

Navdih umetnosti je umetnost sama

(2002)

Dušan Jovanović

Prvo dejstvo je, da gledališka fotografija v glavah večine ljudi ni kaj dosti več kot uporabno orodje. Najbolj razširjena je njena objava v gledališkem listu. Manj pogosto se prenaša v revijalni tisk, na lepake, ovitke knjig, videokaset in nosilcev zvoka. Za gledališki arhiv in gledališki muzej je to historični dokument o predstavi. Za prodajni oddelek gledališča je sredstvo za promocijo in trženje. Za igralce je v albumu shranjen spomin na odigrane vloge. Za dnevno časopisje je dobrodošla poživitev strani z igralsko zvezdo. Za akademike je dokazno gradivo v razpravi. Za gledališke kritike je ilustracija zapisane sodbe. Za rumeni tisk so zanimive le obline in razgaljeni deli telesa. Za raziskovalce, študente in profesorje je učni pripomoček. Za sorodnike in partnerje nastopajočih so slike dokaz uspešnosti njihovih dragih in sploh – dika in ponos. Na hodnikih teatrov visijo kot dokaz stare slave, v bistrojih jih obešajo, da bi polepšali ambient.

Drugo dejstvo je, da je gledališka fotografija lahko tudi umetnost. Doživlja razstave in knjižne objave. Ena je pred nami. Kaj lahko o njej povemo? Tako kot ima naša zavest menda dve podzavesti (najglobljo in manj globoko), ima gledališče dva tipa vizualne refleksije v gledališki fotografiji. Ena naj bi se utemeljevala kot poljubna množica, naključna zmes znakov, druga naj bi se (kot neke vrste avtorska reciklaža) prekrivala z izbranimi shemami te mnogoterosti. Obe sta potrebni. D. H. Lawrence v *Kaosu v poeziji* pravi: »Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, izpeljejo nujna raztrganja. Umetnost se dejansko bori s kaosom, toda to počne zato, da iz njega vznikne videnje, ki ga za hip osvetli. Občutje.« Pred nami so torej videnja stanj in občutij par excellence: sanj v *Godotu*, nasilja v *Razrednem sovražniku*, norosti v *Idiotu*, spolnosti v *Hardcoru*, melanholije v *Hamletu*, anarhije v *Živite kot svinje*, obupa v *Antigoni*, osvoboditve v *Silence Silence Silence*. Objektiv kamere potuje od enega realnega bitja k drugemu in prisluškuje njihovemu notranjemu šumu zato, da bi ga spremenil v podobe.

Sizif bo na fotografiji držal svojo skalo visoko nad glavo toliko časa, dokler bo ta fotografija obstajala. Vse na tej fotografiji bo za zmeraj ostalo tako, kot se je osvetlilo v enem samem bežnem trenutku odrske utvare. V hipu, ki je bežal, a ni ubežal budnemu očesu kamere. Celo najbolj neobstojna stvar na svetu – gledališka megla, ki se razkadi brez sledi, še preden dobro trenes z očesom – je na tej isti fotografiji fiksirana enako zanesljivo kot

katranasto črn hrib iz poliuretana, ki je najbrž že zdavnaj pokopan na mestni deponiji. Ujeta je neponovljiva kretnja igralca, njegova drža, korak v spremenljivih in zato nikoli povsem istovetnih okoliščinah. Nekaj, kar je bilo v vrsti podrobnosti absolutno enkratno (zdaj to vidiš in nikoli več), je odslej na voljo večkratnemu pogledu. Fotografija je iztrgala iz minljivosti trenutek, ki se lahko reproducira, ponavlja in poljubno dolgo traja. Za kratek čas izgubljen in ponovno najden, vrnjen pogledu. Tako se lahko posnetek primerja z arheološko najdbo. Arheologi iz globin zemlje rešujejo kamnite, proti zobu časa odporne, tako rekoč neuničljive umetniške predmete, da spet zagledajo luč sveta, fotografi pa izbirajo in lovijo tiste trenutke, ki jih ne sme pogoltniti večna tema. V obeh primerih gre za darove, ki kot po čudežu prihajajo iz preteklosti. »Umetnost ohranja – in to je edina stvar na svetu, ki se ohranja,« pišeta Gilles Deleuze in Félix Guattari v delu *Kaj je filozofija?* V primeru gledališke fotografije bi lahko rekli, da se umetnost ohranja in hrani z umetnostjo, ali – drznejše: resnični navdih umetnosti je umetnost sama.

V gledališki predstavi *Kdo to poje Sizifa* je neznosna teža skale Sizifa kar naprej zmagovala, kar naprej je sklonjen klecal pod neznanskim bremenom, kar naprej mu je kamen polzel iz rok in ga upogibal k tlom. V neskončni in mukotrpnih bitki Sizifa s kamnom je trenutek, ki ga izbere Tone Stojko, nekaj posebnega: edini je, ko je Sizif vzravnan in je kamen visoko nad njegovo glavo. V prizoru, ki traja petnajst minut, je to vsekakor nov dogodek, a vendar le eden od mnogih, ki členijo Sizifovo razmerje s kamnom. Dogodek, ki ga slika Tone Stojko, je torej le člen v verigi dogodkov in ni nekaj, kar bi oko gledalca predstave kakorkoli utegnilo izdvojiti iz celote. Gledalec v parterju gleda slike in kompozicije v funkciji zgodbe. Ujet je v fabulo, v njeno kontinuiteto, v tok reke dogodkov, ki teče brez predaha in postanka. Tega toka ne more, a tudi ne želi prekiniti. Še tako izjemen in presenetljiv trenutek je zanj le sličica na filmskem traku, ki ga sprema v lastni glavi, zgolj delček zgodbe, ki ji brez ostanka pripada. Njegovo oko ne more ustaviti giba, ne more zadržati detajla, da bi zaznalo njegovo srhljivo lepoto. Objektiv Stojkove kamere je to naredil. In nenadoma je fragment neke celote postal fascinanten sam po sebi. Ustavljen čas naredi čudež: slabo opazen, tako rekoč neviden delček neke scenske zgodbe se razraste v likovni spomenik nekemu človeškemu trenutku. Za sliko ni pomembno, kaj se je zgodilo prej in kaj se bo zgodilo v naslednji sekundi, njen edinstveni trenutek nas polni s silnim občutjem, ki mu ne vemo imena. Ali ni prav to najpresunljivejše na fotografiji: ovekovečeno je tisto, česar gledalec predstave ni mogel doživeti. Na Stojkovi fotografiji je povečičan tisti Sizifov trenutek nadčloveškega napora uporne volje, ko se zdi, da je tik pod

vrhom hriba zmagoslavje nad bogovi na doseg roke. Ta bežni hip je upravičeno ovenčal s slavo. Vse drugo bo utonilo v pozabo in morje ravnodušnosti.

Ta fotografija se je iztrgala predstavi, iztrgala se je minljivosti, osamosvojila se je, postala je neodvisna od svojega neobstojnega konteksta, od njegovih bivših afektov in pozabljenih zaznav. Odcepila se je od svojega modela in ne potrebuje nikakršnih dodatnih pojasnil. Ne veže jo spomin na nič drugega kot na polnost nekega trenutka. Obstaja na sebi. Ta polnost dogodka ustvarja svoj avtonomni svet, ki nezadržno raste naprej. Raste za sedanost in prihodnost. Da bi zagledali dogodek, moramo prezreti dogajanje, moramo odpisati vse njegove povezave z mitskim, prostorskim, časovnim, objektivnim virom, ki mu dogodek dolguje svoje spočetje. Dogodek je dogodek takrat, ko je gol, kot od matere rojen. Človek, zraščen s hribom in skalo – to je vse. Za opazovalca slike sploh ni pomembno, da ve, kdo je človek, ki ga opazuje. »V krajini nehamo biti zgodovinska bitja. Izmaknjeni smo iz objektivnega sveta, a tudi iz samih sebe. To pomeni, da čutimo,« je zapisal Cézanne. Prav to – čutenje – vibrira iz Stojkove fotografije in se prenaša na tistega, ki jo gleda.

V predstavi se neprestano vse premika, na sliki sta gib in mimični izraz zamrznjena. Na fotografiji Strindbergovega *Očeta* gledamo oči, ki so videle nekaj, kar ni nihče od nas, ki gledamo te oči, videl. Morda so zazrte navznoter, morda navzven, morda nazaj, morda naprej. Morda zrejo v kaj neznosnega, strašnega, nemara v poljub življenja s tistim, kar mu grozi. Te oči so za nas zdaj tuje, zdaj nikogaršnje, zdaj organ biološke narave, ki opazuje samo sebe. Poskušamo gledati z njimi, a ne moremo. Poskušamo jim pripisati neko videnje, a v tem ne uspemo. Te oči komponirajo za naš pogled neko občutje tukaj in zdaj, ki ga ne moremo identificirati z ničemer prepoznavnim v svojem izkustvenem spominu. Zaman iščemo oporo in primerjavo. Te oči so nas zmedle, zbegale so naš izkušeni pogled, ki je navajen prepoznavanja, pojasnjevanja in interpretacije. Te oči izzivajo v nas še neznane občutke, na katere se le počasi navajamo in sprva še negotovo odzivamo. Sproščajo se iz nas, očitno so bili še nerojeni od vekomaj prav tam, ne da bi mi vedeli zanje. Te oči na fotografiji jih kot porodniške klešče trgajo iz neznane globine. Poimenovati jih še ne moremo, čeprav se hitro udomačujejo. Ko se enkrat razrastejo, smo bogatejši za živo polnost, ki je zdravilka praznine in slepote. In takrat šele lahko spregledamo z očmi na fotografiji. Spodbudile so nas, naučile so nas, da odkrivamo zaklade, za katere nismo slutili, da jih lahko imamo. Fotografija si vzame čas, da pokaže in opozori na tisto, kar se izmika klasifikaciji, žanrom, poimenovanju, bližnjicam. Fotografija je povabilo na bližnje

srečanje, na opazovanje enigme ustvarjenih svetov: recimo – obraza, na katerem se skrivnostno svetlikajo živalski, rastlinski, mineralni odbleski. Pri tem svetlikanju ne gre za navadno tujstvo ali dvoumnost, gre za stanja raznolikosti, za postajanja in nastanke.

Videl sem pravo kri in pravo smrt, še preden sem videl kri in smrt v gledališču. In zmeraj se mi je zdela smrt v življenju nekako logična, razložljiva – in zato manjša od tiste v teatru. Življenje je trivialno močvirje, gledališče utegne biti prisposodba pekla. Teater obvezno poveča smrt. Če nič drugega – jo kopiči. V enem samem večeru se v *Hamletu* cel kup odrskih prikazni spremeni v mrličje. Ampak smrt na gledališki fotografiji je še bolj navzoča, še bolj povečana od tiste v teatru. V primerjavi z ono pritlikavko, ki kosi zares, je pa sploh orjaška pošast. Gledam fotografijo Hamleta z Yorickovo lobanjo, iz katere v drobnem curku teče mivka. To je trikotnik: Hamlet, lobanja, pesek. Hamlet gleda pesek, lobanja gleda Hamleta, pesek se proti dnu slike že spreminja v prah. Ko smrt na fotografiji izloči vse, kar je odvečno in prazno, kar je običajno in povprečno, se napihne čez vsako mero in doseže stanje tiste nasičenosti, ki postane kristalno transparentna in žari kot absurd. Smrt, ki živi bolj živo od življenja samega. To je srhljiva cona nerazločljivosti med tistim, kar smo, in tistim, kar nas nekoč neizogibno čaka. Slika je močnejše magnetno polje od prizora. Njeno mirovanje je bolj hipnotično in bolj usodno od »atletike čustev« Antonina Artauda. Nemara je po vsebini enaka Hamletovemu modrovanju, vendar ne ogovarja razuma, ampak občutje. V privlačnem polju Yorickove lobanje čutimo skrajno bližino dveh stanj, ki si nista niti malo podobni. Ta bližina sproža osmozo, v kateri nujno nekaj preide od enega k drugemu, od življenja k smrti in obratno. Pa ne samo na sliki – med Hamletom in Yorickovo lobanjo! Tudi nas je oplazila senca somraka, ki ne pušča vidnih sledov, je le nekakšen tempiran radioaktivni žarek z nepredvidljivim učinkovanjem.

Posnetki kipenja kvišku v predstavah Dragana Živadinova *Krst pod Triglavom* in *Molitveni stroj Noordung* ne komemorirajo nobenega preteklega, stvarnega dogodka, ne pripovedujejo naravne zgodbe, ne predstavljajo medčloveških razmerij. Kipenje kvišku je ravnina doživljanja, je volja po premagovanju težnosti, ki se posmehuje Newtonu. To je abstraktna scenska umetnost, ki skuša disciplinirati, mehanizirati gib, da bi rafinirala občutje. Podobe, ki jih gradi, so arhitektonske kompozicije teles in scenskih inštalacij. Človeški stroji se dvigajo, vzpenjajo, stremijo navzgor in s tem postajajo čista duhovna bitja, »z duhom prežarjena materija, ki misli in je mišljena«. Živadinov sam komponira materialne slike, ki trajajo v času in s tem pretendirajo na nesmrtnost. Stojkovi posnetki so posnetki posnetkov ali drugače: spomeniki spomenikom.

V tej knjigi gledamo univerzum, ki bi mu lahko rekli – pokopališče senc. Sence ustvarjalnih nabojev, idej, strasti in konceptov se tu verižijo, se izpodbijajo, se cepijo, se bratijo, se transformirajo ena v drugo in prepletajo v mnogoglasje, ki – na vso srečo – nemo strmi v nas. Umetnost je govorica občutij, pa četudi so ta včasih zvedena na goli estetski užitek. Kaj so hoteli umetniki povedati? V katerem jeziku? So peli, deklamirali, kričali, stokali, šepetali ali jecljali? Ne vemo. Te sence so imele jezike, ki so bili dejavni. Imele so usta, ki so se odpirala in iz njih so se vrtinčili roji besed in (ne)artikuliranih zvokov. Fotografija jim je odvzela besede in jim pustila govorico. Govorico, ki nima svojega mnenja, nima ne priporočila ne sporočila, a je kljub temu povedna, ker uteleša dogodek. O enem sem prepričan: če dober fotograf nima česa pokazati, potem tudi predstava ni imela česa pokazati. Nemara je samo blebetala. Teater bi se moral učiti od fotografije. Ona pokaže resnico in razgali zadevo do kosti. Stojkova fotografija ne zapeljuje in ne zamegljuje, ne skriva, ne mistificira, ampak neusmiljeno razkriva. Ravna se po nasvetu, ki ga Gertruda izreče Poloniju: »Bolj stvarno, manj okrasja!« Retorika ni nujno v sorodu z resnico, še manj je v sorodu z umetnostjo. In vendar je govor umetnosti drugačen od vsakdanjega. In vendar mora znati umetnik pripraviti navadni jezik do tega, da zapoje. Takole to pojasnjuje ruski pesnik Osip Emiljevič Mandelštam v *Hrupu časa*: »Kaj je hotela povedati moja družina? Ne vem. Jecljala je že od rojstva, pa je vendar hotela nekaj povedati. Mene in veliko mojih sodobnikov bremeni jecljanje od rojstva. Nismo se naučili govoriti, temveč blebetati, in šele ko smo prisluhnili naraščajočemu hrupu stoletja in ko nas je oprala pena njegovega najvišjega vala, smo prišli do jezika.« Gledališče mora prisluhniti naraščajočemu hrupu časa, mora znati pripraviti dogodke do tega, da zapojejo v svojem specifičnem scenskem jeziku. Tega fotografija najbolje razume.