

VLOGA LIKOVNEGA JEZIKA V VIZUALNEM PRIPOVEDOVANJU BIBLIJSKIH VSEBIN

Visual Language in Visual Bible Storytelling

IZVLEČEK

Tako kot besedni jezik tudi likovni jezik nekaj »govori« oz. »vizualno pripoveduje«. In tako kot je v besednem jeziku glavna raven sporočanja skladnja, je tudi v likovnem jeziku glavna raven »vizualnega sporočanja« likovna skladnja. Posamične oblike enako kot posamične besede izražajo le zelo omejene pomene. Šele sintaktična interakcija med njimi pretvarja njihove potenciale v semantično kompleksna sporočila. V prispevku kompleksnost te dinamike ponazorim na primeru dveh Rembrandtovih biblijskih »vizualnih pripovedi«, slike *Belšacarjeva gostija* in slike *Abraham daruje Izaka*, ki z rabo položajev in smeri kažeta, kako je mogoče vizualno pripovedovati semantično izjemno kompleksna in simbolno pomenljiva vidna sporočila.

Ključne besede: likovni jezik, vizualno pripovedovanje, likovna umetnost, biblijska ilustracija, položaj, smer, likovna kompozicija

ABSTRACT

Visual language, much the same as verbal language, "says" or "visually narrates" something. And just as syntax is the primary level of communication in verbal language, visual syntax is the primary level of "visual communication" in visual language. Individual forms (like individual words) express very limited meanings. It is their syntactic interaction that transforms their possibilities into semantically complex messages. In this paper, the author demonstrates the complexities of this dynamic by using two of Rembrandt's biblical "visual narratives," Belshazzar's Feast and Abraham's Sacrifice, to show how semantically extremely complex and symbolically meaningful visual messages can be visually narrated through the use of positions and directions.

Keywords: visual language, visual storytelling, visual art, biblical illustration, position, direction, artistic composition

UVOD: LIKOVNA TEORIJA KOT LIKOVNA LINGVISTIKA

Likovno izražanje je način komunikacije, ki poteka v posebnem, to je likovnem jeziku. Likovni jezik pri tem ni le metafora za likovno izražanje, pač pa je jezik v pravem, to je lingvističnem pomenu (Butina, 1997), zato pa lahko tudi likovno teorijo, ki se ukvarja s preučevanjem likovnega jezika, razumemo kot nekakšno likovno jezikoslovje oz. likovno lingvistiko.

Tako kot vsak jezik je tudi likovni jezik oblika sporočanja, torej nekakšnega vizualnega, ali še bolje, »likovnega pripovedovanja«.¹ Zato se postavlja vprašanje, kakšno vlogo ima pri tem likovni jezik. Čeprav koncept »vizualnega pripovedovanja« po navadi povezujemo s področjem ilustracije (v ožjem pomenu predvsem knjižne ilustracije), pa želim v pričujočem prispevku opozoriti, da je namen vsakega

likovnega dela mogoče opredeliti kot »vizualno pripovedovanje«. Zato bom v svojem razmišljanju segal širše od običajnega razumevanja ilustracije in razširil pojmovanje ilustracije in vizualnega pripovedovanja na celotno področje likovne umetnosti, saj nam vsako likovno delo nekaj govori, in to kar nam govori, nam govori v likovnem jeziku.

BIBLIJA V SLIKARSTVU

Področje, na katerega se bom vsebinsko vezal, je področje biblijske ilustracije. To pa iz dveh razlogov:

1. Kot je večkrat na predavanjih iz likovne teorije omenil moj mentor prof. dr. Jožef Muhovič, zahteva pomembna umetnost tudi pomembne vsebine. In ene izmed najbolj temeljnih in arhetipskih vsebin, ki se tičejo človeškega bivanja, so naslovljene ravno v Bibliji.

1 Prispevek je pripravljen na temelju predavanja, ki sem ga imel na nacionalnem posvetu z naslovom »Vizualno pripovedovanje. Od slikanice do stripa.« (Selan, 2022) Zato tudi v pričujočem prispevku ohranjam termin »vizualno pripovedovanje«, čeprav bi bila morda z likovnoteoretskega vidika bolj pravilna opredelitev »likovno pripovedovanje«.

2. Drugi razlog – ki je pravzaprav povezan s prvim – pa je v tem, da ima biblijska ilustracija v zahodnem kulturnem kontekstu – poleg antične ikonografije – prav posebno mesto in zgodovinsko tradicijo, kar se odraža tudi v bogastvu umetniškega likovnega izraza, ki je s tem področjem povezan.

Biblijska ilustracija mi je tudi osebno posebej blizu. Kot vsak otrok sem imel zelo rad različne slikanice. Še posebej rad pa sem imel biblijske ilustracije. Doma smo imeli različne ilustrirane Biblije oz. Biblije v slikah, ki so bile namenjene otrokom, pa tudi take bolj resne, na primer znamenito Biblijo Gustava Doréja. Med »otroškimi« Biblijami v slikah lahko posebej izpostavim v takratni Jugoslaviji izjemno priljubljeno *Kratko Sveto pismo s slikami*, ki je bilo prirejeno po izvirni ameriški izdaji iz leta 1964. Kot navaja založnik Ognjišče pri zadnjem ponatisu iz leta 2012, je to do danes najbolje prodajana knjiga v slovenskem prostoru in v slovenščini.² Od leta 1976, ko je prvič izšla, pa do danes, je bilo namreč v sedmih ponatisih prodano skupno več kot 155.000 izvodov.³

Toda čeprav so mi bile različne otroške ilustrirane Biblije zelo pri srcu in sem jih vedno znova prelistaval, je med različnimi Biblijami v slikah imela pri meni posebno mesto ena, ki ni slikanica, kakor to običajno pojmuje. Leta 1989 je Mladinska knjiga izdala slovensko izdajo nemške »slikanice« *Die Bibel in der Kunst*, ki jo je prevedla kot *Biblija v slikarstvu*. Posebnost te slikanice je v tem, da ne vsebuje ilustracij, ki bi bile narejene posebej za knjižno izdajo, pač pa je preprosto opremljena s slikarskimi deli iz zgodovine umetnosti in tako vključuje dela od Michelangela, Caravaggia, Rembrandta in preostalih srednjeveških, renesančnih in baročnih umetnikov.

S to anekdoto želim pokazati, da je lahko razumevanje tega, kaj vse zaobsega biblijska ilustracija, različno »široko«, saj ponazarja, da je mogoče celotno področje slikarstva razumeti v širšem kontekstu slikanice in ilustracije. Tako se postavlja vprašanje, kaj sploh definira biblijsko ilustracijo.

Z umetnostnozgodovinskega zornega kota je pri definiranju biblijske ilustracije ključen **kriterij cikličnosti**. Kot izpostavlja Emilijan Cevc v predgovoru v slovensko izdajo Doréjeve Biblije (1986), biblijska ilustracija zaobsega »ciklične prizore«, s katerimi se je umetnik odločil ilustrirati neki širši segment pripovedi iz Biblije ali Biblijo kot celoto. Biblijsko ilustracijo glede na ta »ciklični kriterij« tako lahko razdelimo na dve vrsti: **1. Ciklične poslikave v obliki fresk, tapiserij ipd. (v cerkvah)**. Sem Cevc prišteva cikle fresk, ki prekrivajo stene in stropove cerkvene ladje in največkrat zajemajo dogodke o Kristusovem življenju, trpljenju, vstajenju in poveljanju, ali pa druge različne ciklične upodobitve iz Stare in Nove zaveze. K temu pa Cevc ne prišteva oltarnih podob, saj gre pri tem večinoma za

»osamljene ikonografske motive«. **2. Knjižne ilustrirane izdaje Biblije**. Tudi stenske in stropne podobe v cerkvah, kot pravi Cevc, še niso čisto »prave ilustracije Biblije«, saj se pojavljajo ločeno od besedila. Prave ilustracije Biblije so zato šele knjižne izdaje Biblije, kjer se ilustracija pojavi na ciklični način in skupaj z besedilom, ki ga ilustrira. Prva prava ilustrirana Biblija je bila tako na slovenskem Dalmatinov celotni prevod Svetega pisma iz leta 1584,⁴ ki ga spremlja 222 lesorezov (str. 15), ki so bili izposojeni pri nemškem tiskarju in grafiku Sigmundu Feyerabendiu. Na prelomu v 20. stoletje pa so izšle *Zgodbe svetega pisma*, ki sta jih zbrala Frančišek Lampe in Janez Evangelist Krek, kot ilustracije pa so uporabljena dela tujih slikarjev, glavnino predstavljajo Schnorrovi lesorezi.⁵ Ob tem se razkriva zanimivost, da v slovenskem prostoru do danes očitno še ne obstaja izvirna ilustrirana knjižna izdaja Biblije, saj vse od Dalmatinove do današnjih izdaj samo prevzemajo ilustracije iz tujih izvirnikov.

Pojem »biblijske ilustracije« torej tudi v umetnostnozgodovinskem kontekstu ni povsem enoumen, saj sega od sakralnih upodobitev do knjižnih poslikav, skupni imenovalec obojega pa je kriterij cikličnosti. Prav kriterij cikličnosti zato daje možnost, da kot biblijske ilustracije lahko razumemo tudi likovna dela, ki sicer niso bila načrtovana za knjižno izdajo, spadajo pa v kontekst krščanske ikonografije. S tega vidika zato tudi *Biblija v slikarstvu* iz leta 1989, ki jo sestavljajo različna slikarska dela, povezana v biblijski cikel, zadosti takemu kriteriju in s tem spada pod okrilje biblijske slikanice oz. ilustracije. Prav s tem opozarja na nekaj, kar želim posebej izpostaviti. To je, da je mogoče – kadar se pojavi skupaj s »tekstom« in na »ciklični« način – vsakršno slikarsko delo razumeti kot ilustracijo, ne glede na to, ali je bilo s tem namenom ustvarjeno ali ne.

PARADOKS JEZIKA

Primer *Biblije v slikarstvu* torej ponazarja univerzalno vrednost likovnega jezika, ki ima moč »vizualnega pripovedovanja«. Namen vsakega likovnega dela je namreč neka »pripoved«, nekaj nam želi sporočiti, pa naj gre za neke ciklične vsebine iz biblijske ali antične ikonografije ali pa za sporočila, ki so povezana z družbenimi, kulturnimi ali osebnimi izkušnjami umetnikov v nekem času. Likovnoteoretsko gledano je torej prav vsako sliko mogoče razumeti v kontekstu ilustracije oz. slikanice, saj nekaj pripoveduje in s tem, kot pravi izvorni latinski izraz *illustrare*, osvetljuje.

Tega, da umetnost »vizualno pripoveduje« in nam nekaj »govori«, se seveda vsi dobro zavedamo. Likovna umetniška dela so ravno tako kot besedni izrazi oblika sporočanja in komunikacije. Vendar pa z likovnoteoretskega vidika ni pomembno samo to, kaj govorijo (torej, katere vsebine sporo-

2 https://m.facebook.com/media/set/?set=a.10150699193069724.404302.338076984723&type=3&locale=sl_SI&_rdr

3 <https://skofijska-knjigarna.si/izdelek/kratko-sveto-pismo-s-slikami>

4 Ilustrirane Biblije v tem pogledu spadajo v tradicijo iluminiranih rokopisov, ki so nastajali od leta 500 do izuma tiska. Ti iluminirani rokopisi največkrat vsebovali dekorativne ornamente, pa tudi ilustracije. Najstarejša ilustrirana Biblija na svetu naj bi bili etiopski Garima evangeliji (<https://orthochristian.com/94812.html>; https://en.wikipedia.org/wiki/Garima_Gospels#:~:text=The%20Garima%20Gospels%20are%20two,surviving%20complete%20illuminated%20Christian%20manuscript). Najstarejša tiskana Biblija pa je seveda Gutenbergova. Iluminirani rokopisi Biblije se kot nekaj prestižnega pojavljajo še danes, posebej znana je The Saint John's Bible (<https://saintjohnsbible.org/>; https://en.wikipedia.org/wiki/The_Saint_John%27s_Bible).

5 Nekaj let pred Doréjevo Biblijo so tudi Nemci dobili svojo posebno ilustrirano verzijo Biblije, ki jo je ilustriral Julius Schnorr von Carolsfeld (Cevc, 1986).

čajo), pač pa predvsem, kako govorijo, torej na kakšen način se te vsebine izražajo. Likovnoteoretski pogled, ki je v svojem bistvu lingvistični pogled, pri tem pravi, da likovna dela govorijo v likovnem jeziku, ki ima svoje izrazne zakonitosti.

Vprašanje likovnosti kot jezikovnega pojava sicer zadeva raziskovanje različnih problematik, ki sem jih naslovil že večkrat (Selan, 2012; Selan, 2013; Selan, 2014; Shrestha in Selan, 2016; Selan, 2020). Moj namen v tem prispevku zato ni, da bi se ponovno spuščal vanje. Želim pa plastično izpostaviti bistveni vidik jezikovnosti, ki postavlja tudi fenomen likovnega izražanja v nekoliko drugačno luč, kot smo običajno vajeni. Temu vidiku jezika filozof Paul Ricoeur pravi *paradoks jezika*.

Ricoeur paradokso naravo jezika opiše takole: »Je skrivnost jezika, toda ni skrivnosti v jeziku« (Ricoeur, 2004, str. 75). Kaj nam ta paradoks razkriva? Funkcijo jezika po navadi prepoznavamo v tem, da služi kot sredstvo komunikacije. Vendar pa bistvo jezika ni (samo) v komunikaciji (saj obstajajo tudi nejezikovne oblike komunikacije), pač pa v tem, da omogoča komunikacijo, ki je neskončno ustvarjalna. S tem ko Ricoeur pravi, da *je skrivnost jezika*, želi torej opozoriti prav na to ustvarjalno bistvo jezika – njegovo *poietično* naravo (iz. gr. *poiesis* – ustvarjati). V jeziku lahko tvorimo neskončno različnih izrazov, kar pomeni, da v ustvarjalnem smislu jezika ni mogoče izčrpati, to pa predstavlja za nas nedoumljivo skrivnost – tega ne moremo doumeti (Mukarovsky, 2000; Jones, 2012; Golden, 2001).

Vendar, in prav v tem je paradoks, čeprav v poietičnem smislu *je skrivnost jezika*, pa po drugi strani *v jeziku* tudi *ni skrivnosti*. To, da *v jeziku ni skrivnosti*, se pri tem nanaša na to, da jezik svoj neskončen ustvarjalni potencial dosega z izrazito omejenimi izraznimi sredstvi. Ta izrazna sredstva pa so nam jasna in razvidna – v jeziku zato ni skrivnosti. Če močno poenostavim, to pomeni, da v primeru besednega jezika iz končnega nabora glasovnih oz. črkovnih znakov nastaja neskončna ustvarjalnost besednega jezika, podobno pa se tudi likovnem jeziku neka »vizualna pripoved« s pomočjo enakih izraznih sredstev, ki jim pravimo temeljne likovne prvine (ni skrivnosti v jeziku), lahko izrazi na neskončno različnih načinov (je skrivnost jezika).

ČLENITEV IN RAVNI JEZIKA

Ključno vprašanje pri tem pa je, kako pride do takega prehoda med omejenostjo jezikovnih sredstev in poietično neskončnostjo jezikovnega izraza. Kaj je pravzaprav tisto, kar napaja ta paradoks jezika?

Prehod med končnostjo izraznih sredstev in neskončnostjo jezikovnega izraza omogoča jezikovna artikulacija oz. *členitev* (De Saussure, 1997, str. 150). Za jezik je namreč bistveno, da pridemo do pomena tako, da izhajamo iz materialnih enot oz. razlik, ki same po sebi nimajo eksplicitnega pomena, imajo pa nekakšne semantične potenciale, ki skozi medsebojno vzajemno artikulacijo pridobijo po-

mene. Tako v besednem jeziku zvoki sami po sebi nimajo pomena, imajo pa potencial, da v medsebojnih povezavah vzpostavijo pomene. Podobno pa je tudi v likovnem izražanju. Tudi tu imamo neke temeljne enote, t. i. temeljne likovne prvine, ki same po sebi nimajo pomena, imajo pa določene značilne semantične potenciale, ki jih lahko artikuliramo v neskončno različnih likovnih izrazov.

Vendar členitev sama po sebi še ne vzpostavlja jezika. Členitev mora namreč zaobsegati dve ravni oz. mora biti t. i. *dvojna členitev* (Martinet, 1982, str. 5–6). Ključno je, da jezikovna členitev poteka prek dveh in ne le ene ravni. Iz osnovnih enot brez pomena (v besednem jeziku so to zvoki oz. fonemi) mora v jeziku najprej priti do členitve osnovnih enot s pomenom (v besednem jeziku so to besede), nato pa se mora to nadgraditi še v členitev enot z najvišjo ravno pomena (v besednem jeziku so to stavki). Ravno to namreč omogoči komunikaciji, da preseže svoje meje in postane poietična komunikacija – jezik. Torej, čeprav je vsak jezik res komunikacija, pa to ne pomeni, da je že vsaka komunikacija jezik. Kot rečeno, bistvo jezika namreč ni (samo to), da omogoča komunikacijo, pač pa da omogoča ustvarjanje, da torej omogoča ustvarjalno komunikacijo. To zmožnost pa mu daje prav dvojna členitev.

Da lahko smatramo neko obliko komunikacije kot jezik, morata torej biti prisotni obe ravni členitve, ki dajeta jeziku poietično naravo. Omejitev komunikacije le na raven ene členitve – prve (fonološke/fotološke⁶) ali druge (sintaktične) – namreč bistveno onemogoči ustvarjalni potencial izražanja.

Pomembnost dvojne členitve za ustvarjalno naravo jezika je mogoče uvideti tako, da si zamislimo hipotetično situacijo, kaj se zgodi, če ena izmed ravni členitve umanjka.

Na ravni besednega jezika se to kaže na dva načina:

1. Omejitev na sintaktično ravnino pomeni,⁷ da jezik izhaja iz v naprej omejenega obsega definiranih besed, ki se kombinirajo v stavke. V vsakdanjem besednem jeziku se to sicer na neki način zares dogaja, saj besede večinoma le uporabljamo in jih ne izumljamo. Ne glede na to, da večinoma uporabljamo besede, ki so standardizirane s slovarjem, pa mora besedni jezik imeti potencial, da v njem nastajajo nove besede, kar se kaže tako na vsakdanji ravni, ko v govorici postopoma nastajajo nove besede, ki postajajo nato del standardizirane knjižne prakse, še bolj pa v poietični oz. literarni rabi besednega jezika, kjer poeti pogosto tvorijo samosvoje besedne izume.
2. Če se pri besedah z omejitvijo na sintaktično ravnino šele začne izražanje, pa omejitev na fonološko ravnino pomeni, da se besedni jezik pri besedah »ustavi«. S tem se ustvarjalnost jezika še bolj okrne kot z omejitvijo na sintaktično raven. S posamičnimi besedami je sicer mogoče nekaj izraziti oz. sugerirati, vendar smo pri tem izjemno omejeni. To vidimo pri majhnih otrocih, ki se učijo jezika in »poberejo« posamezne besede, nato pa z njimi izražajo

6 Izraz »fotološki« ni lapsus, pač pa gre za to, da po analogiji z grško besedo fon, fonos, ki pomeni zvok in iz česar izvira termin za fonološko raven v besednem jeziku, grška beseda fos, fotos pomeni »svetlobo«, kar zato implicira analogni termin fotološka raven v likovnem jeziku (Butina, 1997).

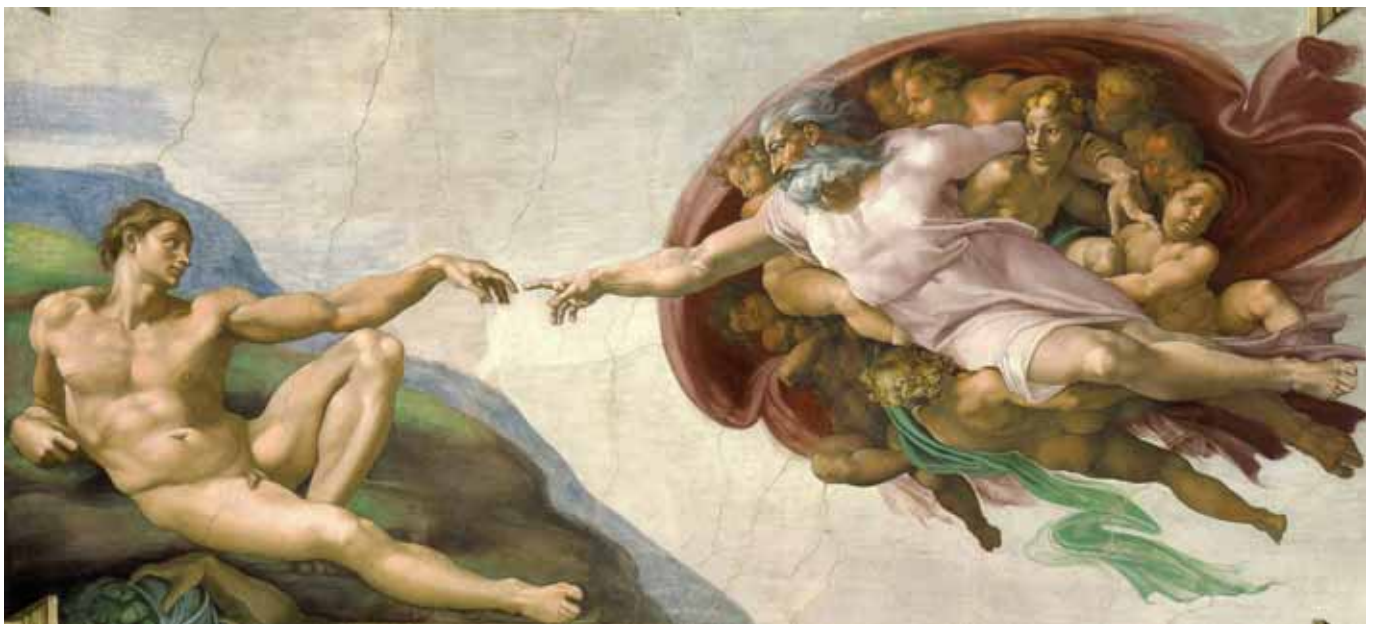
7 Oblika nejezikovne komunikacije, ki značilno omejuje izražanje samo na raven sintakse, je na primer telesna komunikacija. Telesna komunikacija ni jezik, saj izraža pomene s pomočjo gest, ki imajo v naprej določen pomen. Na primer: kimanje z glavo pomeni pritrdjevanje, odkimavanje pomeni zaničanje. Telesna komunikacija torej omogoča izražanje, vendar v svoji členitveni omejenosti ne omogoča ustvarjalne komunikacije.

svoje misli in želje. Odrasli jih sicer lahko razumemo, vendar gre pri tem za zelo omejene pomene in izraze nekih bazičnih občutij (kot na primer: žejen, lačen, boli ipd.), ne pa za kompleksno artikulirane misli. Prav zato jezikoslovci poudarjajo, da je glavna pomenotvorna raven v besednem jeziku sintaktična raven, saj se najkompleksnejši pomeni lahko ustvarjajo šele skozi artikulacijo odnosov med besedami, ne pa z besedami samimi.

Podobno kot za besedni jezik pa velja tudi za likovni jezik. Tudi likovni jezik svoj ustvarjalni potencial črpa iz dvojne členitve, fotološke in sintaktične. Podobno kot se besedno izražanje z omejitvijo na fonološko ali sintaktično raven začne ali zaključi v besedah, se likovno izražanje z omejitvijo na fotološko ali sintaktično raven začne ali zaključi v oblikah.

Podobno kot v besednem jeziku imamo tako tudi v likovnem jeziku s tem povezani dve hipotetični situaciji:

1. Omejitev na sintaktično raven pomeni, da se likovni jezik z obliko šele začne. Če se v besednem jeziku s to situacijo dejansko srečujemo vsakodnevno, saj besed ne izumljamo, pač pa jih samo uporabljamo, pa se zdi to v likovnem jeziku precej bolj nepredstavljivo. To bi namreč pomenilo, da bi obstajal neki vnaprej določen »slovar« oblik, ki bi jih likovnik moral uporabljati, svojih lastnih oblik pa ne bi mogel izumljati. To bi seveda povsem spremenilo naravo likovnega izražanja, za katerega je bistveno, da likovnik oblik ne le uporablja, pač pa jih tudi na novo izumi in uporablja drugačne oblike kot drug likovnik. Če je bil do moderne umetnosti morda nabor oblik do neke mere standardiziran z mejami realistične podobotvornosti, pa je moderna umetnost razkrila bistvo likovnega jezika ravno v izumljanju novih oblik.



► SLIKA 1: Michelangelo, *Stvarjenje človeka*, 1512, freska, 280 cm × 570 cm, Sikstinska kapela, Vatikan



► SLIKA 2

2. Omejitev v likovnem izražanju, ki me na tem mestu bolj zanima in jo želim posebej nasloviti, pa je omejitev na fotološko ravnino, ki »ukine« sintaktično ravnino. Če je na ravni besednega jezika zaradi standardizacije besed jasno, da se glavni ustvarjalni potencial dogaja prav na sintaktični ravni (Gella, 1978; Engelhardt, 2002), pa je vloga in pomembnost likovne sintakse pri ustvarjalnem potencialu likovnega izražanja precej manj razvidna. Ustvarjalnost v likovnem jeziku namreč pogosto povežemo predvsem z ustvarjalnostjo na ravni tvorjenja oblik, ne pa tudi z ustvarjalnostjo na ravni sintaktičnega urejanja kompozicije in prostora. Prav temu pa bi želel na tem mestu posvetiti posebno pozornost, saj želim pokazati, da ima pri »vizualnem pripovedovanju« ključno ustvarjalno in izrazno moč prav likovna sintaksa, ki je z vidika pripovednega potenciala likovnega jezika prav tako ključna kot sintaksa v besednem jeziku.

Pomembnost povezovanja oblik v »likovne stavke« (v likovno kompozicijo in likovni prostor), lahko ponazorim na dveh primerih. Prvi primer je slavna Michelangelova freska *Stvarjenje Adama*⁸ (Slika 1), ki prikazuje biblijski odlomek o stvarjenju človeka.

Bog je rekel: »Naredimo človeka po svoji podobi, kot svojo podobnost! Gospoduje naj ribam morja in pticam neba, živini in vsej zemlji ter vsej lazni, ki se plazi po zemlji!« (1Mz 1, 26-27)⁹



► SLIKA 3: Gustave Doré, *Stvarjenje svetlobe*, gravura v lesu, 1865, iz prve francoske izdaje Biblije

Likovno izhodišče freske je temeljna likovna prvina svetlo-temno, ki se nato artikulira v izjemno prepričljivo modeliranih podobah Adama in Boga.

Toda če vzamemo figuri Adama in Boga zgolj sami zase, izgubimo popolnoma vso ustvarjalno in pripovedno bistvo te freske. Figuri sami zase pravzaprav nimata nikakršne pripovedne moči, zato pa lahko v nekem drugem kompozicijskem kontekstu pridobita povsem drugačno vsebino. Na primer, če postavimo Adama v drugačno okolje, lahko popolnoma spremeni svoje »poslanstvo« in postane neko liko narcisoiden mišičast nudist s plaže (Slika 2).

Prav kompozicijska interakcija med Adamom in Bogom je torej tista, ki na izjemno pretanjen način »vizualno pripoveduje« zgodbo o stvarjenju človeka. Bistvo biblijske pripovedi je namreč v tem, da izpostavi podobnost med Bogom in človekom (»po svoji podobi«), prav ta podobnost pa se na ravni likovne sintakse artikulira preko kompozicijske simetrije oz. zrcaljenja, katere središče je v sinaptičnem preskoku med prstoma Boga in Adama. Domiselnost, kako prefinjeno je to narejeno, me kot slikarja vedno znova spodbudi k temu, da se vprašam, kako bi sam to naredil, če bi dobil za nalogo ilustrirati to biblijsko pripoved.

Kot drug primer pa mi lahko služi nenavadno intrigantna prva ilustracija iz Doréjeve Biblije, ki prikazuje stvarjenje svetlobe (Slika 3).



► SLIKA 4

8 Celoten Michelangelov cikel fresk na stropu Sikstinske kapele se lahko upravičeno klasificira kot biblijska ilustracija oz. slikanica, saj gre za ciklični prikaz Biblije v celoti.

9 Vsi navedki iz Biblije v tem prispevku so navedeni po Slovenskem standardnem prevodu (1996, 2003).

Na njej Bog z dvignjeno roko v intenzivnem svetlo-temnem kontrastu ustvarja svetlobo. Figura Boga je v senci in se staplja z oblaki, iz njega pa bleščeče žari svetloba. Iz ilustracije tako dobesedno izžareva prvi odstavek Biblije, ki pravi:

V začetku je Bog ustvaril nebo in zemljo. Zemlja pa je bila pusta in prazna, tema se je razprostirala nad globinami in duh Božji je vel nad vodami. Bog je rekel: »Bodi svetloba!« In nastala je svetloba. Bog je videl, da je svetloba dobra. In Bog je ločil svetlobo od teme. In Bog je svetlobo imenoval dan, temo pa je imenoval noč. In bil je večer in bilo je jutro, prvi dan. (1Mz 1, 1-5)

Simbolika stvarjenja svetlobe in zapisa v Bibliji se neverjetno dobro povezuje s simboliko najbolj temeljne likovne prvine svetlo-temno. Stvarjenje svetlobe je pravzaprav stvarjenje svetlo-temnega kontrasta (»je ločil svetlobo od teme«) in Doréjeva ilustracija to izjemno pretanjeno prikaže. Toda če podobo Boga izoliramo iz kompozicijskega konteksta in jo postavimo v drugega, lahko izpade – podobno kot izolirana podoba Michelangelovega Adama – skrajno banalno, na primer kot nekakšna simulacija »Kipa svobode« (Slika 4).

Šele v kontekstu kompozicijske postavitve v zgornji del formata na oblačno nebo, v katerem se ustvarja izjemna svetlo-temna napetost med žarenjem svetlobe in temino oblakov, pridobi podoba Boga svoj pomen in smisel – postane »vizualna pripoved« stvarjenja svetlobe.

Pri tej Doréjevi ilustraciji pa je še posebej izzivalna naslednja nenavadna zgodovinska okoliščina. Ilustracija namreč obstaja v dveh različicah. Prva različica (Slika 3), ki je tudi reproducirana v slovenski izdaji iz leta 1986, vsebuje podobo Boga. Druga različica pa je brez podobe Boga, se pa v njej vidi, da je bila prvotna grafika očitno spremenjena in da je bila lesena plošča izrezana tako, da je na mestu Boga ostala samo svetloba (Slika 5).

Do spremembe je prišlo pri prvi angleški izdaji leta 1866, saj za protestantsko občinstvo ni bilo sprejemljivo upodabljati Boga-Očeta.¹⁰ Pri tem pa mene fascinira prav to, da je ta sprememba, čeprav jo je Doré naredil neprostoovoljno in pod prisilo, likovno gledano pripeljala do tega, da se je s tem pretirana pripovednost prvotne ilustracije »ublažila« in s tem celo pridobila na simbolni moči. »Vizualna pripoved« namreč pogosto več pove takrat, ko ni tako eksplicitna in dobesedna, pač pa »kaj zamolči«. Zunanji dejavnik je torej prisilil Doréja, da je pretirano dobesednost in podobotvorno nazornost, ki je izrazita v vseh njegovih

ilustracijah in v mnogih skoraj pretirana, vsaj v tej prvi in morda najbolj simbolni, izčistil na bolj abstrakten način. Moram priznati, da je meni osebno zato ta »popravljen verzija« precej bliže in se mi zdi celo najboljša ilustracija v celotni njegovi Bibliji.

ANALIZA POLOŽAJEV IN SMERI V REMBRANDTOVIH BIBLIJSKIH »VIZUALNIH PRIPOVEDIH«

Michelangelov in Doréjev primer zelo dobro pokažeta, zakaj je sintaktična raven členitve ključnega pomena za kompleksnost in ustvarjalnost tudi na ravni likovnega jezika in s tem tudi za »vizualno pripovedovanje« v likovnem jeziku. Tisto, kar dela likovno delo kompleksno, torej niso toliko posamične oblike, pač pa predvsem odnosi med njimi v



► SLIKA 5: Gustave Doré, *Stvarjenje svetlobe*, popravljena verzija, 1866, iz prve angleške izdaje Biblije

¹⁰ Doréjeva prva izdaja Biblije (kasneje je izšla še v veliko različnih verzijah in kombinacijah ilustracij) je leta 1865 najprej izšla v Franciji in leto zatem še v Veliki Britaniji. Prva se je imenovala *La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré* (1865), druga pa *The Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré* (1866). Na slednji temelji tudi mehko vezana Doverjeva izdaja iz leta 1974, ki vsebuje samo ilustracije, brez biblijskega besedila, imenovana *The Doré Bible Illustrations. 241 Plates by Gustave Doré* (1974). Ta pa predstavlja osnovo tudi za slovensko izdajo (Mladinska knjiga, 1986), ki pa vsebuje originalne odtise iz prve francoske izdaje in ne korigiranih verzij iz angleške izdaje, ki ji sicer sledi Doverjeva izdaja. (Zanimivo je opaziti, da je spremeno besedilo Emilijana Cevca v slovenski izdaji v veliki meri prekopirano iz uvoda Millicent Rose v Doverjevo izdajo, kar bi danes lahko veljalo za plagiat). Kot navaja Millicent Rose v Predgovoru k Doverjevi izdaji iz leta 1974, je bil angleški izdajatelj Cassel metodist (Rose, 1974: ix). Angleška izdaja Biblije je bila tudi sicer namenjena anglikanski skupnosti kristjanov, za razliko od francoske izdaje, ki je bila namenjena katoliškemu bralstvu. Različne religije imajo različne odnose do upodabljanja Boga (https://en.wikipedia.org/wiki/Aniconism). Ena izmed močnih oblik anikonizma, ki je bila značilna tudi za protestantizem, je vezana prav na upodabljanje Boga-Očeta. Blanche Roosevelt, Doréjeva prijateljica, sodobnica in prva biografinja (Roosevelt, 1885, str. 302–303) pojasnjuje, zakaj je moral Doré za angleško izdajo spremeniti določene ilustracije. Ko je založnik Cassell pred izdajo z namenom promocije v izložbo svoje trgovine postavil na ogled nekaj primerov ilustracij iz francoske različice, je angleško protestantsko občinstvo reagiralo s šokom in užaljenostjo zaradi reprezentacije Boga-Očeta v človeški podobi. Pod pritiski javnosti je zato Cassell od Doréja zahteval, da spremeni vse tiste ilustracije, ki upodabljajo Boga-Očeta, poleg Stvarjenja svetlobe je bila taka še Stvarjenje Eve in še nekaj drugih (prim. tudi: Schaefer, 2014, str. 118).



► SLIKA 6: Rembrandt, *Belšacarjeva gostija*, 1635–1638, olje na platno, 167,6 × 209,2 cm, National Gallery, London

likovni kompoziciji. Ključno vprašanje je zato, kaj je tisto na ravni likovne sintakse, kar daje poseben semantični potencial odnosom med oblikami v likovni kompoziciji.

Ključno vrednost pri tem, kako likovni jezik »govori« oz. »vizualno pripoveduje«, imata položaj in smer. Podrobne analize sintaktičnih vrednosti položajev in smeri v likovni kompoziciji na tem mestu ne bom delal, saj sem o tem podrobno pisal že na drugem mestu (Selan, 2020).¹¹ Kar želim narediti za konec pričujočega prispevka, je, da opozorim na njihovo vlogo, pomen in zmožnost pripovedovanja najsubtilnejših vsebin s primerjavo dveh slik največjega biblijskega »vizualnega pripovedovalca« Rembrandta. Gre za slike, ki sta nastali v enakem času, kar je morda tudi razlog njune dinamične kompozicijske povezanosti. To sta sliki *Belšacarjeva gostija* (Slika 6) in *Abraham daruje Izaka* (Slika 7).

Slika *Belšacarjeva gostija* pripoveduje naslednji izsek iz Biblije:

Kralj Belšacár je priredil veliko gostijo svojim tisoč velikašem /.../ Ko je tako popival vino, je Belšacár rekel, naj prinesejo zlate in srebrne posode, ki jih je bil njegov oče Nebukadnezar odnesel iz templja v Jeruzalemu /.../ Pili so vino in slavili bogove iz zlata in srebra, brona, železa, lesa in kamna. V tistem trenutku pa so se prikazali prsti človeške roke in pisali po apneni steni kraljeve palače nasproti svečniku. /.../ Tedaj je kralju pobledelo obličje in njegove misli so ga prestrašile, kolčni zgibi so mu popustili in njegova kolena so tolkla druga ob drugo. /.../ Tedaj so prišli vsi kraljevi modreci, pa niso mogli prebrati pisanja in ne razložiti kralju njegovega pomena. /.../ Tedaj so Daniela pripekljali pred kralja. /.../ Tedaj je Daniel odgovoril in rekel pred kraljem: /.../ Ti si kralj. Najvišji Bog je dal kraljestvo, veličino, čast in veličastvo Nebukadnezarju, tvojemu očetu. /.../ Tudi ti, njegov sin



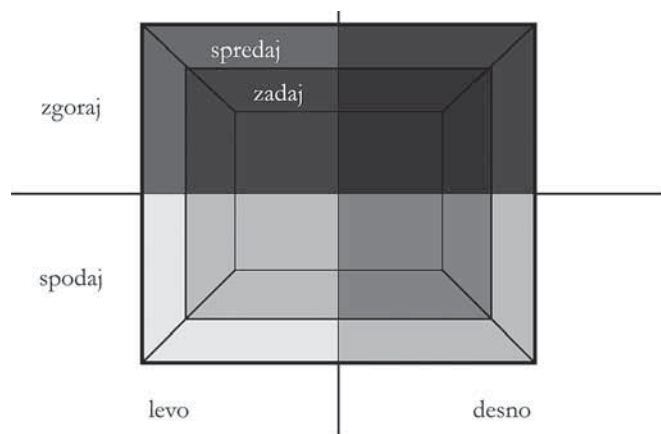
► SLIKA 7: Rembrandt, *Abraham daruje Izaka*, 1635, olje na platno, 193 × 133 cm, Eremitaž, Sankt Peterburg

Belšacár, nisi ohranil v ponižnosti svojega srca, čeprav si vse to vedel, ampak si se vzdignil proti Gospodu nebes. Posode iz njegove hiše si dal prnesti predse in si pil iz njih vino, ti, tvoji velikaši, tvoje žene in tvoje stranske žene. Slavil si bogove iz srebra in zlata, brona, železa, lesa in kamna, ki ne vidijo, ne slišijo in nimajo razuma. Nisi pa častil Boga, v čigar roki je tvoj življenjski dih in vse tvoje poti. Zato je on sam poslal dlan roke, ki je napisala to pisanje. To pa je pisanje, ki je bilo napisano: mené, mené, tekél, uparsín. To pa je pomen besed: mené: preštel je Bog tvoje kraljestvo in mu odredil konec; tekél: stehtan si bil na tehtnici in izkazalo se je, da si prelahak; perés: tvoje kraljestvo bo razdeljeno in izročeno Medijcem in Perzijcem. /.../ Kaldejski kralj Belšacár je bil umorjen še isto noč. (Dan 5, 1–30)

Kot lahko opazimo, se glavna kompozicijska napetost slike dogaja na relaciji dveh položajev in s tem povezanih smeri. Gre za položaja levo-spodaj-spredaj/desno-zgoraj-zadaj in smeri, ki med njima povezujeta, to sta na-desno-navzgor-nazaj/na-levo-navzdol-naprej.

¹¹ O tem sicer piše tudi Muhovič v Leksikonu likovne teorije v geslih »položaj« in »smer« (2015, str. 582–587 in 726–731).

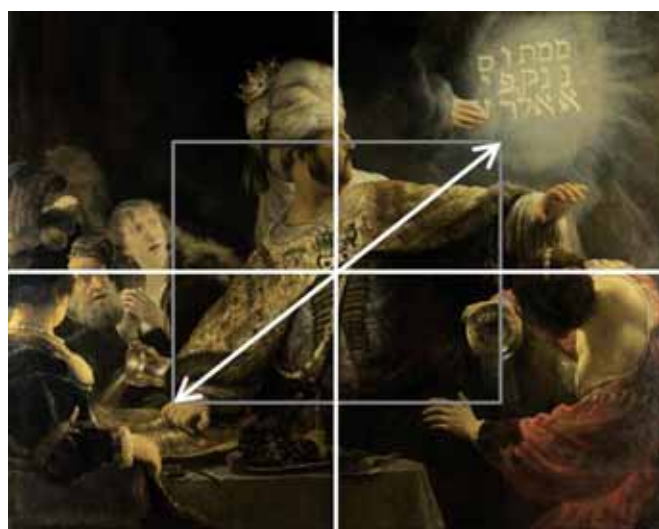
Izrazni potenciali položajev in smeri izhajajo iz narave doživljanja položajev v realnosti oz. v naravnem vidnem prostoru. Doživljajsko gledano vizualni prostor ni simetričen, pač pa asimetrično dinamičen in se deli na osem kvadrantov (Slika 8), izmed katerih ima vsak neki svoj specifični ekspresivni potencial, ki ga lahko izkoriščamo tudi likovno.



► SLIKA 8: Delitev vidnega prostora

Osem doživljajsko karakterističnih položajev se oblikuje glede na delitve vidnega prostora na spredaj – zadaj, levo – desno in zgoraj – spodaj. Pri tem je značilno, da se doživljajska dinamika teh položajev in smeri med njimi stopnjuje od položaja levo-spodaj-spredaj do položaja desno-zgoraj-zadaj. Položaja levo-spodaj-spredaj in desno-zgoraj-zadaj sta zato v največjem ekspresivnem kontrastu, prav tako pa smeri, ki med njima povezujeta (po t. i. pozitivni diagonalni), torej smeri na-desno-navzgor-nazaj/na-levo-navzdol-naprej (Selan, 2020).

Prav dinamiko med dvema položajema, ki sta v največjem kontrastu, in z njima povezanima smerema po pozitivni diagonalni pa izkoristi Rembrandt v sliki *Belšacarjeva gostija* (Slika 9).



► SLIKA 9: *Belšacarjeva gostija* (Rembrandt)

Razlog, zakaj Rembrandt uporabi ravno dinamiko med tema dvema položajema, je v tem, da ta dinamika zaradi svoje polarnosti lahko izraža največje konflikte in boje, tako fizične kot duhovne, kar izjemno dobro ustreza biblijski vsebini in simboliki zgodbe o Belšacarjevi gostiji. V središču dogajanja je Belšacar, razuzdan babilonski kralj, ki mu ni mar za nič drugega kot razvrat. On je tisti, ki je v središču sveta, vse se vrti okrog njega, zato je tudi v sliki v središču pozornosti, torej tako v sredini prostora kot kompozicije slike. Belšacar je obrnjen v smeri na-levo-navzdol-naprej, torej proti položaju levo-spodaj-spredaj, ki je najbolj stabilen položaj v slikovnem formatu. Na tem položaju se v sliki nahaja miza, okrog katere so zbrani Belšacarjevi pribočniki, na mizi pa so jedi in pijača, ki jih razvratniki jedo in pijejo iz svetega posodja. Tega je Belšacar vzel izmed zakladov jeruzalemskega templja, ki ga je izropal in porušil njegov oče Nebukadnezar. Prav ta trenutek predstavlja prelomno točko v zgodbi, saj ravno skrunitev svetega posodja Bogu predstavlja piko na i Belšacarjeve brezbožnosti in greha, zato se odloči, da bo Belšacarja pogubil, preden pa bo to storil, pa mu bo dal to tudi vedeti.¹² Bog zato pošlje sporočilo v obliki napisa na steni, ki Belšacarju zapečati usodo. Ob tem je zanimivo, kako Rembrandt ta božji poseg in Belšacarjevo reakcijo pretanjeno interpretira v sliki. V biblijski pripovedi je namreč to dogajanje precej razvlečeno. Na steni se najprej pojavi napis, ki ga ne znajo prebrati, zato pokličejo Daniela, ki nato interpretira napis in šele takrat ga Belšacar dojame. Rembrandt pa to razvlečeno dogajanje zgosti v enkrat in intenziven trenutek. Vsa Belšacarjeva pozornost je v sliki usmerjena naprej in na-levo-navzdol, torej proti položaju levo-spodaj-spredaj, ki je z vidika gledalca najbolj stabilen in predvidljiv položaj v formatu. Tam je Belšacarjev svet razuzdanosti, ki mu pomeni vse. Bog pa z usodnim napisom Belšacarja popolnoma preseneti izza hrbta, »zahrbtno«, s položaja desno-zgoraj-zadaj, ki je z vidika gledalca najbolj ekspresiven položaj v formatu oz. kompoziciji. Belšacar se nato zaprepaščen obrne nazaj, torej z vidika gledalca v smeri na-desno-navzgor-nazaj, s tem pa nastane skrajno intenziven konflikt dveh smeri po pozitivni diagonalni, torej Belšacarjevega obrnjenega pogleda in Božjega neizprosnega sporočila. Čeprav je v biblijski pripovedi to spoznanje, v katerem se Belšacarju razodene vsebina božjega sporočila, vezano na Danielovo interpretacijo, imamo v Rembrandtovi sliki občutek, kot da Belšacar v hipu ugotovi, kaj ga bo doletelo. Zato se nam zdi, kot da se bo v smrtnem strahu že kar v naslednjem trenutku zgrudil mrtev (čeprav v Bibliji piše, da je umrl šele ponoči).

Rembrandtova »vizualna pripoved« *Belšacarjeva gostija* torej neverjetno dobro izkorišča semantične potenciale položajev in smeri ter njihovih interakcij, z namenom da neko biblijsko zgodbo *ilustrira* oz. *osvetli* skozi neki poseben zorni kot – ne dobesedno kot je zapisano v Bibliji, pač kot se zdi bistveno z vidika, ki ga želi ilustrator izpostaviti. Biblijska semantična vsebina v Rembrandtovi »vizualni pripovedi« postane *likovna vsebina*. V primeru *Belšacarjeve gostije* to pomeni, da Rembrandt biblijsko zgodbo zgosti na intenziven trenutek Belšacarjeve groze ob spoznanju, da bo kaznovan smrtjo, Danielovo posredovanje pa Rembrandt

12 Tudi Belšacarjev oče Nebukadnezar je grešil, saj je porušil jeruzalemski tempelj in ukradel sveto posodje iz njega. Vendar pa Nebukadnezarja Bog ne pogubi dokončno, pač pa ga samo kaznuje z izgnanstvom, vendar preživi in ni pogubljen. Belšacarju pa Bog ne da druge možnosti.

iz »vizualne pripovedi« izloči, saj želi namesto Danielove »posredniške« vloge bolj poudariti neposredno in osebno interakcijo med Belšacarjem in Bogom.

Premišljenost sintaktične izgradnje *Belšacarjeve gostije* postane še bolj razvidna, ko z njo primerjamo drugo Rembrandtovo sliko iz istega obdobja, *Abraham daruje Izaka* (Slika 7). Ta slika temelji na naslednji biblijski zgodbi o Abrahamu in Izaku:

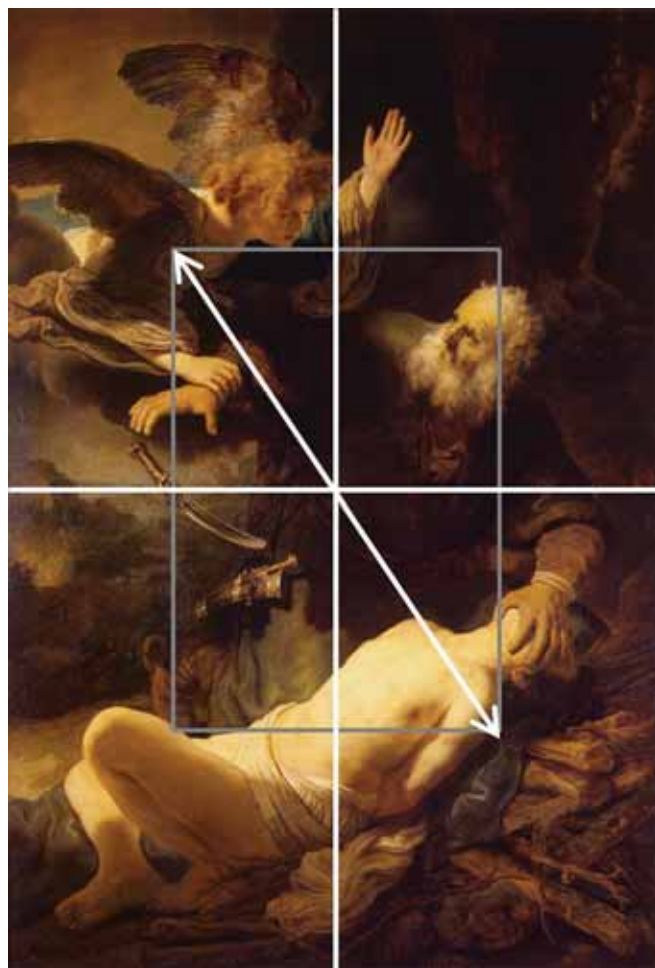
Po teh dogodkih je Bog preizkušal Abrahama. Rekel mu je: »Abraham!« Rekel je: »Tukaj sem.« Pa je rekel: »Vzemi svojega sina, svojega edinca, ki ga ljubiš, Izaka, in pojdi v deželo Morija! Tam ga daruj v žgalno daritev na gori, ki ti jo bom pokazal!« Abraham je vstal zgodaj zjutraj, osedlal osla, vzel s seboj dva hlapca in svojega sina Izaka. Nacepil je drv za žgalno daritev, potem pa je vstal in odšel proti kraju, o katerem mu je govoril Bog. /.../ Abraham je vzel drva za žgalno daritev in jih naložil svojemu sinu Izaku, v svojo roko pa je vzel ogenj in nož. In šla sta oba skupaj. Izak je nagovoril svojega očeta Abrahama in rekel: »Moj oče!« Ta je rekel: »Tukaj sem, moj sin.« Pa je rekel: »Glej, ogenj in drva, kje pa je jagnje za žgalno daritev?« Abraham je rekel: »Bog si bo preskrbel jagnje za žgalno daritev, moj sin.« In šla sta oba skupaj.

Prišla sta na kraj, o katerem mu je Bog rekel. Tam je Abraham sezidal oltar in razložil drva. Zvezal je svojega sina Izaka in ga položil na oltar na drva. Potem je Abraham iztegnil svojo roko in vzel nož, da bi zaklal svojega sina. Tedaj mu je zaklical Gospodov angel iz nebes in rekel: »Abraham, Abraham!« Rekel je: »Tukaj sem.« In je rekel: »Ne izteguj svoje roke nad dečka in ne stôri mu ničesar, kajti zdaj vem, da se bojiš Boga, saj mi nisi odrekel svojega sina, svojega edinca.« /.../ (1 Mz 22,1-19)

Vsebinski in simbolni poudarek te biblijske zgodbe je po eni strani podoben poudarku v pripovedi o Belšacarju, po drugi strani pa se od njega bistveno razlikuje. Podobnost je v tem, da gre v obeh zgodbah za božji poseg, ki spremeni človekovo delovanje. Različnost pa je v tem, da je v zgodbi o Belšacarju božji poseg skrajno maščevalen, neusmiljen in uničujoč, v zgodbi o Abrahamu in Izaku pa božji poseg sicer postavlja človeka na preizkušnjo, ki pa se na koncu izkaže za božje usmiljenje, naklonjenost in dobroto.

Rembrandt to hkratno povezanost in diametralno simbolno različnost med zgodbama o Belšacarju in Abrahamu prikaže s tem, da božji poseg v sliki *Abraham daruje Izaka*, ki v tem primeru pride v podobi božjega angela, umesti v kompozicijsko interakcijo (Slika 10), ki je zrcalna tisti v *Belšacarjevi gostiji*.

Tako kot je v *Belšacarjevi gostiji* v središču kompozicije Belšacar, je v tej sliki v središču kompozicije Abraham. Vendar pa ne zato, ker bi bil kot Belšacar zaverovan v svoj grešni svet, pač pa zato, ker je Abraham na poti v greh (kršenje zapovedi »ne ubijaj«), s tem da »slepo« sledi božjemu ukazu, naj mu daruje svojega edinega sina. Če je Belšacar zaslepljen zaradi svoje grešnosti, Abrahama v grešnost, paradokso, vodi sam božji ukaz oz. preizkušnja. Oba, tako



► SLIKA 10: *Abraham daruje Izaka* (Rembrandt)

Belšacar kot Abraham sta torej nekako zaslepljena z grehom, čeprav iz drugačnega razloga. Bog zato v obeh primerih poseže v njuno delovanje tako, da ta greh prekine oz. v Abrahamovem primeru prepreči. In ta božji poseg je v obeh primerih skrajno presenetljiv, noben od njiju ga ne pričakuje. Rembrandt zato v obeh primerih božji poseg postavi za hrbet obeh protagonistov in s tem poudari presenetljivost tega božjega dejanja. Tudi v sliki *Abraham daruje Izaka* Bog v podobi angela poseže v človekovo delovanje izza Abrahamovega hrbta in Abraham se presenečeno ozre nazaj. Vendar pa je dinamika položajev in smeri, ki jo Rembrandt pri tem uporabi, povsem drugačna kot v *Belšacarjevi gostiji*. Z vidika gledalca Rembrandt namreč v sliki *Abraham daruje Izaka* uporabi dinamiko, ki je komplementarna oz. zrcalna dinamiki, ki je uporabljena v sliki *Belšacarjeva gostija*. Če Rembrandt v *Belšacarjevi gostiji* uporabi dinamiko med skrajno konfliktnima položajema v formatu, to je med položajem levo-spodaj-spredaj in položajem desno-zgoraj-zadaj, pa v sliki *Abraham daruje Izaka* ravno tako uporabi dinamiko božjega posega od zgoraj navzdol (kar pomeni božjo premoč), vendar to dinamiko umesti med položaja levo-zgoraj-zadaj in desno-spodaj-spredaj. Ta dva položaja sta po ekspresivnosti manj kontrastna in nista tako konfliktna, saj imata podobno doživljajsko stabilnost oz. ekspresivnost. Z odnosom med tema dvema položajema se zato pogosto izražajo vsebine, ki izražajo meditativnost, zamaknjenost, čaščenje ipd. Najbolj znana slika oz. risba, ki uporabi to dinamiko, so verjetno *Roke sklenjene v molitvi*

od Albrechta Dürerja. V tej dinamiki pa so sicer prikazane mnoge slike, ki prikazujejo zamaknjenja svetnikov, čaščenje Boga ipd. Izrazni poudarek v dinamiki med položajema levo-zgoraj-zadaj in desno-spodaj-spredaj torej ni v tem, da bi med smerema, ki povezuje ta dva položaja, nastala neka skrajna in uničujoča napetost, v kateri bi si sila, ki poseže od zgoraj, torej Bog, popolnoma podredila in uničila silo, ki pride od spodaj, torej človeka; pač pa je poudarek v tem, da tisto, kar pride od zgoraj (s položaja levo-zgoraj-zadaj), dobrohotno in dobronamerno vpliva na tisto, kar prihaja s položaja desno-spodaj-spredaj. Božji poseg do človeka zato v primeru dinamike teh dveh položajev ni uničujoč, pač pa dobrohoten in dobitljiv, saj človekovo delovanje popravi z namenom, da človeka odreši in mu izkaže milost, naklonjenost in dobroto. Tako božji angel Abrahama ne kaznuje, pač pa mu samo prepreči grešno delovanje, hkrati pa ga tudi nagradi za absolutno zvestobo Bogu.

SKLEP

Tako kot besedni jezik tudi likovni jezik nekaj »govori« oz. »vizualno pripoveduje«. In tako kot je v besednem jeziku glavna raven sporočanja skladnja, je tudi v likovnem jeziku glavna raven »vizualnega sporočanja« likovna skladnja. Posamične oblike enako kot posamične besede izražajo samo zelo omejene pomene in same po sebi ne nosijo kompleksnih vsebin. Šele sintaktična interakcija med

njimi pretvarja njihove potenciale v semantično kompleksna sporočila. V prispevku sem poskušal kompleksnost te dinamike na ravni likovne sintakse orisati na primeru biblijskih »vizualnih pripovedi«, še posebej skozi primerjavo dveh Rembrandtovih slik, slike *Belšacarjeva gostija* in slike *Abraham daruje Izaka*. Ti dve sliki z rabo položajev in smeri kažeta, kako je na ravni likovne sintakse mogoče vizualno pripovedovati semantično izjemno kompleksna in simbolno pomenljiva vidna sporočila, ki so si hkrati podobna, vendar pa tudi bistveno različna. Skupni imenovalac biblijskih vsebin, ki ju ti dve sliki pripovedujeta, je namreč po eni strani v tem, da v obeh zgodbah Bog poseže v človekovo delovanje in ga spremeni. Zato sta si tudi Rembrandtovi sliki po eni strani kompozicijsko zelo podobni, saj obe vsebujeta dinamično interakcijo med položajema in smerema po eni izmed diagonal. Vendar pa se biblijski vsebini teh dveh slik tudi bistveno razlikujeta ravno v tem, kakšna je simbolna narava tega božjega posega v človeško delovanje, saj v enem primeru kaznuje, v drugem blagoslavlja. Ker je ta narava v eni in drugi zgodbi komplementarna, nasprotna, je tudi na ravni Rembrandtovih slik prisotna bistvena kompozicijska razlika ravno v tem, katero izmed diagonal oz. katera dva izmed položajev po teh diagonalah se aktivirata. Ravno s to kompozicijsko razliko Rembrandt tako na izjemno subtilen način izrazi različen simbolni poudarek obeh biblijskih pripovedi, s čimer pokaže, da je moč likovnega jezika prav v tem, da lahko daje semantičnim vsebinam izjemno subtilne simbolne odtenke in poudarke.

VIRI IN LITERATURA

Aniconism. (20. 4. 2023). V *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Aniconism>

Biblija v slikarstvu. (1989). Mladinska knjiga.

Butina, M. (1997). K problematiki definicije likovnega jezika. V *O slikarstvu* (str. 61–77). Debora.

Cevc, E. (1986). Predgovor. V: G. Doré, *Biblija*. Mladinska knjiga.

Darima Gospels. (20. 4. 2023). V *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Garima_Gospels#:~:text=The%20Garima%20Gospels%20are%20two,surviving%20complete%20illuminated%20Christian%20manuscript

De Saussure, F. (1997). *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Studia Humanitatis.

Engelhardt, Y. (2002). *The Language of Graphics: a Framework for the Analysis of Syntax and Meaning in Maps, Charts and Diagrams*. University of Amsterdam, Institute for Logic, Language and Computation.

Gella, T. (1978). The Intrinsic Dynamics of the Syntax of the Visual Sign (in reference to representative and abstract art). *Semiotica*, 23, 3/4, 303–306.

Golden, M. (2001). *O jeziku in jezikoslovju*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.

Jones, T. (2012). *Poetic Language: Theory and Practice from the Renaissance to the Present*. Edinburgh University Press.

La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. (1865). Mame.

Martinet, A. (1982). *Osnove opće lingvistike*. Grafički zavod Hrvatske.

Muhovič, J. (2015). *Leksikon likovne teorije*. Celjska Mohorjeva Družba.

Mukarovsky, J. (2000). Standard Language and Poetic Language. V L. Burke, T. Crowley in A. Girvin (ur.), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader* (str. 225–230). Routledge.

Orthodox Christianity. (20. 4. 2023). Ethiopian Bible is Oldest and Most Complete on Earth. <https://orthochristian.com/94812.html>

Ricoeur, P. (2004). *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. Continuum Press.

Roosevelt, B. (1885). *The Life and Reminiscences of Gustave Doré*. Cassell.

Rose, M. (1974). Introduction to Dover Edition. V: The Doré Bible Illustrations. 241 Plates by Gustave Doré. Dover.

Schaefer, S. C. (2014). *From Sacred to Spectacular: Gustave Doré's Biblical Imagery*. Columbia University ProQuest Dissertations Publishing.

Selan, J. (2012). Likovna umetnost in slovenščina. V *Slovenščina v šoli*, 15, 1, 55–66.

Selan, J. (2013). Likovni jezik kot temelj likovne vzgoje in izobraževanja. V *Vzgoja in izobraževanje*, 44, 4–5, 41–47.

Selan, J. (2014). Temelj in namen likovnega izobraževanja. Likovni jezik in likovna kompetenca. V T. Devjak (ur.), *Sodobni pedagoški odzivi v teoriji in praksi* (str. 371–388). Pedagoška fakulteta Univerza v Ljubljani.

Selan, J. (2020). Kako govori likovni jezik? Analiza položajev in smeri v likovnih delih iz zbirke Narodne galerije Slovenije. V *Annales. Series historia et sociologia*. 30, 2, 235–260.

Selan, J. (2022). Likovni ABC: vloga likovnega jezika v vizualnem pripovedovanju v biblični ilustraciji. Predavanje na Nacionalnem posvetu Vizualno pripovedovanje. Od slikarstva do stripa. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 9. 9. 2022.

Shrestha, P. in Selan, J. (2016). Razumevanje podobnosti zgradbe besednega in likovnega jezika pri osnovnošolcih. V T. Devjak (ur.) in I. Saksida (ur.), *Bralna pismenost kot izziv in odgovornost* (str. 211–231). Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani.

Sveto pismo. (1996, 2003). Slovenski standardni prevod. Svetopisemska družba Slovenije.

Škofijska knjigarna. (20. 4. 2023). Kratko sveto pismo s slikami [pripeta fotografija]. <https://skofijska-knjigarna.si/izdelek/zakramenti/obhajilo/kratko-sveto-pismo-s-slikami>

The Doré Bible Illustrations. 241 Plates by Gustave Doré. (1974). Dover.

The Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré (1866). Cassell, Petter, and Galpin.

The Saint John's Bible. (20. 4. 2023). The Saint John's Bible. <https://saintjohnsbible.org/>

The Saint John's Bible. (20. 4. 2023). V *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Saint_John%27s_Bible

Založba Ognjišče. (20. 4. 2023). Že sedmi ponatis legendarnega 'rdečega' Svetega pisma [pripeta fotografija]. Facebook. https://m.facebook.com/media/set/?set=a.10150699193069724.404302.338076984723&type=3&locale=sl-SI&_rdr