

Prilika o izgubljenem sinu med besedo in sliko: likovna analiza Rembrandtove slike

Jurij Selan

Pedagoška fakulteta UL, Kardeljeva ploščad 16, SI-1000 Ljubljana
jurij.selan@pef.uni-lj.si

V članku avtor raziskuje, kako v bibličnem slikarstvu likovnoteoretično »brati« njegovo literarno predlogo – Biblijo. Večina hermenevitičnih pristopov k temu problemu je umetnostnozgodovinske narave ter se osredotoča na interpretacijo standardiziranih podobotvornih simbolov v bibličnih likovnih delih. Manj raziskav pa se nanaša na oblikotvorno naravo bibličnih likovnih del, torej na razumevanje tega, kako Biblijo v slikah »brati« skozi oblike in njihove prostorske ter kompozicijske odnose. Avtor zato naslovi ta hermenevitični manko likovnoteoretičnega razumevanja bibličnih likovnih del, ki ga ponazori skozi primerjavo Prilike o izgubljenem sinu in znamenite Rembrandtove slike Vrnitev izgubljenega sina.

Ključne besede: literatura in likovna umetnost / Biblija / svetopisemski motivi / Prilika o izgubljenem sinu / biblično slikarstvo / Rembrandt: *Vrnitev izgubljenega sina* / likovna analiza

Biblija med besedo in sliko – likovnoteoretični vidik

Literatura in likovna umetnost sta bili od nekdaj tesno povezani. Še zlasti posebno mesto srečevanja med njima imajo v zahodni likovni umetnosti upodobitve bibličnih zgodb. Te so v srednjeveški umetnosti veljale celo za literaturo za nepismene (Hauser 133) ter so imele ključno mesto v katehezi, pri poučevanju verskih vsebin (Jones 17). Odnos med zahodno likovno umetnostjo in *Biblijo* je medsebojno prežet do te mere, da je mogoče trditi, da v zgodovini zahodnoevropske umetnosti ostane bore malo, če odmislimo tisto, ki na tak ali drugačen način upodablja biblične vsebine.

V čem videti vzroke za takšno usodno prežemanje med likovno umetnostjo in *Biblijo*? Ali zgolj v tem, da je bila družba med pozno antiko in 18. stoletjem tako ali tako nesekularna in zato umetnost drugačna kot krščanska sploh ni mogla biti. Ali pa morda v čem presežnem? Kot pravi Jožef Muhovič, krščanstvo oznanja »ideal«, umetnost pa ponuja »mero« (Muhovič, *Umetnost* 15). Krščanstvo oznanja presežne vsebine, umetnost pa je tista, ki tem vsebinam lahko da »obraz« in »telo«, torej obliko.

Religiozne vsebine in pojmi, ki sami po sebi niso vidni, postanejo vidno prisotni v slikarskih znakih, ki po svoji vsebini pripadajo temu svetu [...] V praksi religioznega slikarstva lahko torej po eni strani anestetiska sfera zadobiva konkretno (= estetsko) podobo, s katero intenzivno vstopi v človeško izkustvo, po drugi strani pa lahko tudi čisto konkretni svet *participira* v povednih sferah, ki daleč presegaajo njegov vsakdanji pomen. Religiozno slikarstvo na nek način »ponavzoča nenavzoče« [...] (Muhovič, *Umetnost* 394)

V tem oziru je torej biblično likovno umetnost mogoče videti kot prevod *Svetega pisma* v nazorno obliko. In, ker je v teološki interpretaciji *Biblija* »beseda«, ki jo je razodel Bog – božja beseda –, je mogoče tudi biblično likovno umetnost videti kot *prevod* Boga,¹ ki v njej sestopi z abstraktno besedne ravni v likovno artikulirano, materializirano prisotnost (Butina 231). Biblična likovna umetnost je torej na nek način – tako kot *Sveto pismo* – razodetje Boga samega. Če se v *Bibliji* razodeva Bog v Besedi, se v biblični likovni umetnosti razodeva v Sliki. In tako kot zahteva branje božje besede ustrezen hermenevtični pristop, t. i. eksegezo, tako zahteva tudi »branje« biblične umetnosti ustrežno hermenevtično razumevanje.

O tem, kako v bibličnem slikarstvu hermenevtično »brati« oz. videti njegovo literarno predlogo – *Biblijo* –, je bilo že veliko napisanega.² Vendar je večina takšnih hermenevtičnih pristopov umetnostnozgodovinske in muzealne narave. To pomeni, da se te interpretacije v odnosu do narave likovnih del večinoma osredotočajo le na njihov ikonografski in podobotvorni vidik.³ Skozi stoletja se je namreč oblikoval pravi leksikon standardiziranih podobotvornih simbolov, ki jih lahko razume le tisti, ki pozna njihove pomenne (Jones 17). In prav branje teh standardiziranih simbolov je tisto, ki predstavlja uveljavljena hermenevtična branja biblične likovne umetnosti.

Vendar pa je podobotvorno simbolno branje le en vidik v interpretaciji bibličnih likovnih del. Drug, likovnoteoretski vidik pa zahteva razumeti, kako se je biblična vsebina artikulirala kot kompleksen likovni pojav na različnih ravneh likovnega jezika – torej v barvi, obliki, kompoziciji in prostoru. Likovna izrazna sredstva namreč niso samo formalni nosilci pomena podob, pač pa imajo sama po sebi določeno doživljajsko vrednost in s tem imanentne sposobnosti izražanja pomenov (semantični potencial), s čimer pomembno vplivajo na izraz artikulirane biblične vsebine.

¹ O metaontološkem vidiku umetnosti kot epifanije, prevoda Drugega in predjezikovnega v jezikovno sicer več v Snoj.

² Imamo mnogo pregledov biblične likovne umetnosti, npr. Debray. Obstajajo tudi spletne strani, ki navajajo seznam umetnikov, ki so se inspirirali v *Bibliji*, npr. Art and the Bible, Biblical Art.

³ Tipičen primer, kot že sam naslov knjige pove (ang. *imagery* pomeni »podobotvornost«), je na primer De Capoa in Zuffi.

V pričujočem članku zato želim nasloviti ta manko hermenevtičnega srečevanja med *Biblijo* in likovnostjo, torej problem, kako na likovnoteoretičen način videti/brati *Biblijo* v likovnih delih. Kako torej *Biblije* v slikah ne »brati« le skozi podobe, pač pa predvsem skozi oblike in njihove (prostorske in kompozicijske) odnose ter, kako ti vplivajo na semantični potencial izražene biblične vsebine? To bom skušal pokazati s primerjavo *Prilike o izgubljenem sinu* ter enega izmed najpogosteje interpretiranih bibličnih likovnih del na to temo, to je znamenite Rembrandtove slike *Vrnitev izgubljenega sina* (slika 1).



Slika 1: Rembrandt, *Vrnitev izgubljenega sina*, ok. 1663–1669, olje na platnu, 262 cm × 205 cm, Eremitaž, Sankt Peterburg.

Med Rembrandtovim življenjem, vsebino *Prilike o izgubljenem sinu* in Rembrandtovimi upodobitvami *Prilike o izgubljenem sinu*

Literarna predloga slike *Vrnitev izgubljenega sina* je ena izmed najbolj znanih bibličnih parabol, to je *Prilika o izgubljenem sinu*. Ta zelo znana prilika se pojavi edino v Lukovem evangeliju (Lk 15, 11–31) ter je s prilikama o izgubljeni ovci in o izgubljenem novčiču zadnja od treh parabol o božjem usmiljenju (Longenecker 201–213). Parabola ima naslednje ključne momente: 1. nadutost mlajšega sina, 2. njegov odhod in razvrat, 3. njegovo kesanje in očetovo odpuščanje ter 4. protest starejšega sina. Te ključne trenutke je treba razumeti v kontekstu izvirnega bibličnega časa, kulture in tradicije. Kot pojasnjuje Kenneth Bailey, je treba razumeti parabolo kot nasprotovanje tradiciji in obrednim običajem takratnega časa (Bailey, *Poet* 158–206). Na neki način se to kaže pri mlajšem sinu. Takrat je bilo nepredstavljivo, da bi sin dediščino zahteval vnaprej, saj je bil do nje upravičen šele po smrti očeta. Zato je sin s to zahtevo očetu pravzaprav pokazal, da si želi njegovo smrt (Hultgren 70–82). Nato pa imamo nasprotovanje tradiciji tudi s strani očeta. Normalen odziv očeta v tistem času bi bil, da bi sina z odločnim udarcem z dlanjo po obrazu spametoval (Nouwen 2). Vendar pa se oče, popolnoma v nasprotju z duhom tradicije, sinu podredi in mu da dediščino. Ko nato sin dediščino zapravi in mu ne preostane drugega kot da se vrne, se pri tem zaveda, kaj ga po tradiciji čaka. Vsakega Juda, ki je zapravljal premoženje med tujci, je čakal *Keza'ah*, to je obredni izgon. Vendar pa oče, zopet v nasprotju s tradicijo, steče k sinu, ko ga zagleda ter ga objame in večkrat poljubi. To, da bi starec dvignil obleko (in pokazal noge), stekel k mlajšemu ter ga nenadzorovano poljubljal, je takrat veljalo za nepredstavljivo ponižanje. Sin takega odziva očeta ni pričakoval, zato je bil šokiran in je povsem pozabil govor, ki si ga je vnaprej pripravil. Šele v naslednjem dejanju oče nato zopet sledi tradiciji. Obredno in javno namreč sina sprejme nazaj v družino in skupnost ter ga simbolno restavrira (Bailey, *Poet* 185): da mu obleko, čevlje (le sužnji so bili bos), signetni prstan kot znak oblasti v vasi in mu priredi uradni sprejem oz. gostijo. Nato pa sledi odziv starejšega sina, ki ravno tako izraža duha tradicije. Na simbolno vlogo starejšega sina v priliki se pogosto pozablja, vendar pa Bailey opozori, da je ta za sporočilo prilike ravno tako pomemben kot mlajši sin. Starejši sin je namreč ravno tako na nek način izgubljen oz. zaslepljen, zato gre v tej priliki pravzaprav za priliko o dveh izgubljenih sinovih (Bailey, *Jacob* 95). Pri odzivu starejšega sina je treba imeti v mislih, kdo je to priliko pripovedoval (Jezus) in komu (Judom, med katerimi so bili Farizeji). Starejši sin, ki noče sprejeti in odpustiti mlajšemu sinu, simbolizira Farizeje, ki v svoji samozaverovanosti ne sprejemajo in ne odpuščajo grešnikom (in s tem ne sprejemajo Jezusa/Boga). Vendar pa jih Jezus zaradi njihove trdosrč-

nosti ne obsoja, podobno kot oče ne starejšega sina, pač pa jim, tako kot oče starejšemu sinu, z žarom in dobrohotnostjo pojasni, da je treba biti usmiljen in se veseliti vsakega grešnika, ki se vrne na pravo pot.

Rembrandtova slika *Vrnitev izgubljenega sina* v opisani dinamiki prikazuje zadnja momenta v paraboli, ki sta v priliki sicer opisana kot časovno ločena, vendar pa ju Rembrandt združi v en sam trenutek: mlajši sin se vrne domov, oče ga sprejme, starejši sin pa na to gleda z neodobravanjem.

Da bi lahko razumeli veličino slike, moramo najprej prepoznati njeno usodno vlogo za Rembrandta samega. To je mogoče videti, ko prepoznamo presenetljivo vzporednost med Rembrandtovim življenjem, vsebino parabole o izgubljenem sinu ter slikami, ki jih je Rembrandt v teku svojega življenja na ključne momente iz parabole naslikal. V Rembrandtovem življenju namreč lahko prepoznamo sorodne ključne trenutke kot so v sami paraboli: obdobje uspeha in razsipnosti, obdobje nesreč in kesanja, obdobje pomiritve in odpuščanja.⁴ V prvem obdobju svojega življenja je imel Rembrandt zelo uspešno (umetniški in finančni uspeh) in verjetno tudi precej razsipno ter razuzdano življenje. Vendar pa mu je nato sreča »obrnila hrbet« in so se nanj zgrnile velike osebne nesreče (smrt dveh žena in štirih otrok, tik pred lastno smrtjo tudi smrt sina Tita) in finančni bankrot, ki je bil posledica njegovih nespametnih odločitev v prvem obdobju življenja. V zadnjem obdobju je zato Rembrandt poskušal s pomočjo sina Tita najti pomiritev s seboj in družbo, vendar ga usoda do konca ni izpustila iz svojega tragičnega objema. Ravno ko se je začel zopet postavljati na noge, je namreč umrl še njegov ljubljani sin Tit, Rembrandt sam pa je naposled umrl v brezimnosti kot revež in družbeni izobčenec ter bil po smrti pokopan v neoznačen grob v lasti protestantske cerkve. Grob je bil po dvajsetih letih prekopan, zato danes ta veliki slikar nima groba, kar nas še danes opominja na njegovo tragično usodo. Rembrandta so sicer preživele najmlajša hči Kornelija, snaha in vnukinja po sinu Titu.

Glede na Rembrandtovo tragično življenjsko zgodbo ni presenetljivo, da ga je prav parabola o izgubljenem sinu tako usodno spremljala celotno življenje. Biblična zgodba o grešnem sinu, ki mu oče odpusti, je namreč idealna tema za pomiritev človeka samim s seboj, z družbo in z višjo silo, Bogom. Simbolizira namreč prehod od grešnosti in nespametnosti, preko kesanja do samo-odpuščanja in odpuščanja s strani drugega (družbe in Boga). Pri Rembrandtu si potrebo po taki pomiritvi lahko predstavljamo. Ker religiozna zavest in samorefleksija po navadi dosežeta najglobljo in najbolj intenzivno stopnjo prav v starosti, ko dela človek rezime svojih preteklih dejanj in se pripravlja na smrt, ni nenavadno, da prav Rembrandtova zadnja upodobitev te parabole doseže največjo stopnjo intenzivnosti.

⁴ O biografskih podatkih sicer primerjaj Slive; Bull et al.; Clark.

Med ključnimi momenti v paraboli in Rembrandtovimi življenjskimi dogodki lahko torej ugotovimo vzporednost. V to dinamiko se nato presenetljivo skladno vključujejo Rembrandtove likovne upodobitve ključnih momentov iz parabole, ki jih je Rembrandt ustvaril. Tako poznamo iz zgodnjega, brezskrbnega, uspešnega in srečnega obdobja sliko *Izgubljeni sin v krčmi* (slika 2), ki prikazuje prvi ključni moment parabole, v katerem Rembrandt samega sebe (gre namreč za avtoportret z ženo Saskijo) prikaže kot mlajšega sina, ki brezskrbno uživa življenje.



Slika 2: Rembrandt, *Izgubljeni sin v krčmi*, ok. 1635, olje na platnu, 161 cm × 131 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

To se zdi pravzaprav kot provokacija, saj Rembrandt s tem pokaže napuh in nadutost, da mu nihče – niti njegov oče niti Bog – nič ne more ter da sam odloča o vsem in lahko dela, kar želi. Morda je na ta način Rembrandt izrazil težaven odnos s svojim očetom, po drugi strani pa je tudi res, da je bil ta prizor v tistem času pogost *dekorum*, standardni repertoar protestantskega slikarstva, ki so ga slikali ravno z didaktičnim namenom, da se izpostavi moralni razvrat. S to sliko sta sicer povezani tudi dve risbi (slika 3 in 4), ki kažeta razvrat vojakov.



Slika 3: Rembrandt, *Vojaki in dekleta veseljačijo*, ok. 1635, risba s peresom, Kupferstichkabinett, Berlin.



Slika 4: Rembrandt, *Izgubljeni sin v krčmi*, ok. 1635, lavirana risba, Städel Museum, Frankfurt.

Iz obdobja, ko so se začeli nad Rembrandta vrstiti tragični dogodki, pa nato poznamo risbo *Izgubljeni sin med svinjami* (slika 5), ki razkriva moment kesanja iz parabole in morda tudi kesanje Rembrandta samega.

Nato pa sledi vrnitev in odpuščanje. Različne grafične in risarske variante tega momenta najdemo pri Rembrandtu sicer tudi že v zgodnejšem obdobju (slika 6 in 7). Vendar pa različice iz zgodnjih let dajejo bolj vtis dekoruma kot Rembrandtove pristne samorefleksije in osebne izpovedi. Ta pride zares do izraza šele ob koncu Rembrandtovega življenja z njegovo zadnjo in najintenzivnejšo sliko na to temo, zato jo lahko upravičeno razumemo kot Rembrandtovo najdenje pomiritve s samim seboj, s svojimi preteklimi dejanji in s svojo usodo. Njeno katarzično vrednost za Rembrandta morda najlepše opiše duhovnik Henri Nouwen, ki prav tako izhaja iz prepoznanja zgoraj omenjene vzporednosti med Rembrandtovim življenjem in sliko. Ob tem izpostavi, kako je Rembrandtu mučno življenje ob koncu naposled le dalo priložnost, da je sredi vseh udarcev, nesreč, razočaranj in žalosti naslikal zares veliko delo (Nouwen 17).



Slika 5: Rembrandt, *Izgubljeni sin med svinjami*, ok. 1645–1648, risba s peresom, 16 cm × 23 cm, British Museum, London.



Slika 6: Rembrandt, *Vrnitev izgubljenega sina*, 1636, jedkanica, 15,6 cm × 13,6 cm, Künstlerhaus, Dunaj.



Slika 7: Rembrandt, *Vrnitev izgubljenega sina*, ok. 1642, lavirana risba, 19 cm × 23 cm, Teylers Museum, Haarlem.

Rembrandtova slika kot »trenutek, ki se razprostira v neskončnost«

Naj se sedaj osredotočim na likovno interpretacijo same slike.

Slika je ena izmed najbolj opevanih v zgodovini, o njeni doživljajski moči pa poročajo tako različni umetnostni strokovnjaki kot tudi ljudje iz drugih strok. Njeno moč morda najlepše razkriva prav pričevanje zgoraj omenjenega duhovnika Henrija Nouwena, ki ga je slika pritegnila tako močno, da je več let hrepenel, da bi jo lahko kontempliral v živo, kar mu je naposled uspelo in o čemer poroča v svoji knjigi.

Prevladujoč intuitivni vtis ob sliki, ki ga podajajo različni opazovalci, je mogoče opisati z besedami, ki okvirno zamejujejo domet njene doživljajske intenzivnosti in fascinantnosti. To so na primer: veličastnost, resnobnost, ganljivost, spokojnost, milina, tihota ipd. Skupni imenovalec teh različnih, a sorodnih opisov po mojem mnenju najlepše strne umetnostni zgodovinar Horst W. Janson, ko pravi, da gre za najbolj spokojno in intimno religiozno sliko v zgodovini ter njeno moč opiše kot »trenutek, ki se razprostira v neskončnost« (Janson 598). Zato si kot izhodiščno vprašanje v likovni interpretaciji zastavljam prav naslednje: Kaj je tisto, kar naredi sliko za »trenutek, ki se razprostira v neskončnost«? Oziroma, kaj je tisto, kar jo dela tako veličastno, resnobno, tako ganljivo in tako spokojno?

Vsebina prilike je vsekakor pomembni moment doživljajske moči slike, njene veličastnosti in resnobnosti. Velika dela zahtevajo velike vsebine. Vendar pa ta moment gotovo ni dovolj za doživljajsko intenziteto slike, saj bi v tem primeru veljale za izjemne vse slike s to vsebino, pri čemer pa se redko katera druga tako vtisne v spomin in ima takšno doživljajsko moč. Celostale Rembrandtove risbe in grafike na to temo nimajo te intenzitete. Ključno vprašanje je zato, na kakšen način je Rembrandt z likovnimi izraznimi sredstvi dosegel to, da nas vsebina parabole prav v tej sliki na tak poseben način nagovori.

Pri razmisleku tega mi lahko pomaga opazka Johna Durhama, ki ugotavlja, da so Rembrandtove biblične slike tako doživljajsko intenzivne in neprekosljive zato, ker niso zgolj ilustracije biblične vsebine, pač pa jih Rembrandt povzdigne v osebne izjave o pomenu biblične vsebine (Durham 114). To pa je mogoče videti kot plod interakcije med neskončno tragično Rembrandtovo usodo ter njegovo sposobnostjo, da to usodo prenese v likovno artikulacijo. Namreč, mnogi ljudje imajo tragično življenjsko usodo, vendar pa zaradi tega še nimajo sposobnosti, da bi bili veliki umetniki. Po drugi strani pa tudi Rembrandtove zgodnje slike iz srečnih časov, ko je bil sicer v družbi najbolj uspešen, nimajo take moči kot njegove pozne slike. So sicer izjemni metierski izdelki, ki kažejo vrhunski Rembrandtov likovni talent, vendar pa nimajo zavezujoče moči kasnejših

slik. To očitno pomeni, da je bila pri Rembrandtu ravno interakcija med njegovo tragično usodo in njegovim talentom tista, ki je pripeljala do tega, da se njegove pozne slike vzdignejo nad raven ilustrativnosti in postanejo presunljive osebne likovne izpovedi.

Rembrandtova slika med podobotvornim in oblikotvornim

V likovnem smislu je za dosego tega, kako Rembrandt v obravnavani sliki nadgradi biblično vsebino z likovno artikulacijo tako, da se dvigne nad raven ilustrativnosti, ključen preplet dvojega, to je podobotvorne in oblikotvorne izjemnosti. Rembrandt po eni strani podobotvorno simboliko, ki je bila značilna za standardna ikonografska upodabljanja te parabole v takratnem času, nadgradi z izvirno osebno simboliko. Po drugi strani pa to nadstandardno simboliko tudi oblikotvorno podpre in artikulira na za takratne čase nestandarden način. Moč slike je torej mogoče v likovnem smislu videti prav kot rezultanto prepleta izvirne podobotvorne simbolike, ki presega standardne okvire ponazarjanja parabole, z njenim pretanjenim oblikotvornim izrazom.

Standardne upodobitve vrnitve izgubljenega sina

Da bi razumeli likovno izjemnost Rembrandtove slike, moramo najprej razumeti standardne upodobitve parabole v takratnem času. Parabola o izgubljenem sinu sodi v severnem protestantskem slikarstvu med izredno pogosto upodobljene moralne zgodbe. Razlog je v njenem jasnem moralnem nauku, zato je tudi namen večine slik s to vsebino ilustrirati in didaktično čimbolj jasno prenesti univerzalno sporočilo o božjem usmiljenju. Kot pojasnjuje Barbara Haeger, je treba takratne uprizoritve parabole v Holandiji videti znotraj trenj med protestantsko in katoliško interpretacijo parabole (Haeger 128–138). Oboji teologi so se seveda strinjali, da je glavno sporočilo parabole to, da je Bog neskončno milostljiv in dober. Razhajanje pa je bilo glede razlage tega, zakaj je bilo izgubljenemu sinu oproščeno. Glavni poudarek protestantskih teologov je bil predvsem na tem, da človek nima nikakršne zasluge in si z ničemer ne more zaslužiti, da mu Bog odpusti, pač pa je to popolnoma stvar božje milosti in usmiljenja. Človek se ne more odrešiti sam. Po Lutru izgubljeni sin popolnoma zaupa v Boga, kar govori o tem, da človeka lahko odreši le vera. V tem smislu so protestantski teologi kritizirali katoliško interpretacijo, ki pravi, da vera ni dovolj in da si mora človek zaslužiti odpuščanje s tem, da se pokesa, sprejme odgovornost in se dejavno pokori.

To razlikovanje se je odražalo v dramskih uprizoritvah parabole v tistih časih. Protestantski dramatikci so videli parabolo kot možnost za religijsko propagando, za moralko, tako so zgodbi dodajali prologe in epiloge, ki so zagotovili, da je občinstvo zagotovo dojelo »pravi« protestantski moralni nauk zgodbe, ki pravi, da grešnika reši le milost, ne pa pokora. V tem so marsikdaj tudi napadli katoliška prepričanja in simbolno predstavili starejšega brata kot meniha ali papista, ki je zaverovan v svoj prav (Haeger 129). Na drugi strani so katoliški dramatikci poudarjali, da starejši brat zvesto služi očetu in je zato občudovanja vreden prototip pravilnega obnašanja, ki, čeprav se najprej ne strinja z očetovo gesto, preseže svojo zavist in sovraštvo in se pridruži slavju.

Parabola o izgubljenem sinu je v času po reformaciji, torej ravno v času po Rembrandtovem rojstvu, igrala pomembno vlogo v boju med zagovorniki reformacijskih in protireformacijskih prepričanj. V skladu s tem bi pričakovali, da bi bila tudi v takratnem slikarstvu pomembna predvsem v takem propagandnem ponazarjanju prepričanj in nasprotij med protestantizmom in katolištvom. Vendar pa ni bilo tako. Večinoma so se slikarske podobe osredotočale zgolj na univerzalni nauk zgodbe o božjem usmiljenju in dobroti, niso pa izražale posebej protestantskega ali katoliškega vidika (Haeger 133, 138). Slikarske podobe za razliko od dramskih uprizoritev so torej bolj poudarjale skupni imenovalce, očetovo ljubezen in sočutje, ki prenaša univerzalno krščansko sporočilo, da je Bog milostljiv in odpušča grešnikom, ki se kesajo.

Zato, da bi se v slikah to univerzalno krščansko sporočilo o božjem usmiljenju čimbolj didaktično jasno preneslo na gledalce, so se v ta namen standardizirali podobotvorni simbolni elementi. Kot na primer (Haeger; Bomstein-Erb in Diaz):

- telček, ki ga peljejo, da ga bodo zaklali, kar je simbol za Kristusa,
- beli pes, ki simbolizira duhovnost in čistost, spreobrnjenje ter predanost,
- služabnik, ki nosi nova oblačila ter prstan, kar je pomemben simbolni del restitucije mlajšega sina v družbenih okvirih,
- pri izgubljenem sinu je poudarjena razmršenost las in razcapanost oblačil, kar ponazarja njegovo grešno preteklost,
- prav tako je poudarjen akcijski vidik dogodka, torej, da oče in sin skoraj stečeta drugi proti drugemu in oče sina goreče objame v teku. To je v prostorskem in kompozicijskem smislu običajno poudarjeno tako, da oče in sin prideta proti sredini slike z leve in desne.
- poudarjen je očesni stik med očetom in mlajšim sinom, roke mlajšega sina pa so sklenjene kot pri molitvi, kar simbolizira grešnika, ki prosi Boga za odpuščanje,
- starejši sin je večkrat izpuščen iz upodobitve, kar kaže, da je simbolni poudarek slik na božjem usmiljenju in ne na »političnem« razlikovanju med katolištvom in protestantizmom.



Slika 8: Bartolome Esteban Murillo, *Vrnitev izgubljenega sina*, 1670, olje na platnu, 236 cm × 262 cm, Museo del Prado, Madrid.



Slika 9: Jan Steen, *Vrnitev izgubljenega sina*, 1670, olje na platnu, zasebna zbirka.

Pri standardnih upodobitvah iz tistega časa (sliki 8 in 9) gre torej v večini primerov za uveljavljen podobotvorni dekorum, katerega namen je didaktična jasnost. Če primerjamo Rembrandtove zgodnje upodobitve parabole s tem dekorumom, kot npr. grafično upodobitev iz leta 1636 (slika 6), lahko ugotovimo, da Rembrandt temu dekorumu v precejšnji meri sledi. To pa kaže na to, da gre pri njegovih zgodnejših upodobitvah parabole bolj za sledenje takratni maniri kot za osebno izpoved (Bomstein-Erb in Diaz).

Značilnost zadnje Rembrandtove slike je, da takemu predvidljivemu ikonografskemu dekorumu in moralni didaktičnosti ne sledi ter se jima celo do neke mere upira. Rembrandt namreč sliko po eni strani nadgradi s simbolnimi elementi, ki se razlikujejo od naracije parabole, kar mu omogoči, da poudari tudi druge vsebinske momente ter s tem svojo osebno vpletenost, po drugi strani pa to nestandardno simboliko tudi artikulira in podkrepi z nestandardno likovno artikulacijo.

Kaj torej velja v tej interakciji med podobotvornim in oblikotvornim v Rembrandtovi sliki izpostaviti?

Položaj in smer treh glavnih figur

V povezavi z Rembrandtovo likovno izjemnostjo se največkrat omenja njegov pretanjen občutek za barvno materijo, v kateri mu uspe z nekaj potezami vzpostaviti izjemno realistično prepričljivost, kar običajno služi tudi kot ključni likovno-forenzični preizkus avtentičnosti njegovih del.⁵ Drži, da je Rembrandt v tem oziru izjemen mojster, vendar pa se pogosto pozablja na njegovo mojstrstvo na drugih likovnih ravneh. Dve izmed najmočnejših likovnih izraznih orodij, ki ju je Rembrandt pretanjeno uporabljal in postavljata njegove slike na najvišji nivo likovne kompleksnosti, sta likovni spremenljivki *položaj* in *smer*. Položaj in smer oblik imata, čeprav se tega pogosto ne zavedamo, izjemen naboj in semantični potencial,⁶ prav to pa daje tej Rembrandtovi sliki posebno moč. Prostorski in kompozicijski preplet položajev in smeri treh glavnih figur v sliki tako razkriva najkompleksnejšo likovno dimenzijo slike.

S tega vidika se lahko najprej osredotočim na nestandardni prikaz očeta. Rembrandt očeta prikaže slepega in obnemoglega (Nouwen 65),

⁵ Ta vidik njegovih Rembrandtovih del je bil pogosto tudi pretirano fetišiziran, tako s strani njegovih posnemovalcev kot tudi zbirateljev. Več o tem v Binstock.

⁶ V nadaljevanju bom omenjal več likovnoteoretskih dejstev, ki temeljijo na zakonitostih vidne zaznave in iz katerih izhajajo doživljajski in semantični potenciali likovnih spremenljivk *položaj* in *smer*. Za podrobnejšo (fiziološko in psihološko) utemeljitev teh dejstev primerjaj gesli »položaj« in »smer« v Muhovič, *Leksikon* 582–587 in 726–731.

drugače od standardnih upodobitev, kjer je oče aktiven in vitalen. Zato tudi ne izpostavi standardnega »atletskega« momenta, kako se oče in sin objameta v teku ter se srečata s pogledom, pač pa prikaže počasen in intimen stik v objemu (Nouwen 66). Oče sina sreča na pragu in se počasi z rokami dotipa do njegovega hrbta, da ga lahko objame. Namesto akcije Rembrandt poudari tišino, mirovanje, torej tisto, čemur Janson pravi »trenutek, ki se razprostira v večnost«.

Prav tako poudarek ni na očesnem stiku, pač pa na telesnem stiku in zato na očetovih rokah. Očitno je, da Rembrandt kot glavno simbolno središče slike, tako na podobotvorni kot oblikotvorni ravni, vzpostavi prav očetove roke. Toda, kaj je tisto, kar daje tem rokam tako moč? Nouwen poudari, da je vanje osredotočena vsa svetloba, vsi pogledi, da so to so božje roke. Pogosta interpretacija je tudi, da je z gledalčeve strani desna roka moška oz. očetova roka, leva roka pa ženska oz. materina roka, kar ponazarja očetovsko in materino ljubezen (Nouwen 96). To morda drži, vendar se mi zdi v likovnem smislu ključno izpostaviti položaj očetovih rok z ozirom na tri glavne osebe v paraboli – očeta, mlajšega sina in starejšega sina.

Rembrandt je očitno želel za razliko od standardnih upodobitev parabole izpostaviti tihoto v srečanju med očetom in mlajšim sinom in ne akcijskega vidika tega dogodka, prav tako je želel v to dinamiko vplesti tudi starejšega sina, ki je iz slikarskih upodobitev običajno izključen. Poleg tega, da je očeta prikazal kot obnemoglega in slepega, je za dosego tega izbral zelo nekonvencionalno postavitev položajev in smeri na relaciji oče – mlajši sin – starejši sin. In to tako v *prostorskem* kot *kompozicijskem* smislu.

V prostorskem smislu oče in sin nista (kot v večini takratnih slik) prikazana v standardni formaciji levo – desno, kar poudarja akcijo, kako tečeta drug proti drugemu in se srečata v sredini formata. Nasprotno, obrnjena sta tako, da je mlajši sin postavljen v prvi plan slike in obrnjen stran od gledalca, oče pa je postavljen v drugi plan slike in obrnjen proti gledalcu. Pri tem se je treba zavedati tudi izjemne likovne zahtevnosti artikulacije tega, saj je interakcijo figur najtežje prikazovati ali povsem od spredaj ali povsem od zadaj, ko so prisotne največje skrajšave. Vsak izmed njiju je tudi sklonjen nekoliko naprej, se naslanja na drugega, s čimer Rembrandt poudari intimen stik med njima.

S tako postavitvijo Rembrandt na simbolni ravni doseže naslednje. Kot prvič, doseže, da slika ne postane ilustracija minljivega dogodka, pač pa intimna izpoved o tišini trenutka objema, za katerega se zdi, kot da je tam od nekdanj in bo trajal v neskončnost. Kot drugič pa se zaradi take postavitve gledalec spontano sam postavi v pozicijo izgubljenega sina. Verjetno je ravno to tudi likovni razlog, zaradi katerega je, kot meni Janson, to tista slika v zgodovini slikarstva, v kateri se gledalec najintimneje poveže z upo-

dobljeno skupino ljudi na sliki (Janson 598). Zdi se namreč, kot da je izgubljeni sin v sliko prestavljeni gledalec pred sliko. Namesto ilustracije izgubljenega sina je tako izpostavljeno osebno vživetje gledalca v izgubljenega sina. To je še poudarjeno s tem, da se zaradi prikaza od zadaj izgubljenemu sinu sploh ne vidi obraza. S tem je izgubljeni sin simbolno anonimiziran in osramočen, poudarjena je njegova izguba statusa, družbene identitete, prav tako pa to pomeni, da je tak izgubljeni sin lahko vsakdo izmed nas.

Ob tem velja izpostaviti tudi to, da ima Rembrandtov izgubljeni sin za razliko od običajnih upodobitev pobrito glavo in ne razmršenih las. Henri Nouwen to interpretira na dva načina. Prvič, da gre za osramotitev kot pri vojaki in jetnikih (Nouwen 31). Kot drugič pa, da gre za golo glavo kot pri novorojenčku, ki se ponovno rodi (Nouwen 38). Obrito glavo pa je mogoče po mojem mnenju videti tudi bolj biblično. Mogoče jo je interpretirati v odnosu do simbola pobrite glave v zgodbi o Jobu (Job 1, 1–22), ki jo je, podobno kot priliko o izgubljenem sinu, mogoče prav tako brati skozi oči Rembrandtove življenjske zgodbe. *Biblija* pravi, da je bil Job pravičen mož, ki je zaupal v Boga in se mu je v življenju dobro godilo. Zato satan izzove Boga, da mu dovoli poslati nad Joba preizkušnje, s katerimi bo preveril, ali bo Job ohranil zaupanje v Boga kljub tragedijam, ki se mu bodo zgodile. Bog satanu to dopusti in satan spusti nad Joba grozljive preizkušnje, kot so smrt otrok, izguba premoženja in strašna bolezen. Job si ne more razložiti, zakaj se mu dogajajo vse te tragedije, vendar kljub temu ne izgubi zaupanja v Boga, pač pa sprejme, da je to del božjega načrta, v katerega sam nima uvida. Joba Bog v končni fazi nagradi za njegovo zvestobo in popolno zaupanje, s tem da mu povrne zdravje, podvoji bogastvo, nakloni novih otrok ter podari dolgo življenje.

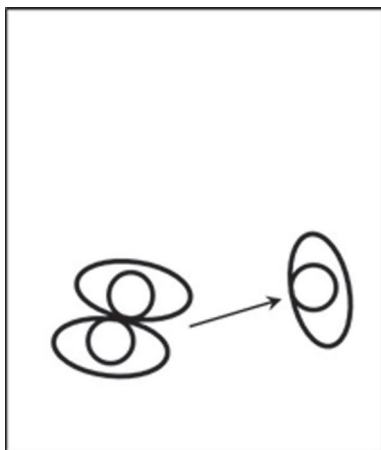
Nauk zgodbe o Jobu je torej, da mora človek povsem zaupati v božjo voljo in načrt, ne glede na tragiko, ki se mu lahko dogaja in čeprav si človek s svojo omejeno pametjo te tragike ne more racionalno osmisliti, pač pa jo lahko le ponižno sprejme kot del večjega božjega načrta, v katerega nima uvida. Pobrita glava se v tej zgodbi pojavi v prvem tragičnem prizoru, ko Jobu umrejo otroci. Tam nastopi kot simbol žalosti in hkrati kot simbol popolne predanosti oz. sprijaznjenosti z božjo voljo. Job si namreč ob grozljivi novici pobrije glavo, a Boga ne prekolne, čeprav ne razume, zakaj se to dogaja, pač pa se preda njegovi volji in še vedno zaupa vanj.

Če z zgodbo o Jobu primerjamo Rembrandtovo življenjsko usodo, jo je mogoče razumeti podobno. Rembrandta je mogoče videti kot Joba, ki se mu je sprva dobro godilo, nato pa se mu je zgodila serija tragičnih dogodkov, ki si jih ni mogel racionalno osmisliti in si razložiti, zakaj se dogajajo ravno njemu. Zato najprej prekolne svojo usodo, vendar se na stara leta pomiri z njo in se vrne k zaupanju v višjo silo, ki to osmišlja. Svojo tragično usodo si osmisli z zaupanjem v božji načrt. Morda je s tega vidika mogoče lik mlajšega sina na sliki brati hkrati kot izgubljenega sina in kot Joba. Izgubljenega sina v smislu,

da je imel Rembrandt v življenju trenutke slabosti, nadutosti in grešnosti in da se je moral ponovno roditi oz. vrniti k Bogu, Joba pa v smislu, da si tudi Rembrandt svoje težko življenje naposled osmisli v zaupanju v božjo voljo.

Tretje, kar Rembrandt doseže z nenavadno postavitvijo mlajšega sina in očeta, pa je to, da s tem poudari kot glavnega protagonista slike očetove roke (od strani bi jih namreč težje poudaril) oz. da postane interakcija rok vseh treh likov glavni protagonist slike. Če so namreč očetove roke povsem izpostavljene, pa po drugi strani roke izgubljenega sina sploh niso prikazane (v standardnih upodobitvah so prikazane v molitvi), pač pa so skrite pod prsmi in oblačilom očeta ter s tem nekako prisotne v odsotnosti (skrite so, kot skrijemo roke, ko nas zebe in jih želimo skriti v varno zavetje pred mrazom). In tu so nato še tretje roke, roke starejšega sina, ki so sklenjene v formalno držo in prikazane od strani, kar kaže na njegovo distanciranost in zadržanost do dogodka.

Z vidika prostorske postavitve položajev treh glavnih oseb v sliki je zanimivo pogledati na dogajanje tudi »od zgoraj«, s florisa (slika 1a).



Slika 1a

Lahko si namreč predstavljamo, da pride mlajši sin v prostor dogajanja iz sprednjega plana in oče iz zadnjega plana, nato pa se srečata v srednjem planu. Prav ta srednji plan pa zaseda tudi starejši sin, ki je v trenutku srečanja med očetom in mlajšim sinom iz njega nekako izrinjen in se torej počuti zapostavljen. Mesto, ki ga je prej zasedal on, je sedaj zasedel mlajši sin, on pa se počuti, kot da bi bil dan »na stran«. In to dobesečno. Ta prostorska situacija je namreč nato poudarjena še v *kompozicijskem* smislu. V kompozicijskem smislu oče in mlajši sin namreč nista postavljena na sredino formata, kot v standardnih postavitvah, pač pa na levo stran formata in nekoliko bolj proti spodnjemu robu.



Slika 1b

Če format razdelimo na osnovne štiri kvadrante (slika 1b), ugotovimo, da se mlajši sin nahaja povsem v levem spodnjem kvadrantu, oče pa deloma tudi v levem zgornjem. Ker položaje na levi in spodnji strani vidnega polja doživljamo kot bolj stabilne, domače, to tudi v formatu slike nekako sugerira domačnost, stabilnost, torej vrnitev mlajšega sina domov. To, da je oče postavljen deloma tudi navzgor v levi zgornji kvadrant in s tem tudi nad mlajšega sina, pa sugerira njegovo božjo naravo in torej vrnitev človeka k Bogu. Na drugi strani je starejši sin kompozicijsko odmaknjen, iztisnjen oz. dan »na stran« v desni del formata ter postavljen v zgornji desni kvadrant, v primerjavi z očetom celo nad očeta. Ta položaj za razliko od položaja levo-spodaj doživljamo kot agresiven, težek in ekspresiven položaj, zato je grozeč, kar v dani situaciji sugerira nejevoljo in obsojajočo vzvišeno držo starejšega sina. Ima se za nekaj več, tudi za več od očeta. Na mlajšega sina je jezen in nevoščljiv, oče pa se po njegovem mnenju nesprejemljivo poniža in ga zato vzvišeno pomiluje. Starejši sin torej na celotno dogajanje, tako na očeta kot na mlajšega sina, gleda zviška.

Omenjene napetosti med položaji so nato poudarjene še z likovno spremenljivko *smernost* (slika 1c).

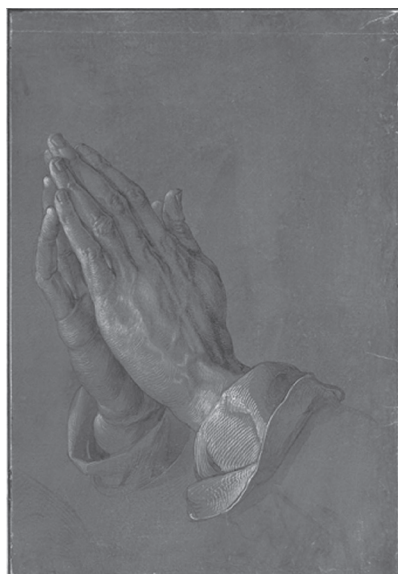


Slika 1c

Pogled starejšega sina sledi pozitivni oz. baročni diagonali, vendar ne po njej navzgor, pač pa na levo navzdol, kar je najbolj negativna in agresivna smer v formatu. Gre namreč za smer, ki pride iz nepredvidljivega in agresivnega položaja desno-zgoraj in poseže v stabilen, domač položaj levo-spodaj. Gre torej za smer, ki ogroža domačnost, sprejetje. Starejši sin tako v tej smeri gleda očetove roke, vendar ne z odobravanjem, pač pa z nestrinjanjem z očetovo gesto. V tem pa je prisoten nekakšen ambivalentni konflikt. Po eni strani starejši sin z viška očeta pomiluje, hkrati pa bi si želel očetove roke, ki objemajo mlajšega sina, razkleniti in ponovno vstopiti na njegovo mesto v sredino k očetu, kjer je še do nedavnega bil. Očetovo telo je nasprotno rahlo nagnjeno v smer negativne oz. resne diagonale, torej v smer levo navzgor, ki je najbolj poduhovljena smer v formatu, kar božjo naravo očeta – ki je, kot rečeno, deloma postavljen v levi zgornji kvadrant – še poudarja. Božansko naravo te smeri sicer izkoriščajo mnoge slike za prikaz kontemplativnega stika z Bogom in za prikaz molitve (sliki 10 in 11). Telo mlajšega sina pa je rahlo nagnjeno v smer pozitivne diagonale, desno navzgor, ki je smer vstopa v format in poudarja njegov prihod domov ter s tem tudi konflikt s starejšim sinom, ki gleda navzdol po tej diagonali.



Slika 10: Hieronymus Bosch, *Sv. Janez Evangelist na Patmosu*, 1489, olje na lesu, 63 cm × 43,3 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Slika 11: Albrecht Dürer, *Roke v molitvi*, ok. 1508, risba, 29,1 cm × 19,7 cm, Albertina, Dunaj.

Opisano »zgovornost« položajev in smeri za izražanje bogatih semantičnih vsebin je mogoče v sliki dobro preveriti tako, da jo prezrcalimo preko navpične osi (slika 1e). Ob tem ugotovimo, da postane s tem pogled starejšega sina bolj prijazen in dobrohoten, da pade mlajši sin v objem očeta bolj agresivno in moledujoče, odziv očeta nanj pa deluje bolj distanciran in nenaklonjen, kot da ga ne želi sprejeti povsem brezpogojno. Skratka, doživljajska vrednost slike se z zrcaljenjem precej spremeni.



Slika 1e

Kot rečeno, Rembrandt je bil na sploh mojster kompozicijskega in prostorskega izkoriščanja dinamike položajev in smeri za izražanje bibličnih vsebin. Zato je s tega vidika zanimivo primerjati obravnavano sliko tudi z drugimi Rembrandtovimi slikami, v katerih se prav tako odraža to njegovo mojstrstvo. Dve izmed nazornejših sta *Baltasarjeva gostija* (slika 12) in *Abrahamovo žrtvovanje Izaka* (slika 13).



Slika 12: Rembrandt, *Belšacárjeva (Baltasarjeva) gostija*, 1635–1638, olje na platnu, 167,6 cm × 209,2 cm, National Gallery, London.

V obeh slikah položaj in smer služita za artikulacijo božjega posega v človeško dogajanje. Ker božji poseg v obeh zgodbah preseneti glavni lik, ga Rembrandt v obeh slikah prikaže tako, da pride v prostorskem smislu od zadaj, tako glede na figuro kot glede na gledalce (iz zadnjega plana slike). Vendar pa se naravi božjega posega v obeh zgodbah bistveno razlikujeta. V zgodbi, ki jo prikazuje prva slika, je božji poseg kaznovalen in strašen, saj kaznuje Baltasarja, ki je oskrnil tempeljske kelihe. Zato Rembrandt prikaže božji poseg v kompozicijskem smislu z desne proti levi navzdol, torej navzdol po pozitivni diagonali, ki predstavlja najbolj ekspresivno in grozečo smer v formatu. Nasprotno pa je v zgodbi, ki jo prikazuje druga slika, božji poseg odločen, a naklonjen, saj želi Abrahama le odvrniti od dejanja, s katerim ga je Bog samo preizkušal, ne pa kaznovati. Zato Rembrandt angela v kompozicijskem smislu prikaže v smeri z leve proti desni navzdol,

ki je smer, ki izraža božjo naklonjenost ter prizanesljivost in je tudi sicer v bibličnem slikarstvu pogosto uporabljena s tem namenom (Abraham pri tem gleda v smeri z desne proti levi navzgor, ki je, kot rečeno, pogosto uporabljena z namenom izražanja kontemplacije, molitve in zrenja Boga).

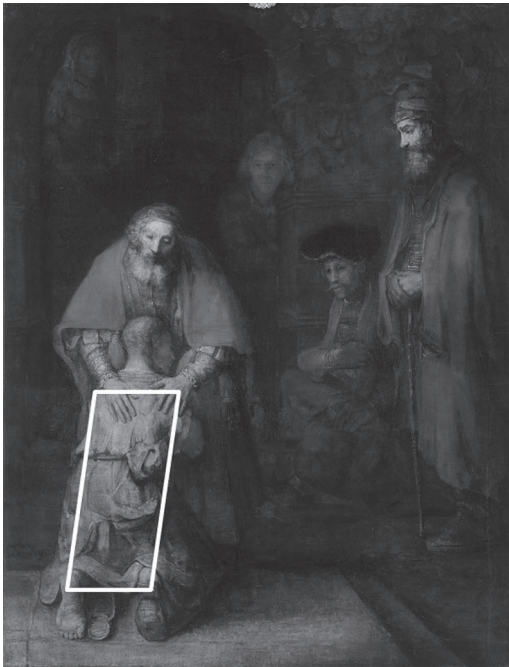


Slika 13: Rembrandt, Žrtvovanje Izaka, 1635, olje na platnu, 193 cm × 132 cm, Eremitaž, Sankt Peterburg.

Naj se sedaj vrnem k obravnavani sliki. Čeprav so morda očetove roke res glavni protagonist slike, pa niso nič manj močne noge izgubljenega sina, ki so naslikane v izjemno zahtevnem položaju ter na izjemno slikovit način. Na njih se zares čuti prah in pesek s poti. Običajno je izgubljeni sin prikazan bos, saj je prodal tudi čevlje. Rembrandtov izgubljeni sin čevlje še ima, vendar se mu en sezujе. Morda to pomeni, da je pripravljen postati služabnik očeta in mu odslužiti dediščino, ki jo je zapravil. Je torej napol suženj, na

pol svobodni človek (sužnji so bili bos, sinovi obuti, zato oče reče v priliki služabnikom, naj gredo po nove čevlje) (Bailey, *Poet* 185). Tu je tudi meč, ki je hkrati simbol izgubljenega bogastva, hkrati pa simbol upanja. Izgubljeni sin ima še vedno pri sebi meč, ki ga kljub vsemu ni prodal. Ta dragocen meč ga na eni strani opominja na status, ki ga je nekoč imel, po drugi strani pa mu daje upanje in je edino, kar ga še loči od sužnjev in revežev (Proimos 293).

Ob primerjavi stopal mlajšega sina z očetovimi rokami velja ponovno izpostaviti njihov položaj. Roke in stopala namreč tvorijo oglišča romba, kar daje formi mlajšega sina trdnost in zato v kompozicijskem smislu poudari vrnitev izgubljenega sina v varno zavetje očeta (Slika 1f).



Slika 1f

Poleg položajev in smeri ključnih figur pa je treba omeniti še ostale osebe na sliki, ki niso neposredno povezane z zgodbo. O tem, kdo so te osebe, je precej špekulacij. Nekateri menijo, da gre le za t. i. tronije, to je figure, ki zamašijo prazen prostor v sliki (Durham 176). Drugi jim pripisujejo večjo vsebinsko vlogo. Domneva, da je ženska levo zgoraj, ki se jo komaj vidi, morda mati, izhaja iz prejšnjih risb na to temo. Oseba za stebrom je morda služabnik, oseba, ki sedi in je bolj oblečena, pa je morda uradnik kot simbol formalizacije dogodka in obrednega sprejetja mlajšega sina nazaj v

družbo (Durham 176). Ne glede na to pa je v oblikovnem smislu bistveno predvsem, da te osebe kot oblike zasedajo v kompoziciji položaje, ki dinamično uravnotežijo glavne osebe, saj so glede nanje postavljene tako, da se poudarijo napetosti v sliki (slika 1g).



Slika 1g

Služabnik je tako postavljen na simetralo, nekoliko navzgor in tvori središče zrcaljenja vseh figur. Preko njega se dinamično zrcalijo ostale figure v sliki: oče in mlajši sin v starejšega sina in uradnika. Domnevna mati se prav tako zrcali v uradnika. S tem Rembrandt doseže, da pogled po eni strani ne bega neurejeno po sliki, po drugi strani pa se tudi ne ustavlja le na eni figuri, pač pa zajame vse dele slike v različnih intenzivnostih in hierarhiji.

Svetlo-temno in barva

Poleg kompozicijske in prostorske dinamike likovnih spremenljivk *položaj* in *smer* v Rembrandtovi sliki pa je interakcijo med podobotvornim in oblikotvornim zanimivo opazovati tudi s stališča uporabe likovnih prvin *svetlo-temnega ter barve*.

Običajne upodobitve te parabole so jasne, v ostrem svetlostnem ključu t. i. srednjega dura (močni kontrasti med svetlim in temnim), ki je tipičen narativni in ilustrativni svetlostni ključ, s čimer poudarijo naracijo. Seveda je tudi v Rembrandtovi sliki po eni strani prisoten tipičen rembrandtovski *chiaro-scuro*, ki je durovski svetlostni ključ. Tri ključne osebe – še posebej oče in mlajši sin – ter prizorišče, so osvetljeni iz dveh očitnih razlogov. Prvi razlog je v tem, da so izpostavljeni kot glavni akterji v sliki. Drugi razlog pa je simbolne narave. Osvetljeno prizorišče, na katerem sta osvetljena oče in mlajši sin, namreč simbolno poudarja spreobrnitev izgubljenega sina, torej njegovo vrnitev iz teme v svetlobo.

Osvetljenost glavnih figur in prizorišča ustvarja relativno močne svetlostne kontraste, kar je značilno za *chiaro-scuro* in daje sliki trši, durovski prizvok. Vendar pa ta kljub temu ni tako trd oz. durovski kot na primer pri Caravaggu in v zgodnejših Rembrandtovih slikah, pač pa pridobi močan molovski karakter (mehki, komaj vidni svetlostni prehodi), še posebej v ozadju. Osebe, ki niso neposredno povezane z zgodbo, so naslikane v temi. Pri tem pa se je treba zavedati, kako neverjetno težko je naslikati smiselne razlike v teminah, ne da bi vse skupaj izpadlo »megleno«. Če slikarju to uspe, lahko s tem pretanjeno poudari milino, melanholijo in tihoto slike. V glasbenem jeziku bi zato lahko rekli, da Rembrandt v sliki nekako preplete temni mol s pridihom temnega dura, kar daje sliki hkrati spokojnost in pomensko jasnost; iz melanholične otožnosti ozadja se rodi svetloba upanja, ki osvetljuje veselje ospredja.

Čeprav se glavni del opisane likovne drame odigra na relaciji svetlo-temno, pa se v to vtihotapi tudi uporaba *barve*. Bolj pestre in nasičene barve so uporabljene le na rdečem ogrinjalu očeta – kjer lahko opazimo celo komplementarni toplo-hladni kontrast med zunanjim in notranjim delom ogrinjala – in starejšega sina. To izraža bogastvo in ugled, prav tako pa asociira tudi na škrlatni plašč, ki so ga dali rimski vojaki Kristusu, ko so ga sramotili pred smrtjo. Škrlatni plašč očeta in starejšega sina je torej simbol dostojanstva, bogastva, kraljevskosti, oblasti, vpliva, ugleda ipd. (Nouwen 31).

Vendar pa v barvnem smislu simbolika škrlatnega plašča, čeprav najbolj očitna, ni tista, ki se mi zdi v sliki najpomembnejša. Bolj ključno se mi zdi izpostaviti barvo izgubljenega sina. Oziroma, bolje rečeno, pomanjkanje vsakršne barvnosti pri njem. Klečeči sin namreč ne nosi ogrinjala, rumeno-rjava raztrgana cunjka komaj prekriva njegovo telo in se skoraj povsem zliva z njim. Izgubljeni sin je torej razbarvan, na njem ni barve. In ne le to, v celoti je njegovo telo in oblačilo skoraj enake tonske vrednosti, kar ustvarja učinek, kot da bi se dvignil iz peska ali blata. To po hkrati eni strani poudarja njegovo ponižanje in anonimizacijo, da je ostal brez vsega, po drugi strani pa ga na prvi pogled naredi golega in s tem kot novorojenčka, ki se ponovno rodi (kar kot rečeno zgoraj označuje tudi gola glava).

Zaključek

V razpravi sem želel na primeru Rembrandotve slike *Vrnitev izgubljenega sina* ponazoriti, da za ustrezno hermenevtično razumevanje upodobitev bibličnih zgodb v likovnih delih ni dovolj le branje standardne podobotvorne simbolike, pač pa da lahko njihovo pravo kompleksnost in veličino razkrijemo šele skozi analizo oblikotvornih vidikov likovne artikulacije, ki imajo izrazite semantične potenciale: oblik in likovnih spremenljivk, barv, prostora in kompozicije. To še posebej velja za vrhunska biblična likovna dela, kot so Rembrandtova. V tem oziru je mogoče prikazano hermenevtično branje razumeti kot ponazorilo, ki kaže na pomembnost takega hermenevtičnega branja za vsakršno likovno umetnost, ki upodablja literarne vsebine in ne le za biblično likovno umetnost.

LITERATURA

- Bailey, Kenneth E. *Jacob and the Prodigal: How Jesus Retold Israel's Story*. Westmont: InterVarsity Press, 2003.
- — —. *Poet and Peasant and Through Peasant Eyes: A Literary-Cultural Approach to the Parables in Luke*. Michigan: William. B. Eerdmans Publishing, 1983.
- Biblical Art*. <<http://biblical-art.com/>> 31. december 2015.
- Binstock, Benjamin. »Rembrandt's Paint.« *RES: Anthropology and Aesthetics* 36 (1999): 138–165.
- Bomstein-Erb, Erwan, in Rémy Diaz, »L'Art en Question 5 : Rembrandt - Le Retour du Fils prodigue (St-Pétersbourg) – version finale.« *www.canal-educatif.com*. dokumentarni spletni video. YouTube, 5. februar 2014. <<https://youtu.be/DQwd1myRKvU>> 31. december 2015.
- Bull, Duncan, et al. *Rembrandt-Caravaggio*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2006.
- Butina, Milan. *O slikarstvu*. Ljubljana: Debora, 1997.
- Clark, Kenneth. *An Introduction to Rembrandt*. London: Readers Union, 1978.
- De Capoa, Chiara, in Stefano Zuffi (ur.). *Old Testament Figures in Art, Volume 4, Guide to Imagery*. Los Angeles: Getty Publications, 2003.
- Debray, Régis. *The New Testament through 100 Masterpieces of Art*. London/New York: Merrell, 2004.
- Durham, John I. *The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith*. Macon: Mercer University Press, 2004.
- Haeger, Barbara. »The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image Simiolus.« *Netherlands Quarterly for the History of Art* 16.2/3 (1986): 128–138.
- Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: C.H. Beck Verlag, 1985.
- Hultgren, Arland J. *The Parables of Jesus: A Commentary*. Grand Rapids/Cambridge: Eerdmans Publishing, 2002.
- Janson, Horst Woldemar, in Anthony F. Janson. *History of Art: the Western Tradition*. New Jersey: Prentice Hall, 2003.
- Jones, Carol Anne. »Lights of Faith: Stained Glass Windows as Tools for Catechesis.« *Sacred Architecture* 14 (2008): 17–20. <http://www.sacredarchitecture.org/images/uploads/volumesPDFs/Issue_14_2008.pdf> 31. december 2015.

- Klip, Ronald. *Art and the Bible*. <<http://www.artbible.info/>> 31. december 2015.
- Longenecker, Richard N. *The Challenge of Jesus' Parables*. Grand Rapids/Cambridge: Eerdmans Publishing, 2000.
- Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije*. Ljubljana – Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- — —. *Umetnost in religija*. Ljubljana: Kud Logos, 2002.
- Nouwen, Henri J. M. *Platno ljubezni. Duhovna razlaga Rembrandtove slike*. Ljubljana: Župnijski zavod Dravlje, 2006 (izvirnik: Nouwen, Henri J. M. *The Return of the Prodigal Son: A Meditation on Fathers, Brothers and Sons*. London: Darton, Longman & Todd. 1992.).
- Proimos, Constantinos V. »Forgiveness and Forgiving in Rembrandt's Return of the Prodigal Son (c. 1668).« *Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. Cartagena (Spain), 4th-8th July 2011*. Ur. José Alcaraz, Matilde Carrasco in Salvador Rubio, 2011. 291–299. <<https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/27.Constantinos-Proimos.pdf>> 31. december 2015.
- Slive, Seymour. *Dutch Painting, 1600–1800*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Snoj, Vid. »Kunst als Übersetzung.« *Über das Geistige in der Kunst - zum zweiten Mal*. Ur. Gorazd Kocijančič, Vid Snój, Jožef Muhovič. Wien, Berlin, Münster: LIT, 2010. 31–50.

VIRI SLIK

- Slika 1: Rembrandt. *Vrnitev izgubljenega sina*. ok. 1663–1669. Eremitaž, Sankt Peterburg. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz_van_Rijn_-_Return_of_the_Prodigal_Son_-_Google_Art_Project.jpg> 31. december 2015.
- Slika 2: Rembrandt. *Izgubljeni sin v krčmi*. ok. 1635. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_Rembrandt_and_Saskia_in_the_Scene_of_the_Prodigal_Son_-_Google_Art_Project.jpg> 31. december 2015.
- Slika 3: Rembrandt. *Vojaki in dekleta veseljačijo*. ok. 1635. Kupferstichkabinett, Berlin. *The Schwartzlist*. <<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/schwartzlist/?id=142#Ben010Overso>> 31. december 2015.
- Slika 4: Rembrandt. *Izgubljeni sin v krčmi*. ok. 1635. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Prodigal_Son_in_the_Tavern.jpg> 31. december 2015.
- Slika 5: Rembrandt. *Izgubljeni sin med svinjami*. ok. 1645-48. British Museum, London. *Art and the Bible*. <<http://www.artbible.info/art/large/373.html>> 31. december 2015.
- Slika 6: Rembrandt. *Vrnitev izgubljenega sina*. 1636. Künstlerhaus, Dunaj. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Return_of_the_Prodigal_Son.jpg> 31. december 2015.
- Slika 7: Rembrandt. *Vrnitev izgubljenega sina*. ok. 1642. Teylers Museum, Haarlem. *Wikimedia Commons*. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prodigal_son_by_Rembrandt_\(drawing_1642\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prodigal_son_by_Rembrandt_(drawing_1642).jpg)> 31. december 2015.
- Slika 8: Murillo, Bartolome Esteban. *Vrnitev izgubljenega sina*. 1670. Museo del Prado, Madrid. *WikiArt*. <<http://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/return-of-the-prodigal-son-1670>> 31. december 2015.
- Slika 9: Steen, Jan. *Vrnitev izgubljenega sina*. 1670. Zasebna zbirka. *WikiArt*. <<http://www.wikiart.org/en/jan-steen/return-of-the-prodigal-son-1670>>
- Slika 10: Bosch, Hieronymus. *Sv. Janez Evangelist na Patmosu*. 1489. Gemäldegalerie, Berlin. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_op_Patmos_Jeroen_Bosch.jpg>

Slika 11: Dürer, Albrecht, *Roke v molitvi*. ok. 1508. Albertina, Dunaj. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Praying_Hands_1508_-_Google_Art_Project.jpg> 31. december 2015.

Slika 12: Rembrandt. *Belšacárjeva (Baltasarjeva) gostija*. 1635–1638. National Gallery, London. *Wikimedia Commons*. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt-Belsazar.jpg>> 31. december 2015.

Slika 13: Rembrandt. *Žrtvovanje Izaka*. 1635. Eremitaž, Sankt Peterburg. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_Sacrifice_of_Isaac_-_WGA19096.jpg> 31. december 2015.

Slike 1a–1g: Na osnovi slike 1 priredil avtor.

The Parable of the Prodigal Son Between Words and Pictures: Formal Analysis of Rembrandt's Painting

Keywords: literature and fine arts / Bible / biblical motifs / Parable of the prodigal son / biblical painting / Rembrandt: *Return of the prodigal son* / formal analysis

In the article the author explores how the Bible could be hermeneutically “read” in biblical paintings. In the past, there has been a lot of research in relation to that problem, however, most of it is art historical in nature, and most interpretations focus on interpreting and understanding iconographic nature of biblical artworks. Namely, over the centuries a lexicon of standardised iconographic symbols has formed that serves as the hermeneutical standard for interpreting biblical art. However, symbolic iconographic reading is only one possible way in interpreting biblical artworks. The other way is to understand formally how the biblical subject matter is articulated by an artist as a complex art composition on different levels of visual language – that is in colour, shape, composition and space. Therefore, the article investigates the problem of formal analytical understanding of interaction between the Bible and visual arts. How the Bible could be “read” in biblical painting not through images and standardised symbols alone but through shapes and their compositional and spatial relations? And how such formal relations can inform the semantic potential of articulated biblical subject matter?

In the article the author explores the stated hermeneutical problem by comparatively analysing the Biblical *Parable of the Prodigal Son* and one of the most renowned artworks on that subject, Rembrandt's painting

The Return of the Prodigal Son. The author shows that the true complexity of Rembrandt's painting can only be appreciated by analysing formal aspects of Rembrandt's artistic articulation and not only by understanding how he used standardised iconographic symbols. In the main focus of the analysis are the two formal means of expression, i.e. position and orientation, that Rembrandt has been a true master of. These two means have immense semantic potential to express different aspects of biblical subject. Consequently, the exemplified hermeneutic reading of Rembrandt's painting can be understood as an exemplification of how such interpretative approach could be relevant for all art that is based on literary subjects and not just for Biblical art.