

Goranka Kreačič
Preserje

NUMINOZNO V MLADINSKI KNJIŽNI ILUSTRACIJI IN LITERaturi

Z **numinoznim** kot kategorijo svetega se je ukvarjal protestantski teolog Rudolf Otto. Teologijo je skušal osvoboditi zgodovinske paradigme s tem, da je vpeljal v tematizacijo svetega kategorijo transcendentnega¹, kar izpričuje v svoji sloviti knjigi *Das Heilige*².

Misel oz. občutje **svetega** je bistveno povezano z razumevanjem časa in časovnosti. V primerjalni fenomenologiji časa razlikujemo dva temeljna modusa časa (Uršič, 1992), in sicer **ciklični** čas in **linearni** oz. **eshatološki** čas.³ Ciklično pojmovanje časa je značilno za arhaične družbe oz. mitično mišljenje, eshatološko pojmovanje časa pa je značilno za človeka modernih družb, ki ga močno določa judovsko-krščansko izročilo. Manifestacija cikličnega časa se v arhaični duhovnosti kaže predvsem v dejstvu, da je arhaičnemu človeku »realnost nasledek posnemanja« (Eliade, str. 17). Nasledek realnosti posnema delovanje nebesnega vzorca in se kaže v ritualih posnemanja dejanj, ki so jih na začetku storili bogovi, junaki ali predniki. Ciklični čas je čas ponavljanja, kjer se vse vrti v krogu, ciklu. **Izstop iz cikličnega pojmovanja časa pomeni vstop v zgodovino; ko se začne človek zavedati preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, stopi v linearni oz. eshatološki čas.** Vedeti pa moramo, da je arhaičnemu človeku kozmos pomenil zgodovino. Toda ta »zgodovina« je bila sveta in se je ohranjala in posredovala z miti.

Francoski zgodovinar religij in filozof Henri Charles Puech⁴ meni, da krščanstvo usredišči čas in ga nič več ne povezuje s kozmičnimi cikli, temveč z »zgodovinsko božjo Zgodbo« (Uršič, 1992). Isti avtor uvršča grško in antično kulturo nasploh v ciklični čas, ki pa se razlikuje od arhaično-mitičnega, (ki je tudi ciklični) po tem, da v klasičnem obdobju ni več mitičen, temveč racionalen, razumljen na osnovi nastajajoče znanstvene razlage gibanja teles.

Za arhaično miselnost je zelo pomembna simboličnost središča. To središče je lahko sveta gora, kraj, kjer se stikata nebo in zemlja. Središče je lahko vsako svetišče ali palača, pa tudi vsako sveto mesto ali kraljevo prebivališče. V vseh mitih,

¹ Uršič, M.: *Sveto in čas*, Nova revija 1986, št 50–51.

² *Das Heilige* je izšla v slovenskem prevodu l. 1993 pod naslovom *Sveto: O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*.

³ Eliade, M.: *Kozmos in zgodovina*. – Lj: Hieron, 1992.

⁴ Uršič, M.: *Gnostični eseji*. – Lj: Hieron, 1992.

v vseh pravljičah (v novejšem času tudi v fantastični pripovedi) je pot, ki vodi k središču, naporna.

Nevarnosti prežijo na vse popotnike in udeležence junaških odprav, potovanj, romanj v sveta mesta. Vsi iskanci zlatega runa, zlatih jabolk, drevesa življenja so tudi iskanci poti do samega sebe in svojega središča. Doseči središče, pomeni tudi iniciacijo.

Arhaični ljudje niso poznali profanih dejanj. Zanje so bila vsa dejanja sveta in so imela božanski vzor, najsi je šlo za lov, poljedelstvo, igre, vojne ali spolnost. Prav tako so imele tudi ostale človeške dejavnosti svoje mitske prototipe: sodstvo, na primer, je bilo sicer utemeljeno z zakoni, toda v skladu z nebesnim in transcendentnim modelom. V tradicionalnih družbah so vsa pomembna dejanja prvič storili bogovi ali junaki, ljudje pa so jih le ponavljali.

Čeprav eshatološko-linearni čas sovпада s pojavom krščanstva, s katerim naj bi človek stopil v zgodovinsko dimenzijo bivanja, še danes opažamo, da se sodobni človek še ni povsem prepustil historicizmu. Še zmeraj je živ v evropskih poljedelskih skupnostih, ki vztrajajo v nehistoričnem položaju in so zato izpostavljeni vplivom vseh revolucionarnih ideologij. V krščanstvu evropskih ljudskih slojev ni bila nikdar »ukinjena teorija o vzorčnih modelih, ki je zgodovinske osebe transformirala v vzorčne junake, zgodovinske dogodke pa v mitske kategorije« (Eliade, 1992).

Preden podrobneje razložimo pojem **numinozno** se za trenutek ustavimo pri pojmu **sveto**. V pričujočem eseju se bom omejila le na nekatere relevantne domače in tuje avtorje, kot so Mircea Eliade, Rudolf Otto, Tine Hribar in Marko Uršič.

O **svetem** se pri nas v zadnjih letih govori v zelo različnih kontekstih. Razlikovati je treba predvsem med **svetim** in **sakralnim**. Sakralizacija svetega je bila v zgodovini prepogosto vzvod moči in oblasti. Sveto v pravem pomenu besede je tisto, kar ta svet presega, transcendirata. Sveto je v nekem smislu nad in onstran-kulturno, kar pomeni, da je nad razlikami med na primer germansko, mediteransko in indijsko mitologijo. Mitologije so različni jeziki svetega — so jeziki, v katerih se sveto lahko izrazi.

Spoznavanje mišljenja in občutenja religioznega človeka (v najširšem pomenu besede) in s tem njegovega duhovnega univerzuma pomeni napredovanje splošne vednosti o človeku. Gotovo je, da je zgodovina presegla že veliko situacij religioznega človeka v primitivnih družbah in arhaičnih civilizacijah, ki pa vendar niso izginile brez sledu; pripomogle so, da smo postali to, kar smo, zato so sestavni del naše zgodovine. Religiozni človek vselej veruje v eksistenco neke absolutne realnosti, v obstoj svetega, ki ta naš svet transcendirata. Prav v tem se razlikuje od areligioznega človeka, ki odklanja transcendenco ter sprejema »relativnost realnosti«. ⁵ Tudi velike kulture preteklosti so poznale areligiozne ljudi in ni izključeno, da so takšni ljudje obstajali tudi na arhaični stopnji kulture.

Večina »nereligioznih« ljudi se obnaša religiozno, čeprav se tega ne zaveda. Omenimo le, da imajo novoletne zabave in domači prazniki, čeprav povsem sekularizirani, še zmerom strukturo kakega obnovitvenega obreda. Celotno **branje ima mitološko funkcijo** — modernemu človeku ne nadomešča le pripovedovanja mitov v arhaični družbi in poezije ustnega izročila, ki še danes živi na evropskem podeželju, ampak mu nudi predvsem možnost, da »izstopi iz časa«, kakor je to lahko nekdanji naredil ob poslušanju mitov, bodisi da si čas krajša s kriminalko bodisi da

⁵ Eliade, M.: *Sveto in profano v modernem svetu*. Lj: Nova revija 1986, št. 50–51.

se pogloblja v časovno oddaljeni univerzum romana. Z branjem se moderni človek »iztrga iz svojega osebnega časa in to branje ga poveže z drugačnimi ritmi in mu omogoči zaživeti z neko drugo zgodbo« (Eliade, 1986).

Toda kljub temu se lahko vprašamo, **od kod izvira za naš čas tako značilno iskanje in žeja po svetem.**⁶ Po Uršiču (*Nova revija*, 50–51) je odgovor na to vprašanje preprost v vsej svoji kompleksnosti. Iskanje svetega izhaja iz spoznanja občutja vsesplošne profanacije, iz izkušnje raz-svet-ljenega in razsvetenega sveta, v katerem človek občuti brezdomovinskost in tesnobo, nenehno soočen s svojimi lastnimi izkrivljenimi zrcali.

Besede **numinozno** ne moremo natančno definirati, ampak jo lahko le pojasnimo. Po trditvi R. Otta lahko poslušalcu ali bralcu pomagamo do njenega razumevanja samo tako, da ga skušamo prek pojasnitve privedi do tiste točke njegovega občutja, ko se te besede zave.

Sodobni bralec bo mogoče razumel numinozno prek umetnosti, in sicer najbolj prek arhitekture. V vseh umetnostih je najučinkovitejše predstavno sredstvo numinoznega skoraj vedno tisto vzvišeno. Ta moment numinoznega se je začel prebujati že v stari kameni dobi. Obdelani ali neobdelani megaliti, postavljeni posamič ali v velikanskih obročih, so gotovo imeli namen, da bi na magijski način shranili numinozno kot »moč«. Kmalu pa je občutek moči zamenjal občutek za svečano veličino in za pompozno vzvišenost. Nobenega dvoma ni, da so za ta občutja vedeli graditelji piramid, obeliskov, mogočnih svetišč, sfinj v Gizehu. Tudi graditelji gotških katedral so dobro poznali ta občutek, ki nam še danes ob soočenju s tako stvaritvijo povzroča občutje vzvišenega in numinoznega, ki izbruhne iz duše kot skoraj mehanski refleks. Vendar kaže tu opozoriti, da ta posebni vtis, ki ga naredi gotika na gledalca, ne leži zgolj v njeni vzvišenosti, temveč v primesi in dediščini prastarega magičnega upodabljanja, ki ga skuša historično izpeljati. Gotika poseduje neko posebno čarobnost vtisa, ki presega zgolj vzvišeno, zato je npr. zvonik Ulmske katedrale numinozen in ne le magičen.

Ta moment numinozno-magičnega lepo občutimo v fascinantnih upodobitvah Bude v zgodnji kitajski umetnosti. Tu se numinozno povezuje z vzvišenim in poduhovljeno-povzdignjenim, kar govori iz Budinih potez najgloblje zbranosti.

Vendar sta vzvišeno in magično samo posredni sredstvi numinoznega v umetnosti. Pri nas na Zahodu imamo samo dve neposredni sredstvi, in sicer **temo** in **molka**. Za obe sredstvi je značilna negativna konotacija. Poltema, ki vlada v mračnih, vzvišenih dvoranah, ki jo dodatno poživlja in spodbuja misteriozna igra polovične svetlobe, je že od nekdaj vplivala na človekovo notranjost.

Poleg teme in molka pozna umetnost Vzhoda še tretje, neposredno sredstvo z močnim numinoznim vtisom: **praznino** in **prostrano praznino**. Prostrana praznina je podobna vzvišenosti, vendar je razvidna predvsem na horizontalni ravni. Kitajska gradbena umetnost ne dosega vtisa slovesnosti z impozantnimi navpičnicami, nasprotno, prav tiha prostranost trgov in dvorišč je slovesen izraz numinoznega.

Najbolj paradoksalna je prisotnost molka kot izraznega sredstva numinoznega v glasbi. Torej tudi glasba nima pozitivnega sredstva za izraz svetega. Najsvetejši, najnuminoznejši trenutek se doseže le s tem, da zvok obmolkne povsem ali za dalj časa, tako da lahko enako izzvenci tudi tišina sama.

⁶ Tine Hribar navaja (*Nova revija* 61–62), da je bil presenečen, ko je v sodobnejši literaturi odkril, da se v ta kontekst uvrščajo tudi teksti novih duhovnih gibanj.

Kljub temu, da sodobni minimalistični skladatelj Philip Glass ne sodi v pričujoči kontekst, pa njegova glasbena dela izražajo tako močno numinozno občutje, da ga lahko primerjamo samo z najbolj značilnimi tovrstnimi deli klasične glasbe.

Tri Glassove »portretne opere«, nastale konec 70-ih in v začetku 80-ih let, so že s svojo tematiko in ne samo z glasbenim izrazom močno numinozno občutene. Ehnaton, Einstein (on the Beach) in Gandhi (Satyagraha) so tri zgodovinske osebe, ki so s svojim življenjem in delom naredile bistveni premik v človeškem mišljenju z močjo svoje osebnosti in z notranjo vizijo. Ehnaton je bil verski prenovitelj, Einstein je bil znanstvenik in Gandhi je bil politik. Prav takšno močno numinozno občutje izražajo njegova simfonična dela, »portreti narave«, kot so Svetloba (1987), Itaipu (1988) in Kanjon (1989). Itaipu je največja hidroelektrarna na svetu, volumenski gigant na meji Paragvaja in Brazilije, ki moč reke Parane spremeni v električni tok. Tudi sodobne stvaritve, ki ne sodijo v človeško umetniško, temveč v tehnično dediščino, ustvarjajo močna numinozna občutja.

Nemara pa nam bo pojem numinozno še bolj razumljiv, če poskušamo razložiti nekatere bistvene kategorije oz. momente numinoznega. Tri pglavitne kategorije numinoznega so: **moment tremendum**, **moment fascinans** in **moment mirum**.

Moment tremenduma (grozljivega, zastrašujočega) je občutje nekega posebnega strahu, ki ga ne moremo primerjati z drugimi vrstami strahu. To je strah, poln notranje groze, kakršnega ne more vzbuditi nič, kar je ustvarjeno. Ves religiozno-zgodovinski razvoj je izšel iz tega strahu, iz tega občutenja nečesa neznanskega, ki se je v duševnosti pračloveka pojavilo kot nekaj tujega in novega. Ta moment tremenduma, ki se je porodil našim prednikom, lepo ponazarja kader iz filma Odiseja 2001, režiserja S. Kubricka. Monolitni črni kamen, ki se nekega jutra pojavi pred domovanjem jamskega človeka, povzroči pri teh prebivalcih natanko takšno občutje momenta tremenduma: tujega in nedoumljivega, povezanega s strahospoštovanjem in končno z radovednostjo, s to značajsko lastnostjo človeka, ki ga je v tem primeru privedla do spoznanja, do novega obdobja v razvoju na poti k homo sapiensu. Izraženo z besedami R. Otta se je s tem občutkom nečesa neznanskega začela nova človeška epoha, obdobje, v katerem koreninijo vsi demoni, bogovi in vse, kar je mitološka fantazija privlekla na plan kot izraz tega občutja.

Moment fascinansa (privlačnega), ki je pritegujoči izraz numinoznega, tvori z odbijajočim momentom tremenduma nenavadno kontrastno harmonijo. To demonično-božje, ki se zdi »religioznemu« človeku tako grozljivo-strašno, ga hkrati tudi vabeče privlači.

Moment miruma (čudenja) pomeni v pristnem smislu duševno stanje, ki leži povsem v območju numinoznega občutja. **Mirum** je tuje in začudujoče in ker je v nasprotju z navajenim in poznanim, napolnjuje človekovo notranjost z otrplo osuplostjo.

Numinozno kot psihična funkcija se pojavlja tudi v analitični psihologiji C. G. Junga. Po Jungu numinoznost predstavlja ujetost in obvladanost po takšnih silnicah, na katere subjektova zavest in njegova volja nimata nobenega vpliva, prav tako pa ni mogoč noben zavesten napor, da bi se prisotnost numinoznega izničila. V numinoznem občutju se nasprotji zavesti in nezavednega združita v enost. Gledano z moralnega aspekta, postaneta dobro in zlo nerazločljiva. Tudi v mitologijah, ki so samo različni jeziki **svetega**, izraženi v numinoznem občutju, sta dobro in zlo nerazločljivo pomešana, zato imajo mitološki liki dvojno naravo: so dobri in hkrati zli, so sprimek božanskosti in demoničnosti. Narava mitoloških likov je zato dvoum-

na: so mogočni, vznemirljivi, lepi in hkrati strašni, odbijajoči, uničujoči.⁷ V jeziku numinoznega občutja izražajo hkrati moment tremenduma in moment fascinansa.

Numinozno pa ne izvira samo iz religioznega izkustva; tisto, kar se subjektu kaže kot grozljivo in privlačno hkrati, torej moment tremenduma in fascinansa, se lahko kot izkušnja pojavi tudi v magičnem ritualu, umetniških vizijah ali poetičnem navdihu. Vsi numinozni fenomeni niso religiozni, pa tudi vsi religiozni fenomeni niso numinozni, seveda če jemljemo religijo v ožjem pomenu besede.

V Jungovi analitični psihologiji so verski in mitološki motivi v subjektu navzoči kot **kolektivno oz. objektivno nezavedno**. Kolektivno nezavedno se izraža v arhetipih ali drugače povedano, arhetipi se oznanjajo kot skoraj univerzalne psihične strukture, ki so prirojene ali podedovane, nekakšna kolektivna zavest. Izražajo se s posebnimi simboli, nabitimi z veliko energetsko močjo. Za človeštvo so arhetipi strukture, ki so konstantne, ne pa navidezne podobe, ki se lahko spreminjajo po dobah, narodih in posameznikih. Pod različnostjo podob deluje enaka struktura. Če te večstranske podobe skričimo na arhetipe, potem ni mogoče prezreti kompleksne resničnosti človeka.⁸ Redukcijo, ki z analizo doseže temeljno in ki je splošna tendenca, mora spremljati integracija, ki je sintetičnega značaja. Arhetipski simbol povezuje splošno in individualno.

Pojavljanje arhetipa v sanjah, fantaziji ali življenju naredi po Jungu vselej poseben vtis na osebo in jo s tem vzpodbudi k dejavnosti, jo spravi v gibanje. Specifična arhetipska energija, ki učinkuje na zavest, lahko na fascinanten način osebo spremeni in vanjo vtisne neizbrisen pečat.⁹ Takšna sugestivna moč nam razodeva, da arhetipi že po sebi delujejo numinozno in so tako »dejanski krivci« za religiozne učinke na posameznika. Ta psihološka potrditev Ottove ideje o numinoznosti je Jungovo začetno skepsa glede religije spremenila v pozitivno stališče. Iracionalni značaj parareligioznega izkustva je postal veliko dostopnejši racionalni razlagi. Jung je v primerjalnem antropološkem in religiološkem raziskovanju izkustev bogov in božanstev našel potrditev za svojo tezo o obstoju nezavednega kompleksa o podobi Boga. »Podoba Boga« ima izrazito močan numinozen značaj, saj nase že tisočletja usredišča energijo in pozornost človeštva na vseh koncih sveta. Zunanjsi psihična funkcija numena pa ni nadosebnega, božanskega izvora, temveč izhaja iz arhetipske baze nezavednih kolektivnih podob. Prav v takem pojmovanju numinoznega se Jung bistveno oddalji od Ottovega pojmovanja numinoznega. Numen, po Jungu, se ne naslavlja zgolj na nas, ampak je potencialno prisoten v vsakem posamezniku, ki nujno participira v kolektivnem nezavednem. Spomnimo se, da Otto vztraja na zunanosti, tj. objektivnosti numinoznega izkustva. Zato si numen predstavljamo kot objekt zunaj nas in ravno ta zunanost poraja občutje momenta iracionalnega pri subjektu. Za Junga je to numinozno intrapsihična, notranja izkušnja. Za nas pa je predvsem pomembna tista druga značilnost, ki je zaobsežena v jungovski rabi numinoznega in se veže na njegovo povezavo s procesom individuacije in doseganjem Sebstva. Proces individuacije se izraža kot končni cilj človekovega psihičnega življenja, njegovo osamosvajanje od drugih ljudi in spon kolektivne psihologije. Neposredni subjekt procesa individuacije ni člo-

⁷ Grahek, S.: *Fantastično, pravljичno, nonsensno*. Otroci in knjige 1995, št. 39–40.

⁸ Chevalier, J.: *Slovar simbolov*. Lj: MK, 1993.

⁹ Vejsjak, B.: *Numinosum kot psihična funkcija: Jungova religiozna utemeljitev psihologije*. – Lj: Poligrafi, 1999.

vekov ego, temveč njegovo Sebstvo. Ego se psihološko integrira in družbeno adaptira, Sebstvo pa se samouresničuje. Zato je proces individuacije v središču osebnostnega razvoja, v katerem se oseba začne zavedati enkratnosti svojega lastnega obstoja, hkrati pa začuti enost in povezanost z ostalim svetom. Samo-realizacija, o kateri govori Jung, je v bistvu samoosvobajanje, ki se mu pridružuje zlivanje s celoto.

Jungovo pojmovanje numinoznega ni več objekt, ki bi se kazal kot grozljivi moment tremenduma, temveč je postal implicitna lastnost arhetipske strukture. Ko se arhetipska vsebina prebije do zavesti, zato morajo biti po Jungu izpolnjeni nekateri pogoji, kot so izkustvo smrti drugega, občutek ogroženosti, depresivno stanje itd., se aktivira arhetip Sebstva. Zato je v očeh analitične psihologije doživetje numinoznega povsem izgubilo psihopatološko konotacijo. Celo nasprotno, izkazalo se je za središčno temo duševnega dogajanja. Šele tako nam postane jasno, do katere mere je začetna Ottova ideja vseprisotna in kako smo vanjo ujeli ne glede na deklarirani ateizem. V nasprotnem primeru mora ateist zavreči tudi Jungov psihološki nauk.¹⁰

Kje lahko najdemo tisto stično točko, ki povezuje mladinsko besedno umetnost s kategorijami numinoznega (bodisi v Jungovem bodisi v Ottovem pojmovanju)? Izkušenemu bralcu se odgovor ponuja kar na dlani, saj postaneta tako pravljica kot fantastična pripoved prava pripoved šele prek momenta »čudežnega«, prek **mirakla** in prek čudežnih dejanj ter delovanj, to se pravi zopet šele prek numinoznega dodatka.

Ottova razmejitev med racionalnim in iracionalnim v kompleksni ideji **svetega** povsem ustreza razlagi T. Todorova, ki je v literarno teorijo vpeljal pojem **čudežnega**. Ko junak ali bralec dogodek razloži z razumsko razlago, fantastično oz. nadnaravno zdrсне na raven čudnega. Če pa dogodek razloži iracionalno in dopusti obstoj nadnaravnega, potem fantastično postane čudežno. **Sveto** v polnem pomenu besede, kot ga razlaga R. Otto, je predvsem sestavljena kategorija. Momenti, ki ga sestavljajo, so njeni racionalni in iracionalni sestavni deli oz. natančneje povedano, ko govorimo o **svetem**, govorimo o iracionalnem in njegovem razmerju do racionalnega.

Simbolizem kroga in središča, tako značilen za arhaično miselnost, igra zelo pomembno vlogo v Tolkienovi literarno-mitološki strukturi. Po Jungu krog in središče predstavljata človekovo hrepenenje k doseganju celote in zlitja z enim (*unus mundus*). J. R. Tolkien v večini svojih del postavi v središče iniciacijo, ki je končni cilj poti. Pri branju pa je iniciacija ravno v tem, da v zgodbi odkrijemo sebe in da nam zgodba razkrije resnice, ki jih nevede nosimo v sebi, bodisi kot znanje, ki smo ga nekoč prejeli na »poljanah resnice«, kot pravi Platon, bodisi kot vsebina »karme«, kot pravijo Indijci, bodisi kot del našega nezavednega, kot menijo psihoanalitiki. Poleg tega je pomembna tudi pot do tega središča, tista človekova pot, ki bi jo lahko poimenovali odisejada. Spomnimo se, kako težko se je hobot Bilbo Bogataj¹¹ odločil, da se iz svojega prijetnega zapečka napoti na dolgo in nevarno potovanje prek gora, čez reke in skozi neprehodne gozdove, polne divjih orkov in zvijačnih vilincev, vse tja do svojega pradavnega domovanja, do skritega zaklada, ki ga je ugrabil zmaj. Vendar se je kljub vsem težavam odisejada tisočkratno

¹⁰ Ibid., str. 48.

¹¹ Tolkien, J. R.: *Hobit*. – Lj: MK, 1986.

obrestovala, pa ne zaradi najdenih zlatnikov, temveč zato, ker je potujočega notranje preobrazila, omogočila odrešujočo metamorfozo duše¹².

Temeljna skupna značilnost Tolkienovih povesti je zapuščanje starega, potovanje onkraj meja znanega in preseganje omejitev. Do središča ali Sebstva, če uporabimo Jungovo terminologijo, naj ne bi prišli samo junaki Tolkienovih knjig, temveč tudi njihovi bralci. J. R. Tolkien ta namen doseže z natančno zgradbo svojega mitološkega sistema in z vsebinsko povezanostjo različnih povesti. »Izmišljena zgodba je tako prepričljiva, da se bralec ne sprašuje o njeni resničnosti ali verjetnosti. Odpoved dvomu naj bi spodbujala domišljijo, prevlada domišljjskega nad resničnim pa bralec omogoči prehod v značilno razpoloženje, ki ga je Tolkien imenoval potolaženje (consolation)¹³.« To pa je le drugačno ime za katarzo oz. iniciacijo. Načelo katarzičnosti (ki je po Aristotelu tisto odrešilno v umetnosti nasploh) je odvisno od učinka momenta tremenduma, s katerim navsezadnje operirajo vse dobre pravljice, fantastične pripovedi...

Pri Tolkienu pa je sakralno prisotno na podoben način kakor v realnih zgodovinskih religioznih institucijah in ritualih: je del celotnega fantastično »realnega« sveta, ki ga Tolkien ustvarja. Prav tako je **sveto** pri Tolkienu presežek nad svetom, v katerem se njegovi romani dogajajo, **sveto** je onstran tistega njegovega »Middle World«¹⁴.

Katera so izrazna sredstva numinoznega v slovenski knjižni ilustraciji, ki jih opazimo zlasti pri nekaterih likovnih ustvarjalcih srednje generacije, in sicer pri Mariji Luciji Stupici, Danielu Demšarju ter Miroslavu Šuputu?

Zgovoren primer upodobitve numinoznega občutja so ilustracije **Marije Lucije Stupice** za *Srečnega kraljeviča*¹⁵. Prvine Stupičine ilustracije so 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 govorice v likovno, ne da bi zdrsnila v nevarno past, ki je dostikrat prisotna pri iskanju likovnega nadomestka pri nekaterih literarnih oblikah. Ta past skriva nezmožnost prenosa besedne metafore v likovno govorico, ki lahko ob doslednem upoštevanju literarne predloge preide celo v banalnost. In kako reši ilustratorica to pogosto ustvarjalno dilemo pri *Srečnem kraljeviču*? Drobnost 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 tudi počilo kraljevičevo svinčeno srce in se preklalo na dvoje, vendar ne zaradi žalosti za drobnim lastovčkom, temveč zaradi strahotnega mraza. Ilustracija, ki spremlja to sklepno 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

¹² Uršič, M.: *Uredniške sledi se vlečejo za meno*. – Šolska knjižnica 2/1995.

¹³ Cerar, V.: *Življenje in delo J. R. Tolkiena*. Spremnna beseda h knjigi *Drevo in list*. – Lj: MK, 1990.

¹⁴ Uršič, M.: *Uredniške sledi*...

¹⁵ Wilde, O.: *Srečni kraljevič*. – Lj: MK, 1993.

polovice pogreznjena v blatno vodo, ki bo vsak čas s tančico 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 metaforo¹⁶.

Eno od neposrednih izraznih sredstev numinoznega, **tema**, je razvidna 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 (polomljeni stol, pošvedrani čevlji ...) 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).

Estetske likovne podobe so z močnim numinoznim učinkom razpoznavni element v ilustracijah **Miroslava Šuputa** za knjigo *Sveti trije kralji* (Tournier, M.: *Sveti trije kralji*. – Lj: MK, 1990). V teh ilustracijah, ki so likovna spremljava k izvirno povzetim bibličnim zgodbam francoskega pisatelja Michela Tournierja, uporablja avtor nekatere prvine zgodovinskih slogov. Neobičajna raba barv v Šuputovih ilustracijah ni opazna le tam, kjer se biblijskim statistom svetijo rumene oči (te bi namreč lahko pomenile »ogledalo duše«) v tem ambientu starosvetnih ulic, temveč se kaže tudi v nenavadni barvi oblačil. V krščanski ikonografiji je raba barv vselej že vnaprej točno določena: tunika Matere božje je vedno rdeče barve in vrhnji plašč vedno modre. Pri Šuputu pa je to ravno obratno: tunika je modra in plašč je rdeč. To nas seveda navaja na misel, da avtor ilustracij pozna pravila rabe barv, a jih zavestno krši. In vendar zaradi tega dodatna identifikacija likov sploh ni potrebna, čeprav se je avtor izneveril ustreznemu kodu.

Šuputov zavestni eklekticism in izraz pomanjkanja navdiha, temveč nadvse domiselna dvojna polarizacija: materija nasproti transcendenci. Prozornost draperije pri Madonini tuniki je kot daljni odsev Leonardovih Madon. Marija, ki v nežnih, skorajda prozornih barvnih odtenkih predstavlja poosebljenje miline in materinske nežnosti, je pravo nasprotje roki osrednjega kralja, v kateri že na prvi pogled prepoznamo znamenito roko z iztegnjenim prstom: to je Stvarnikova roka, ko ustvarja Adama, znana iz Sikstinske kapele. Michelangelovski mogočni volumen, trdota izraza in moč so edini disharmonični element na sliki. Vendar ta roka pooseblja tudi **moment tremenduma**, ki je v nasprotju z nežno podobo Matere božje, ki predstavlja **moment fascinans**. Moment fascinansa, ki je pritegujoči izraz numinoznega, sestavlja z zastrašujočim, mogočnim momentom tremenduma nenavadno kontrastno harmonijo¹⁷.

Svečana veličina starosvetnih svetišč izraža numinozno občutje, ki ga človeške figure samo dopolnjujejo in poudarjajo, figure so zgolj statisti v prosojni svetlobi temačnih dvoran, ki z roko kažejo na steber s hieroglifno pisavo. Ideogramske pisave so bile prežete z močnim numinoznim učinkom tako po svoji funkciji kot tudi po zunanji formi. Ideogramske pisave starega Egipta in predhomerske Grčije so izražale ciklično pojmovanje časa, alfabetska pisava homerske Grčije pa izraža linearno oz. eshatološko občutenje časa.

¹⁶ Kreačič, G.: *Transcendentalni lirizem v knjižnih ilustracijah Miroslava Šuputa, Daniela Demšarja, Irene Majcen in Marije Lucije Stupice*. – Šolska knjižnica 1/1995.

¹⁷ Ibid.: str. 10

Z razpadom predhomerske Grčije je, kakor da bi jo pogoltnile razvaline palač, izginila tudi stara ideogramska pisava. Ko so jo Grki znova odkrili proti koncu 9. stoletja pr. n. št. (tokrat so si jo sposodili od Feničanov), to ni bila samo pisava drugačne fonetične vrste, temveč je bila radikalno drugačno civilizacijsko dejstvo¹⁸. Pisava ni bila več specialnost razreda pisarjev, ampak element skupne kulture. S prehodom z ideogramske na fonetično pisavo se je spremenil tudi njen družbeni in psihološki pomen: smoter pisave ni bil več sestavljati arhive za kraljevo rabo v tajnosti njegove palače, ampak je odslej ustrezala določeni javni funkciji: omogočila je, da so se različni vidiki družbenega in političnega življenja razširjali med ljudmi in bili vsem enako na očeh¹⁹. Numinozna moč, ki se je v ideogramskih pisavah izražala v zunanji in notranji vsebini, kakor tudi po funkciji, je z iznajdbo alfabetske pisave prešla samo na vsebino – moč besede.

Tudi ilustracije **Daniela Demšarja** se s svojimi dopadljivimi in ugodje zbujačimi ilustracijami približuje **momentu fascinansa**. Avtor je na ravni nezavednega odločno ponazoril dvojni značaj numinoznega: bogovi in demoni so nekaj neznankega in grozljivega, torej **moment tremendum**, ki sestavlja skupaj z **momentom fascinansa** kontrastno harmonijo.

Numinozni moment je razviden zlasti v ilustracijah za knjigo *Med bogovi in demoni*²⁰ ter v reviji *Kurirček* (1987/88 in 1988/89). **Moment miruma**, ki leži povsem v območju numinoznega, je kot globoko občuten svet iz »začetka časov« najbolje izraziti v ilustraciji »Kačja kraljica«: kača se v sklenjenem krogu z lastnim repom v gobcu vrtili okoli svoje osi. V svetli meglici zvezdnega prahu obkroža še neizoblikovano Zemljo in predstavlja energijo in moč, iz katere je nastal svet. Žareči oblaki plina se v obliki temnih trakov strjujejo v planete, ki se oblikujejo v močnem gravitacijskem vrtincu. Mar ni ta skoraj tridimenzionalna spirala, ki predstavlja oddaljeni pogled v preteklost, tudi oblika prihodnosti, ki pooseblja razvoj človeškega uma? Dinamičnemu središču stvarjenja se pridružijo v zelenomodrih tonih prav tako dinamični vrtinci kipečega oceana, zibelke življenja na Zemlji. Slike iz Demšarjevega mitološkega sklopa označuje prepletanje predmetnosti in abstraktnosti (kjer je predmet v funkciji simbola) ter prevladovanje modre barve kot barve nebeškega svoda, nosilca klice življenja, kot barve oceana – tople, prvobitne »juhe«, v kateri je vzklilo življenje, kot barve, ki simbolizira intuitivno življenje, in kot barve, ki zastira pogled v nezavedno.

Za vse Demšarjeve podobe iz mitološkega sklopa je značilen občutek vibriranja površine, ki zabrisuje mejo med snovnim in nesnovnim. V bistvu je tukaj snovna le površina slike. Pravljica bitja (škratje, vilinci, kresniki in vedomci) so utelešeni v snovnem. Vendar tudi tu zadržijo pridih nesnovnosti, saj so slike zvečinoma v modrih odtenkih, v barvi, ki simbolizira nesnovnost. Modra na ploskvi zabriše obliko, jo odpre, gib in oblika se v njej utopita, razblinita.

Nesnovna vilinska bitja, katerih energija kot prozorna belina megle izžareva v prostor in privzame človeške obrise, se (značilno) pojavljajo v samotnih predelih gora, v globinah gozdov, rekah, gorskih izvirihi ... V mlečnem soju lunine svetlobe predstavljajo duhovni »izraz Matere Zemlje«.²¹

¹⁸ Vernant, J. P.: *Začetki grške misli*. – *Studia humanitatis*, 1986.

¹⁹ Ibid., str. 27.

²⁰ Goljevšček, A.: *Med bogovi in demoni*. – Lj: MK, 1998.

²¹ Chevalier, J.: *Slovar simbolov*. – Lj: MK, 1993.

Summary **THE NUMINOUS IN CHILDREN'S LITERARY ILLUSTRATIONS AND LITERATURE**

Sublimity and magic serve only as indirect means to achieve the numinous or the sacred in art. The West is familiar with only two direct means: darkness and silence, while the Eastern art knows the third, having a strong numinous effect: emptiness.

The three main categories of the numinous, noticed in children's literature as well, are: »moment tremendum« (a feeling of the horrible, intimidation), »moment fascinans« (a feeling of the attractive) and »moment mirum« (a feeling of wonder).



Marija Lucija Stupica: ilustracija v knjigi *Srečni kraljevič*. Primer dveh neposrednih sredstev z močnim numinoznim vtisom: **temo** in **praznino** (Wilde, O.: *Srečni kraljevič*, Lj, MK, 1993).

Ilustracija Daniela Demšarja
v knjigi *Med bogovi in
demoni*. Upodobitev je lep
zgled kontrastne harmonije
med *momentom fascinansa* in
momentom tremenduma
(Goljevšček, A.: *Med bogovi
in demoni*. – Lj. MK, 1988).



Miroslav Šuput: ilustracija
za knjigo *Sveti trije kralji*.
Dvojna polarizacija materije
nasproti transcendenci; v
numinoznem vtisu *moment
tremenduma* nasproti
momentu fascinansa
(Tournier, M.: *Sveti trije
kralji*. – Lj: MK, 1990).

