujame ali skoraj ujame lastno videnje takšnega prizora, toda vsak poslušalec bo imel lastno sliko, ki jo bodo sestavljali vsi hribi in reke in doline, kar

jih je kdaj videl, toda še posebej Hrib, Reka, Dolina, ki so bili zanj prva utelešenja teh besed.⁵ Pravljičice imajo za Bettelheima in Tolkiena svojo vrednost le kot literarno besedilo, ki naj bi ga otroku, da bi lahko razvil lastno domišljijo, posredovali preko medija govora in ne preko medija branja ali (še manj) medija ilustracije.

Iz navedenega lahko sklepamo, da otrok, ki mu pravljico posredujemo v ustni obliki, pride do literarne predloge šele tedaj, ko po tem ponavljajočem se posredovanju že razreši v sebi temeljna vprašanja lastne eksistencialne stiske. In v tem primeru tudi ilustracije ne morejo biti moteče. Govorjeno besedo sprejemamo prek sluha, sliko pa prek vida. Vsak poslušalec ima ob poslušanju ali branju kakršne koli zgodbe svojo lastno predstavo ali »sliko«. Vendar pa ima tudi vsak gledalec ob gledanju ilustracije svojo lastno predstavo, ki ni istovetna z naslikanim motivom. Ne glede na možnost enotnega prepoznavanja motiva ima ilustracija še nek presežek smisla. Še ta presežek omogoči, da se identificiramo s prizorom, kajti presežek se vedno dotika naše osebne zgodovine in našega lastnega izkustva. Pri umetninah ne gre za nadomestno konstrukcijo prizora in upodobitev oseb, ki niso naše lastne konstrukcije in naše lastne upodobitve. Razmerje med gledalcem in umetnino je isto kakor razmerje med literarno predlogo in njeno ilustracijo. V obeh primerih se namreč ohranja magija razlike, ohranjena ostaneta tako poezija zemljevida kakor tudi čar teritorija.

Ilustracije pa postanejo moteče izključno takrat, ko niso več prežete z več pomeni in ko v jeziku svojega medija krepko zaostajajo za pravljicarjevimi jezi-

³ John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London s. a., str. 7.

⁴ Bruno Bettelheim, *Rabe čudežnega. O pomenu pravljič*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1999, str. 84.

⁵ *Ibid.*, str. 84.

kom. Če so ilustracije slabe, so hkrati tudi zavajajoče. Na eni strani bralčevo pozornost odtegujejo od besedila, po drugi strani pa ne nudijo zadovoljive človeškemu pogledu. Tisto, kar je značilno za izjemne ilustracije, pa je dejstvo, da ne predstavljajo podpornega stebra, priveska ali okraska literarnemu viru, pač pa se zavedajo drugačnosti svojega medija in svojega sveta, ki lahko obstane tudi kot samostojna umetnina. Sicer je pri precejšnjem številu novodobnih pravljič tako, da se predstavljajo kot pravljičice v prvi vrsti njihovim avtorjem, podobno je tudi z njihovimi ilustracijami. Ponavadi oba pola živita v idilični simbiozi. Ko se ta simbioza neha in ločimo en pol od drugega, se vsak pol sesuje vase kot sklopni cilinder.

O času lastnega otroštva kot lastne preteklosti beremo tudi v *Svetem pismu*. V prvem Pavlovem pismu Korinčanom je napisano: »*Ko sem bil otrok, sem govoril kakor otrok, mislil kakor otrok, sklepal kakor otrok. Ko pa sem postal mož, sem prenehal s tem, kar je otroškega.*« (1 Kor 13, 10–12.) Vendar tudi takrat, ko prenehamo s tem, kar je otroškega, naše lastno otroštvo še vedno živi v naši zavesti kot *spomin*. Bolj ko je ta spomin živ, bolj je razvita naša dojemljivost tako za pravljičice, za ilustracije, kakor tudi za otroški svet nasploh. Sijajno predstavitev tega otroškega sveta smo v zgodovini umetnosti lahko srečali na Rungejevi sliki *Hülsenbeckovi otroci* (1805/1806, Kunsthalle, Hamburg). Na Rungejevi sliki je vsa pokrajina prirejena otroškemu svetu oziroma otroškim figuram, ki v razmerju do ostalih stvari dobijo monumentalne dimenzije. Philipp Otto Runge je pogosto izjavljal, da moramo, če hočemo doseči najboljše, zopet postati otroci. Za Rungeja so, podobno kakor za mnoge umetnike romantike,

otroci predstavljali posrednike prvobitne in nepokvarjene skrivnosti narave.⁶

Svet pravljič je očitno za otroka razumljiva in sprejemljiva metafora našega sveta. To razlikovanje se ne kaže le v strogi polarizaciji med dobrim in zlim, ampak tudi v navzočnosti animizma, ki je, med drugim, obvladoval začetke zahodnoevropske civilizacije. Ko se namreč v pravljič ljudje odpravijo spat, nastopi čas, ko zaživijo in spregovorijo predmeti, ki čez dan niso bili nič drugega kot lonci, metle, žlice ali črnilniki. V pravljičah namesto ustaljenega logičnega sveta vzrokov in posledic nastopi svet, ki je poln magičnih moči, čarodejev, urokov, dobrih vil in zlobnih čarovnic. Kako torej likovno predstaviti ta čudni svet, da bi upodobitev ostala ilustracija pravljičice, ne da bi postala fantastična slika? In kako predstaviti ta svet, da bi v sami svoji predstavitvi ohranil to značilno magičnost?

Iz ilustracij Marije Lucije Stupica razberemo izjemno poznavanje slikarstva, vse od italijanskega kvatročenta, prek Boscha, Leonarda, Grünewalda in Dürerja do Philippa Otta Rungeja in Casparja Davida Friedricha. Pri njenih ilustracijah gre za dosledno transponiranje dejanskega sveta v domišljjski svet. Po tej plati Stupičine ilustracije niso sorodne z umetnostjo fantastičnega srednjega veka ali pa nadrealizma 20. stoletja, kjer je nenavadno vzdušje ustvarjeno z vpeljavo fantastičnega v prostor, v katerem so še vedno ohranjeni posamezni segmenti tega, kar po dogovoru imenujemo resničnost. Pri transponiranju, ki ga izvede Marija Lucija Stupica, pride do aberacij znanih stvari. Aberacij so deležni tako pokrajina, flora in favna, kakor tudi človeška bitja. V njenih ilustracijah so te aberacije in transpozicije izjemno poenotene. Pri njeni konstruk-

⁶ Robert Rosenblum, *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*, Thames & Hudson, London s. a., str. 50–53.

ciji pravljичnega ne gre za hibrade, ki bi bili sestavljeni iz različnih stvari. Prej gre za svet, ki ga vidimo v popačenem odsevu čudnega ali čudodelnega zrcala. Še vedno lahko prepoznamo, ali gre za človeka ali rastlino, vendar pa ta človek in ta rastlina nista upodobljena v *prepoznavno dogovorjenem* smislu. Njene ilustracije dobijo v centralnem polju *dogovora* o vidnem svetu status marginalne drolerije.

Marija Lucija Stupica ustvari likovni svet, ki je v sebi izjemno harmoničen. Če izhajamo iz neke čudne zakonitosti, ki pravi, da so dobre slike na reprodukcijah zmeraj slabše od originala in obratno, da so slabe slike na reprodukcijah boljše kot v originalu, je potrebno videti ilustracije Marije Lucije Stupica v originalu. Pogled na Stupičine originale nam podvoji vtis intimnosti, kajti namen teh ilustracij ni bil toliko gledanje originalov, pač pa gledanje reprodukcij. Ilustracije so že v osnovi bile namenjene reproduciranju v knjigah, kjer skupaj z besedilom tvorijo celoto, ki je lahko dostopna in namenjena širokemu krogu občinstva. Šele na originalu, ki postane dostopen le na razstavah ali v avtoričinem ateljeju, pa lahko opazimo vso pestrost barvnih odtenkov in avtoričino mojstrstvo v obdelavi tako detajla kakor tudi celote. Stupičine ilustracije ne izražajo le sveta krhkosti, pač pa so tudi same krhke, miniaturne in za gledalca, navajenega (ali razvajenega) od velikih galerijskih formatov platen, tudi navidezno nepomembne.

Pri Stupičinih monografskih obdelavah pravljic nas preseneča tudi sam izbrani trenutek pravljice, ki jo ilustrira. Poleg glavnih in prepoznavnih momentov pravljice dodaja Marija Lucija Stupica še svoje interpretacije, ki vso zgodbo na likovni ravni elegantno dopolnijo in jo zaključijo v zgovorno celoto. Ti prizori so, kar se anekdotičnosti tiče, praviloma skromni, kot nam to kažeta na primer

uvodna ilustracija v pravljico *Trije možički v gozdu* ali ilustracija para čevljevčkov v Hoffmannovem *Hrestaču in Mišjem kralju*. Med leti 1996–97 je Marija Lucija Stupica ilustrirala *Pravljice* Hansa Christiana Andersena. Pravljice, ki jih je slikarka v osemdesetih letih posamično monografsko obdelala, se nam v tej izdaji predstavijo zbrane v enotnem snopiču. V tej izdaji je vsaki pravljici namenjena ena ilustracija. Dejstvo, da Marija Lucija Stupica za to izdajo ni uporabila starejših ilustracij, pač pa je naslikala nove upodobitve, nam govori o Stupičini imaginaciji, ki literarne predloge ne izčrpa enkrat za vselej, temveč se lahko k njej vrne, ne da bi ilustracije izgubile svojo kakovost.

Zanimiva je tudi karakterizacija Stupičinih likov in njeno posredovanje stanja zavisti, sovraštva, skromnosti, ponosa ali vdanosti v usodo. Tudi živali so predstavljene v širokem spektru, od morbidne strašljivosti konja v *Lenori* pa vse do duhovitosti prašičev v *Svinjskem pastirju*. Marija Lucija Stupica nameni veliko pozornost kostumografiji in »taktalnemu« momentu ilustracije. Natančno namreč lahko prepoznamo, če je naslikana stvar iz pliša, porcelana, lesa ali železa. Med vsemi Stupičinimi liki najpogosteje izstopata dva lika. Eden je lik gizdalina, kakršnega vidimo recimo v ilustracijah Andersenovega *Letečega kovčka*, drugi pa je lik črnolase deklice, ki je praviloma oblečena v bela oblačila (*Lenora, Mala morska deklica*). Medtem ko tip gizdalina predstavlja le naličje oziroma zgolj videz človeškega bistva in je kot tak vnaprej določen propadu, pa se lik deklice spreminja zdaj v *Lenoro*, zdaj v malo morsko deklico ali v hčerko turškega kralja. Ne glede na ponavadi tragičen razplet dogodkov ta lik deklice tako v besedilu kakor tudi v ilustraciji ohrani svojo nedolžnost in dostojanstvo ter kot tak predstavlja nasprotje liku nespametnega gizdalina, ki se po neu-

godnem razpletu razblini v nič. Navsezadnje lahko oba lika interpretiramo tudi kot parafrazo nesvetopisemske parabole o pametnih in nes pametnih devicah.

Celoten razpon kakovosti ilustracij Marije Lucije Stupica se nam razkrije, če pregledamo Stupičino monografsko obdelavo Andersenove pravljice *Pastirica in dimnikar* iz leta 1983. Prvi prizor nam prikazuje iz lesa izrezljanega kozonogega nadpodgenerala, ki kraljuje na vrhu omare, v kateri ima spravljeno svoje premoženje – enajst porcelanastih žena, ki pa ga očitno ne zanima preveč. Zanima ga ravno tista dvanajsta, ki je nima v svoji zbirki. Druga ilustracija v tej pravljici nam kaže starega Kitajca, ki v vlogi ženitnega posrednika stoji med pastirico in dimnikarjem. Navzočnost »kentavra« kot nesojenega svata je premišljeno prikazana kot odsev v zrcalu. Hkrati opazimo, da imata poleg naslovnice in zadnje ilustracije pastirica in dimnikar le še na tej ilustraciji naslikana podstavka.

Četrty prizor predstavlja pastirico in dimnikarja, ki sta se znašla sredi komedije, ki je podobna njuni zgodbi, saj gre v njej za pripoved o dveh osebah, ki se nista mogli poročiti. Prizorišče dogajanja je poudarjeno z nepravilno perspektivo, naturalistično naslikane karte, med katere sta postavljena pastirica in dimnikar, imajo funkcijo nadaljnjega prostorskega odrivala. Zelo pretanjeno je vpeljan še en moment, ki pa ga gledalec skoraj spregleda; namreč, oba igralca v komediji sta na način *trompe l'oeil* naslikana, kot da bi bila izrezana iz papirja in nalepljena na ilustracijo. Papirnat zavihek kaže, da sta tudi oba igralca v bistvu del kulise. Kot takšna sta mnogo manj resnična od igralnih kart in porcelanastega para. Še enkrat torej gre za inteligentno zastavljeno vprašanje: kaj porcelanasti par sploh gleda? Igralnih kart ne moreta videti, ker sta pomešana mednje, igralcev prav tako ne moreta videti, ker gre za del kulise, ki je poslikana samo s sprednje

strani. Povsem v duhu pravlji je oder lahko tudi naš svet, v katerem smo, prevarani spriču kulis, prepričani, da smo mi gledalci komedije.

Miniaturnost in navidezna nepomembnost Stupičinih ilustracij je past, ki jo je avtorica namenila opazovalčevemu pogledu. Te ilustracije niso namenjene opazovanju z razdalje, pač pa opazovalca pritegnejo v svojo neposredno bližino, v svojo intimno sfero, v kateri se zdi, da med opazovalčevim pogledom in ilustracijo ne obstaja nič drugega. Tako je še dodatno stopnjevano in poudarjeno razmerje *opazovalec – ilustracija*, ki se zaobrne, tako da postane gledalec *opazovan* od pastirice, dimnikarja, brezbriznih in vase pogreznjenih obrazov fantov in kraljic z igralnih kart. Vsi ti so namesto na osvetljen oder postavljeni v temo gledališča, ki je rezervirano za gledalce. Ko opazovalec postane opazovan in se tako spremeni v prizor za pogled drugega, se skali opazovalčevo navidezno samoobvladovanje vidnega polja in samozadostnost gledajočega subjekta.

Šesta ilustracija prikazuje pastirico in dimnikarja, ki pobegneta na streho, kjer se jima pokaže nočno nebo v vsej svoji hipnotični modrini. Pastirica in dimnikar se začudita zvezdnemu nebu nad sabo, potem pa sledita moralnemu zakonu v sebi in se vrnete v svoje porcelanasto bivanje, kjer imata edino možnost, da pripadeta drug drugemu. Na sedmi ilustraciji, ki prikazuje razbitega starega Kitajca, je še en namig, ki bi naj prevaral pogled. Na enostavnih, a likovno zelo učinkovitih tapetah, je naslikana muha, za katero ne vemo, ali je naslikana z namenom, da bi mislili, da sodi na naslikano tapeto, ali pa se je prikradla kar neposredno na ilustracijo. Na zadnji ilustraciji pa je za starim Kitajcem in srečnim parom, katerega nožice so ponovno našle svoj podstavek, še enkrat uporabljeno naslikano ogledalo. V njem

zopet odseva podoba nesojenega kozonogega svata, le da nam tokrat ni več predstavljen v stanju nemirnega pričakovanja. Tokrat se na vrhu svoje omare razburja in živahno gestikulira. Marija Lucija Stupica za najmanj priljubljen lik v tej pravljici uporabi srednjeveški obrazec, po katerem so bile »gestikulacije« vse tiste geste, ki so jih pojmovali kot izbruh, razvrat, nečimrnost in greh.⁷ Pastirica je za kozonogega generala izgubljena za zmeraj, pa tudi vrata omare so tokrat zaprta. Njegovih enajst porcelanastih žena, s katerimi se je hvalil, ni nič drugega kot sad njegove fantazije. Dejansko si jih nikoli ni mogel prilastiti, niti jih ni mogel videti drugače kot zgolj odseve v zrcalu. Stupičina ilustracija Andersenove pravljice *Pastirica in dimnikar* se tako povsem nevsiljivo in izvorno vključuje v tradicijo uporabe naslikanih zrcal, ki se je začela v nizozemskem in flamskem slikarstvu 15. stoletja.

Diskretno in zelo pretehtano romantično referenco najdemo v ilustracijah pravljice Jakoba in Willhelma Grimma *Trije možički v gozdu*. Če smo pozorni na interierje teh ilustracij, vidimo, da delujejo zelo znano. Take ogolele interierje smo srečali pri tistih slikah Casparja Davida Friedricha, ki prikazujejo poglede iz njegovega ateljeja. Prav tak interier srečamo tudi na sliki Georga Friedricha Kerstinga z naslovom *Caspar David Friedrich v svojem ateljeju* (1812, Nationalgalerie, Berlin). Pri Friedrichu je ta interier jasno definiran kot slikarjev atelje, se pravi slikarjev intimni prostor, iz katerega je izključil vse nepotrebne stvari, ki bi motile njegovo koncentracijo pri slikanju. Interier Marije Lucije Stupice v pravljici *Trije možički v gozdu* je prav tako intimen. Vendar pa se ta intimnost ne kaže kot intimnost prostora, pač pa kot intimnost konflikta. Tudi pri Mariji Luciji Stupica je interier pust.

Odstranjena je vsaka stvar, ki bi po nepotrebnem odvrčala našo pozornost od glavnega dogodka. Prav ta ogolelost interierja poudarja napetost figur, ki nezadovoljnost s situacijo lahko rešuje samo znotraj danega prostora.

Svet, ki ga ustvarja Marija Lucija Stupica, je svet nežnosti, pričakovanj, radosti in hkrati tudi svet bolečine in strahu. Nevsiljivo sočutje in milina, ki prevevata njene ilustracije, nosita v sebi čustven naboj, ki pa se s svojo resnostjo izogne vsakemu sentimentalizmu. Zasnova tega likovnega sveta je takšne narave, da ustreza tako optimističnim pravljicam bratov Grimm kakor tudi pesimističnim, mitu sorodnim pravljicam Hansa Christiana Andersena. Marija Lucija Stupica nam ta tihi svet posreduje na povsem ustrezen način. Mojrstrsko nam ga predstavi kot svet, za katerega se nam za trenutek zdi, da ni naslikan z barvami na papir, ampak da je sestavljen iz stare in krhke pajčevine, ki bi se sesula v prah, če bi se tega sveta dotaknili ali zmotili tišino upodobitve z govorjenjem. Pravljlični svet Marije Lucije Stupice tudi nam, ki smo opustili, *kar je bilo otroškega*, na način neme zgovornosti podobe govori podobno melanholično kot Shakespeare v prvem prizoru četrtega dejanja *Viharja* (prev. Matej Bor):

»Zdaj je zabava v kraju. Naši igralci, kot sem dejal, so vsi duhovi in so stajali se v zrak, prozoren zrak: in kakor rahla zgradba tega vida, kipeči stolpi, čarobne palače, slovesni templji, velika ta obla, da vse, kar jo uživa, se razsuje in kot je zginil nični ta sijaj, vse mine brez sledu. Iz take smo snovi kot sanje in drobno to življenje obkroženo je s spanjem.«

Če si lahko predstavljamo, da ne poznamo pravljic Jakoba in Willhelma

⁷ Jean Claude - Schmitt, *Geste v srednjem veku*, Studia Humanitatis, Ljubljana 2000, str. 31.

Grimma, Hansa Christiana Andersena, Oscarja Wilda in E. T. A. Hoffmanna, bi ilustracije Marije Lucije Stupica lahko živele tudi samostojno življenje likovne umetnine. Likovni svet Marije Lucije Stupica je svet, ki ga je, kakor vsako izvirno delo, težko in hkrati tudi nesmiselno posnemati. V tej svoji izvornosti ostaja enkraten. Gledalec je pred njim podoben Andersenovi deklici z vžigalicami in prižiga vžigalico za vžigalico, da bi obdržal začudenje nad magijo razlike med teritorijem in zemljevidom. Vendar

pa se za razliko od pravljič, če mu zmanjka vžigalic, teritorij in zemljevid popolnoma prekrijeta. Iz dveh svetov tako lahko nastane le eden, ki je preverljiv in izmerljiv. Iz sveta začudenja nastane svet *simulacije*. Iz sveta umetnine pa prozaičen svet reklamne imaginacije in pogojnih refleksov. Skratka, nastane svet, kjer se nobena buča več ne spremeni v kočijo, pa tudi na koncu mavrice nas ne čaka več noben zaklad.

Robert Inhof