

DAMJAN STEPANČIČ

Atanor

Lahko bi začel z vprašanjema, ali se je alkimistična veda res lahko zgubila kar brez preostanka in kdo bi lahko bili današnji dediči alkimije. Očitno je namreč, da kemiki to niso. Je slučajno, da je bila likovna umetnost v času alkimije priznana le kot obrt in da je premo sorazmerno z zatonom alkimije rasla karizma umetnikov? Si je mogoče enostavno razlagati, da se iracionalni sloj ljudi v nekem obdobju ukvarja z alkimijo in v drugem z umetnostjo? S tem smo nekako že nakazali gibljive meje med obrtjo in umetnostjo, filozofijo in znanostjo (nekaj takega je ravno v modi). Bi bili slikarji, kakršen je na primer Anselm Kiefer, ki se odkrito sklicuje na to vedo, šeststo let prej raje alkimisti? Bi bil alkimist G. C. Jung, ki z nediferencirano psiho srednjega veka ne bi imel kaj početi? Sploh pa bi bilo danes zanimivo slišati stare mojstre alkimije komentirati sodobne zablode znanosti. Kaj bi rekli o atomski bombi, bioinženiringu, pesticidih? Drži, verjetno bi govorili o kakšnem zelenem zmaju, ki da je ušel iz posode, ali pa o levu, ki je dokončno snedel sonce. Kaj pa se skriva na dnu te zabavnosti? Nekakšen uvid v skrivnost in zelo nevaren svet. Kar bo treba vsak čas začeti upoštevati. Pa smo s tem šele na začetku, še čisto na površju.

In če smo že rehabilitirali alkimijo kot vedo, pa je treba priznati, da je šlo nekaj dokončno po zlu. Naša vizualna doba, prezasičena z gledanjem, ne more kar tako prebaviti slikovitega izražanja, kakršno je na primer alkimistično. Jung govori o »sedaj prevladujočem, grozljivem stanju revščine simbolov«.¹

Morda lahko odgovor na zgornja vprašanja iščemo pri Rabinoviču. Rdeča nit njegove knjige *Alkimija kot srednjeveški fenomen* je ravno povezava z umetnostjo. »Alkimist ni običajen obrtnik. Je tudi umetnik. Umetnik, obrtnik, veščak (artifex) omahuje med misterijem in dletom, malarskim čopičem in čopičem krajinarja. Tak je bil mojster alkimističnega srednjega veka. Vse te izkušnje pri popolni nesposobnosti, da se kar koli definitivno izvede. Po tem se tudi razlikuje alkimistična umetnost od navadne – v sodobnem smislu – tehne.«²

Anselm Kiefer je očitno zelo naklonjen alkimistični simboliki, saj najdemo celo risbo, ki jo je zelo zvesto prerisal od alkimistov. Tudi atanor in goreči atelje z njegovih slik povejo svoje. Vzdušje je misteriozno, obvladuje pa ga Saturn (kar je tako lepo povedano s sliko Saturnov čas). Prisoten pa je spet saturnovsko pesimističen odnos do materije. Materiali njegovih slik niso samo hoteno surovi in banalni (slama, svinec, pesek), temveč tudi tehnološko vprašljivi in minljivi (vosek, smole, sončnice). To so kolaži, ki jim nič ne more ubraniti, da

¹ Jung: *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*, Katedra, Maribor, 1995, str. 27

² Rabinovič: *Alkimija kao srednjevekovni fenomen*, Beograd, 1989, str. 86

ne bi že med razstavo odpadali z nosilca. Ob vsej poetični lepoti teh del se ne moremo upreti premišljevanju o gnusobi razpadanja, celo, malo cinično, o razpolovni dobi posameznih delov slike. Nikjer ni več sledu o starih mojstrih, ki so, zazrti v nekaj višjega od sebe, ustvarjali dela za večnost (ki bodo, banalno povedano, tudi tehnološko preživela). Ne, *putrefactio* je tu vračunan in je tudi, kot kaže, del slike. Pri čemer pa ne gre za norčevanje iz alkimistične predanosti materiji. Tudi ne za polemiko z njimi. Pri Kieferju imamo občutek, da je glede vseh teh vprašanj pač prišel do svojega sklepa in da se tega drži, pa naj bo vščen ali ne. Prav pri Kieferju pa zazija tudi najbolj kričeča razlika med umetnikom in alkimistom. Največji prepad med obema mentalitetama je ravno njun odnos do materije. Ki se navsezadnje kaže tudi v uporabi materialov. Sodobni duh se izraža skozi minljive, kar se da nesolidne tehnike. Vsak restavrador bo vedel povedati, da so najbolj ogrožene slike paradoksalno ravno tiste najmlajše, od impresionizma naprej. Bolj ko se v slikarski senzibilnosti uveljavljajo naravne zahteve materialov, bolj nam dela dobesedno kopnijo pred očmi in več teorije potrebujemo. Sanje o dovršenosti zlata so za vedno mimo. Dosegli smo, da se je ta element vsaj teoretično izenačil z ostalimi elementi iz periodnega sistema.

Najprej si pogledjmo, kaj pomeni beseda atanor. »Simbol talilnika fizičnih, moralnih alkimističnih pretvorb. Za alkimiste je atanor, kjer poteka transmutacija, maternica v obliki jajca; takšen je tudi svet: velikansko jajce, orfično jajce, ki je na začetku vseh vpeljevanj, tako v Egiptu kot v Grčiji. In tako kot Gospodov duh ali Ruah Elohim plava po vodi, mora po vodi v atanorju plavati duh sveta, duh življenja, ki se ga mora polastiti spreten alkimist.«³ Zaman iščemo na sliki talilnik, peč, čeprav bi glede na naslov tu morala biti. Slikar pa nam postreže z nečim drugim; naslikal je veličastno, slavnostno dvorano z monumentalnimi stebri, visokim stropom, dvorano, ki kar kliče po ceremonijah, obredih. A nič od tega ni prisotno, samo mi v tej prostranosti. Šele nato se dobro zavemo, da to, kar gledamo, ni več slika, ampak resničen prostor, v katerega smo bili pahnjeni. Počasi, a previdno začnemo dojemati prostor, ki je nekako odsekan od resničnosti, bliže nebu kakor zemlji. Zavemo se, da smo vse spomine, vse, kar smo nosili s seboj, zgubili. Občutimo osamljenost, praznino. Ta velika praznina, tišina neba nam daje slutiti, kot bi se hotela zrušiti na ta svečani prostor. Temu vzvišenemu trenutku smo priča, ko se nebo spušča čisto do nas. Gre za sliko, ki zelo prepričljivo ustvarja razpoloženje. Kot da bi šlo za izkušnjo transcendence. Poglobljanje v Kieferjevo sliko pa ne more mimo številnih lokalizmov, vpletenih v govorice podob. Glede na avtorjevo nemško poreklo morda ne bo odveč namig o zgodovinski umeščenosti arhitekture. Povsem zanesljivo lahko prepoznamo Speerov stil, megalomanijo, ki je bila tako pri srcu samemu Hitlerju. S tem vedenjem lahko sliko razumemo kot samorazčiščevanje nemške kolektivne podzavesti. Zdaj je tudi že jasno, od kod zloveščost

³ Chevalier – Gheerbrant: *Slovar simbolov*, 1993, str. 39

teh sten. Tu prikazana arhitektura je bila med vojno (ko se je vsa Evropa spremenila v en sam negativni, hudičevski atamor), zravnan z zemljo. V Kieferjevi sliki nadaljuje svoje fantomsko življenje dolgo po usodnih obračunavanjih, tokrat izpranjeni ljudi. Grozljivi dogodki in blazno Hitlerjevo vreščanje so ostali daleč daleč zadaj. Transmutacija je končana.

Vendar alkimija ni edini ključ za razumevanje Kieferjevih slik. Slikar zelo vešče vpleta v svoje slike tudi vsebine iz germanske mitologije, krščanstva, filozofije, literature. Pri tem pa ne gre za ilustracijo naslova, pa čeprav so s slikarjevo roko napisani na vsaki sliki, temveč za resnično mojstrovino, ki največkrat teži k temu, da pove več kot naslov sam. Zato dajejo slike vtis, kot da se nadaljujejo onkraj fizičnih mej slike. Kieferjeve slike delujejo na nas zaradi velikosti in uporabe trirazsežnega prostora kot scenska dela pozabljenega gledališča spomina. Kot da bi jih že neštetokrat videli, obiskali, delujejo nam znano. So podobe, v katerih je moč čutiti slikarjev napor obvarovati slike, skrivne recepte, šifrirana sporočila, nauke pred pozabo, pred brezoblično maso spominov, vtisov z uporabo univerzalnega jezika podob krajev, simbolov, arhetipov. Da pa bi si slikar olajšal urjenje spomina, ga kot kakšen srednjeveški učenjak skuša umestiti v skrbno aranžirana prostorja.

Očitno slike nimajo samo omejenega časa, ki jim ga je z uporabo ranljivih, krhkih materialov namenil slikar – demiurg, ampak tudi omejen prostor. To frustracijo prostora in časa slikar nadomesti z duhovno dimenzijo. Slikarstvo deluje brezčasno, odmika se v večnost.

Na formalnem področju nam slikar ne nudi nič revolucionarnega, še več, vse slike imajo podobno zgradbo. Nezgoreljivo pa se čuti duhovna, čustvena, čutna moč severa, silovitost, drama, ki pa se kaže tudi v izbiri barv, hladne svetlobe, grobe obdelave. Občutki tesnobe in mraza, zgubljenosti ob ogromnih dimenzijah slik palač pa do veselja in blaženosti ob pogledu v brezkončno vseмирje padajočih zvezd, do brezčasnosti severnega pola.

Tako so ustvarjene scenske mojstrovine pozabljenega gledališča spomina.

Literatura:

- Rafael Lopez – Pedraza: *After the Catastrophe*, Thames and Hudson, 1996
 Frances A. Yates: *Art of Memory*, Pimlico, 1966
 Oswald Spengler: *Propast zapada*, Književne novine, 1989