



JANE

ŠTRAVS

Je torej Jane Štravs režiser, scenarist, snemalec ..., ki se pretvarja, da je fotograf? Ja in ne. V resnici je vse to hkrati, torej režiser, scenarist, kamerman, fotograf in še kaj, toda naj to ostane oten fotograf, scela, to in nič drugega.« Čprav obenem priznava, da ne živi z roko nenehno na sprožilcu fotografskega aparata, da se njegovo oko še ni povsem preobrazilo v objektiv, in da si še vedno lahko privoščiti sproščen pogled čez kakšno jezersko gladino med nami, saj je Jane Štravs za javnost bil, je in bo predvsem fotograf. In s tem, da je dober in cenjen fotograf, je povsem zadovoljen: »Stoodstoten fotograf, scela, to in nič drugega.« Čprav obenem priznava, da ne živi z roko nenehno na sprožilcu fotografskega aparata, da soten fotograf, scela, to in nič drugega.« Čprav obenem priznava, da ne živi z roko nenehno na sprožilcu fotografskega aparata, da se njegovo oko še ni povsem preobrazilo v objektiv, in da si še vedno lahko privoščiti sproščen pogled čez kakšno jezersko gladino njegovo oko še ni povsem preobrazilo v objektiv, in da si še vedno lahko privoščiti sproščen pogled čez kakšno jezersko gladino.



FOTO NOIR

Piše: Vladimir P. Štefanec
Avtoportret: Jane Štravs

Fatalno popotovanje **Janeta Štravs** od
ljubljske alternative do New Yorka brez
prave alternative

01.
Maecenas elementum
augue nec nisl.
02.
Maecenas erat.
03.
Ut nulla.

N

ekaterne stvari – in nekateri ljudje – imajo čudno lastnost, da prikrivajo svojo celovito naravo, pri čemer razkrijejo le en njen del, ostalo pa zadržijo zase, morda še za ozek krog posvečencev, pripuščenih k izkustvu doživljanja celote. Zdi se, da nekaj takšnega velja tudi za dosedANJI ustvarjalni opus fotografa Janeta Štravs. Morda zveni nenavadno, toda njegov opus se pravzaprav zdi kot nekakšen film, z navdahnjenim turbulentnim začetkom, ki preide v dinamično zgodbo in se izteče v močan, temačen zaključek, zelo daleč od kakršnegakoli happy enda. Konec koncev je film – no, vsaj nekoč je bil – nekakšno sosledje fotografij, podob, kadrov in sekvenc, ki ustvarijo iluzijo celote, če jih predvajamo v hitrem zaporedju, v počasnejšem tempu pa tvorijo le zaporedje posameznih nepovezanih prizorov. Je torej Jane Štravs režiser, scenarist, snemalec ..., ki se pretvarja, da je fotograf? Ja in ne. V resnici je vse to hkrati, torej režiser, scenarist, kamerman, fotograf in še kaj, toda naj to ostane med nami, saj je Jane Štravs za javnost bil, je in bo predvsem fotograf. In s tem, da je dober in cenjen fotograf, je povsem zadovoljen: »Stoodstoten fotograf, scela, to in nič drugega.« Čeprav obenem priznava, da ne živi z roko nenehno na sprožilcu fotografskega aparata, da se njegovo oko še ni povsem preobrazilo v objektivi, in da si še vedno lahko privoščiti sproščen pogled čez kakšno jezersko gladino. Štravsov film se začne v osemdesetih, v letih izjemno intenzivnega kulturnega, družbenega in političnega življenja, v obdobju, ko so se artikulirale mnoge nakopičene energije in zahtevale svoje priznanje ali se zgolj borile za svoj obstoj. Štravs je začel na navideznem robu, na z nihilizmom in hkrati z mladostnimi hrepenenji zaznamovani ljubljanski alternativni sceni. Ta je vzniknila iz praha opuščanih kinodvoran in vlage kletnih klubov, zbrala uporniško urbano pleme, skupek ustvarjalcev, nezadovoljnežev, žurerjev, predvsem pa takih, ki so bili vse to hkrati. Alternativa je pokazala iztegnjen sredinec brezperspektivni družbeni sivini in Štravs je bil vs-

eskozi zraven, najprej brez fotografskega aparata, že kmalu pa z njim. Kot insajder, pripadnik scene, je bil v pravih trenutkih na pravih mestih. Tako je nastalo nekaj najbolj znanih prizorov iz zgodnjih osemdesetih let, s katerimi je takratno punkovsko in postpunkovsko subkulturo, kot tudi alternativno sceno v celoti, ne le obvaroval pred vizualno pozabo, ampak jo je skorajda naredil večjo od nje same, jo domala povzdignil v mit. Znal je počakati in ujeti ključne protagoniste te scene natančno v trenutku, ko so bili »mladi in večni« v najboljšem pomenu besede. V dinamično nejasnost ali stoično negibnost nekaterih od teh zgodnjih fotografij je uspel zamrzniti resnični duh tistega časa. Nekateri med njimi (na primer tista s prvim pevcem skupine Laibach Tomažem Hostnikom v Ducejevi pozi in z okrvavljenim obrazom, posneta med legendarnim nastopom na Novem rocku 1982) so že v svojem času močno odmevale tudi zunaj meja našega prostora, predvsem v prostranstvih takratnega realnega socializma, za katerega je bila ljubljanska alternativa v mnogočem svetilnik. Med ikone s takratnega subkulturnega prizorišča pa ne sodijo zgolj fotografske upodobitve skupine Laibach, ampak tudi odlični portreti, kakršen je tisti z večstransko ustvarjalko Emo Kugler iz sredine osemdesetih. Lep, nežen, a delno obvezan dekliški obraz, obkrožen z razmršenimi lasmi, združuje v sebi up in brezup, milino in trdoto, hotenje in otipljivi dokaz omejitvev, ki mu zapirajo poti. Na tisti fotografiji je Ema v oblačilu unikatnega videza, ki si ga je gotovo zamislila in ga sešila sama. V tem smislu njen portret nakazuje tudi eno od smeri Štravsovega nadaljnega razvoja. V osemdesetih so bili stili, oblačila, različni dodatki in frizure zelo pomemben del identitete protagonistov alternativne scene. Znotraj nje se je izoblikovalo kar nekaj skupin in posameznih ustvarjalcev alternativnega modnega oblikovanja in celovitih videzov, katerih kreacije so bile plod čistega umetniškega izražanja in niso bile namenjene potrošnikom. Štravs je sodeloval tudi z



02.



03.

American Express je vizualno repričljiva pripoved, v kateri avtor odgovarja na vedno intrigantno vprašanje: kaj je Amerika?





04.

04.
Maecenas elementum
augue nec nisl.

05.
Maecenas erat.

Z American Express se avator vrača k izvoru, prvinskemu navdihu filma noir, globokim sencam nemškega ekspresionizma, fotografiji Roberta Franka in newyorške fotografske šole iz petdesetih.

njimi (na primer s prej omenjeno Emo Kugler), pri čemer je s svojim fotografskim videnjem zaokrožil njihovo ustvarjalnost in jo pomagal posredovati javnosti, najprej ožji, pozneje vedno širši.

Šlo je za sodelovanje med avtorji z različnih področij ustvarjalnosti, precej podobno tistemu, ki so ga med seboj vzpostavljali avantgardni umetniki z začetka dvajsetega stoletja. V tem smislu je Štravs še posebej blizu Aleksej Brodovitch, ustvarjalno formiran v krogu ruske avantgarde, ki je po preselitvi v Združene države Amerike postal vpliven umetniški direktor revije Harpers Bazaar. Brodovitch je v tej vlogi revolucioniral ter na novo definiral modno fotografijo, jo povezal z dognanji z mnogih drugih področij fotografije in umetnosti ter se je loteval s povsem novimi ustvarjalnimi pristopi.

S tematiko prehajanja meja v modni fotografiji (termin »modna fotografija« se mu v njegovem primeru sicer zdi precej problematičen) se je Štravs poglobljeno ukvarjal že med svojim študijem umetnostne zgodovine, pozneje pa jo je dolga leta avtorsko realiziral tudi v svoji ustvarjalni praksi. Pri tem se je osredotočal na telo, njegove dele in držo, na usklajenost ali nasprotje med figurami in ozadji, pri čemer je izbiri okolij posvečal še posebno pozornost. Na njegovih fotografijah se namreč oblačilo, stil ter bolj ali manj prezentna postava »zgodijo« v tesni interakciji z ambientu, v katere jih je fotograf premišljeno umestil. Zanje so značilna bodisi nedefinirana pusta krajinska prizorišča, nekakšne ogolele, »lunarne« pokrajine, ali pa izrazito urbana scenografija, pogosto utelešena v kruščih se zidovih in v rjavečega železja polnih industrijskih puščavah, poseljenih z raznovrstnimi odpadki, ostanki odmrlega življenja.

Štravsovi zgodnji »modni fotografiji« bi morda lahko rekli tudi fotografija avtorskih oblačilnih izrazov in stilov, kar pa je seveda predolga in premalo udarna definicija. Ali pa preprosto le fotografija stilov, ki je v svojem času nudila pomemben vpogled v sodobno urbanost in opazno prispevala tudi k

takratnemu formiranju nove vizualne identitete našega prostora, kot jo je promovirala na primer revija Ars vivendi (A.V.), s katero je fotograf plodno sodeloval. Pri tem sodelovanju je Štravs zlasti cenil avtorsko svobodo, pri kateri je vztrajal tudi pozneje, pri izpolnjevanju različnih naročil, ki jih je razumel le kot poslovno sodelovanje in ne kot diktiranje izraznih načinov in pristopov. Naročila je sicer sprejemal, saj je od njih seveda živel, toda pri tem je ohranjal svojo avtorsko pozicijo, zaradi katere je konec koncev tudi pritegnil pozornost naročnikov.

Fotografove zgodnje »pokrajine z modeli« - pogosto transformiranimi v različna nenavadna, mejna bitja, androide, kiborge, mutante, produkte metamorfoz, postavljene sredi opustelih, postkatakližmičnih pokrajin - se zdijo kot nekakšne najasne in ne povsem dorečene metafore za spreminjajočo naravo sveta in iskanje identitete v njem. Gotovo ni naključje, da so bitja iz teh kadrov Štravsovega filma po eni strani skrivnostna, mogočna, včasih celo grozeča, po drugi pa nenavadno ranljiva (kar nakazujejo na primer njihove bose noge). Kot najbrž tudi ni naključje, da je tako rekoč hkrati, v istem ustvarjalnem obdobju, v istih mesecih in celo tednih, usmerjal svoj objektiv v lahkotno, dandyevsko, skoraj breztežno poplesavanje skozi življenje, obenem pa v turobne obraze brezupa iz zavetišča za brezdomce. Štravs je pač ovekovečal obe plati, svetlejšo in temnejšo stran kovanca usode. Soočal je vsebino in svetlobo, ju kontrastiral, toda ves čas brez moraliziranja, brez »sočustvovanja, patosa in obscene liberalne humanosti«, kot se je v spremnem besedilu k enemu njegovih katalogov izrazila Marina Gržinić, dolgoletna teoretska spremljevalka in promotorka fotografovega dela. Trda šola alternativne je očitno naredila svoje.

Oblačila Štravsovih modelov se sčasoma spremenijo, postanejo manj ekstravagantana modna oblačila blagovnih znamk proizvajalcev, s katerimi sodeluje, lotevati pa se začne tudi promocijskih kampanj v običajnem pomenu besede.

Kljub temu pa njegova scenografija ostaja podobna doslejšnji. Le da odmaknjene modele, ki z gledalcem niso vzpostavljali stika ali ga neposredno nagovarjali, zdaj zamenjajo bolj »zainteresirani«, koketnejši modeli. Avtorska pozicija se je torej ohranila, postala pa je mehkejša, z nekoliko bolj zgledenimi robovi. S svojimi manekenkami se je Štravs odpravil v Alžirijo, pa v mariborski zbirni center za begunce iz z vojno razdejanih bivših jugoslovanskih republik ... Na prvi pogled te kampanje morda spomnijo na kontroverzna »angažiranost« Benettonovih, toda Štravsova družbeni in socialni komentar nista tako neposredna; alžirski fantiči okrog postavne manekenke niso videti prav nič ubogj, prej razigrani in zdravi, le drugačni. Fotograf zopet gradi na kontrastu, na razliki med dvema svetovoma, vendar tudi tokrat ne moralizira. Predmeta (modnega izdelka), ki ga posreduje, ne zavija v »človekoljubno« embalažo, ne pritiska na gledalcev oziroma na potrošnikov moralni čut, in ne sugerira odpustkov, ki naj ga potolažijo. Gre za kombinacijo različnih estetik, za nasprotja med čistimi linijami oblačilnih kreacij in okolji, tokrat gosto obljudenimi s povsem drugače oblečenimi ljudmi. Nekakšna simbolna vez med obema svetovoma je pogosto cigareta v roki manekenke, ki jo naredi manj »čisto«, hkrati pa je tudi povsem vizualni element, neviljiva zaposlitev njene roke, ki poveča »naravnost« njene drže.

V novem tisočletju (serija Fuel) so se Štravsovi modeli po eni strani barvno in motivno stopili z okoljem, na nekaterih drugih fotografijah pa so, prav nasprotno, iz njega izstopili in se izrazito oddaljili. Ob tem se postavi vprašanje, kaj je pri tej fetišizaciji telesa in ustvarjanju specifične realnosti resničnejše - je to fantazijsko okolje ali manekenke v svojih oblačilih, ki tako izrazito štrlijo iz njega in tako očitno bivajo v neki svoji, samostojni realnosti, za katero se zdi, da presega fikcijo mode kot take? Kot da bi se iz občutka nekompatibilnosti med modelom in okoljem, ki ga doživlja gledalec, iz razlike in distance med njima, porajala fiktivnost oziroma »filmčnost»,



05.

0011

0010





06.
Maecenas elementum
augue nec nisl.

07.
Maecenas erat.

08.
Ut nulla.

kot da so modeli postavljeni v vlogo stiliziranih beguncev iz grobe, dehumanizirane realnosti. Pomensko vznemirljivo - glede na kontekst pa tudi skorajda provokativno - delujejo tisti posnetki iz serije Fuel, na katerih vidimo okolje, v katerem se mešata na videz urejeno sprehajališče in prizor apokaliptičnega požara v ozadju (morda asociacija na sodobne naftne vojne), model v futurističnih srebrnih škornjih pa kot da neprizadeto koraka skozi ta »atomski vek«. Da tudi pri tem ne gre za naključje, potrjuje tudi sam fotograf: »V največje veselje mi je bilo vnašati subverzivne elemente v okviru 'modne fotografije'«.

Ob črno-beli tržaški seriji iz leta 2006 se nam utegne zazdeti, da Štravsove figure znova vzpostavijo stik z okoljem, bodisi s tistim pristaniškim ali z dehumaniziranim labirintom blokovskega betona. Zdi se, da gre tokrat manj za fikcijo ali fantazmo, pač pa bolj za inkarnacijo časa in z njim povezanega vzdušja. Pri ostalih modnih serijah se je Štravs naslonil na nekatere druge občutke in estetiko, na klasični svetovljanski šik ali na določene epizode iz zgodovine erotične in erotizirane fotografije. Pri tem je z uporabo blage provokativnosti in zapeljivosti znal vzbuditi željo in nakazati strast. Vmes pa naletimo na kakšno povsem drugačno optiko in invencijo, kot je tisti podvodni pogled iz kampanje za Cliché iz leta 2000 ali kakšen »padec po stopnicah« - manekenka na znani prizor iz Eisensteinovega filma Oklepnic Potemkin ne spominja le zaradi negibnega ležanja in temnega madeža ob obrazu (asociacija na kri), ampak tudi zaradi svojih preprosto krojenih oblačil.

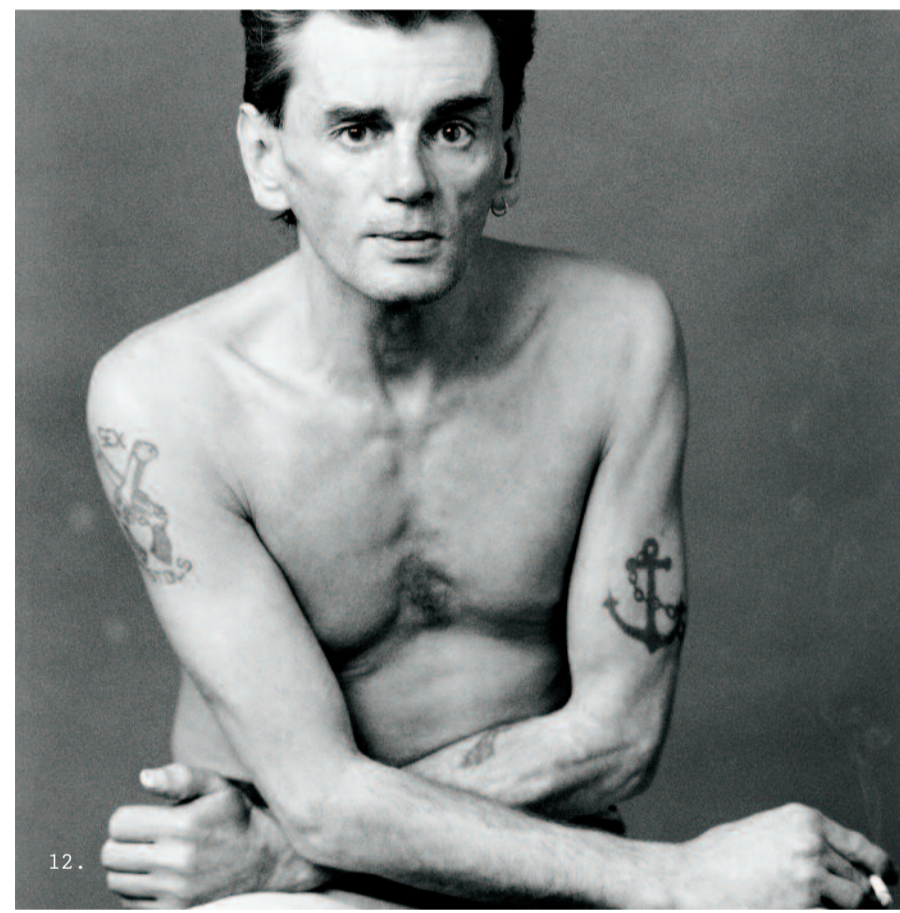
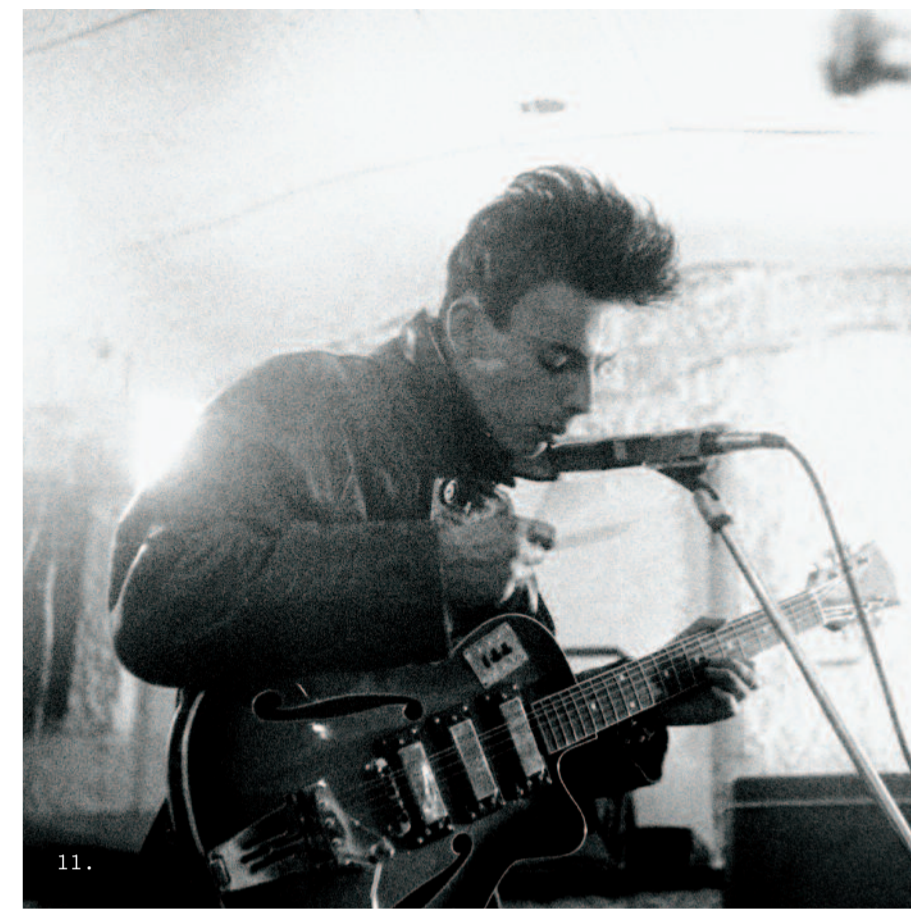
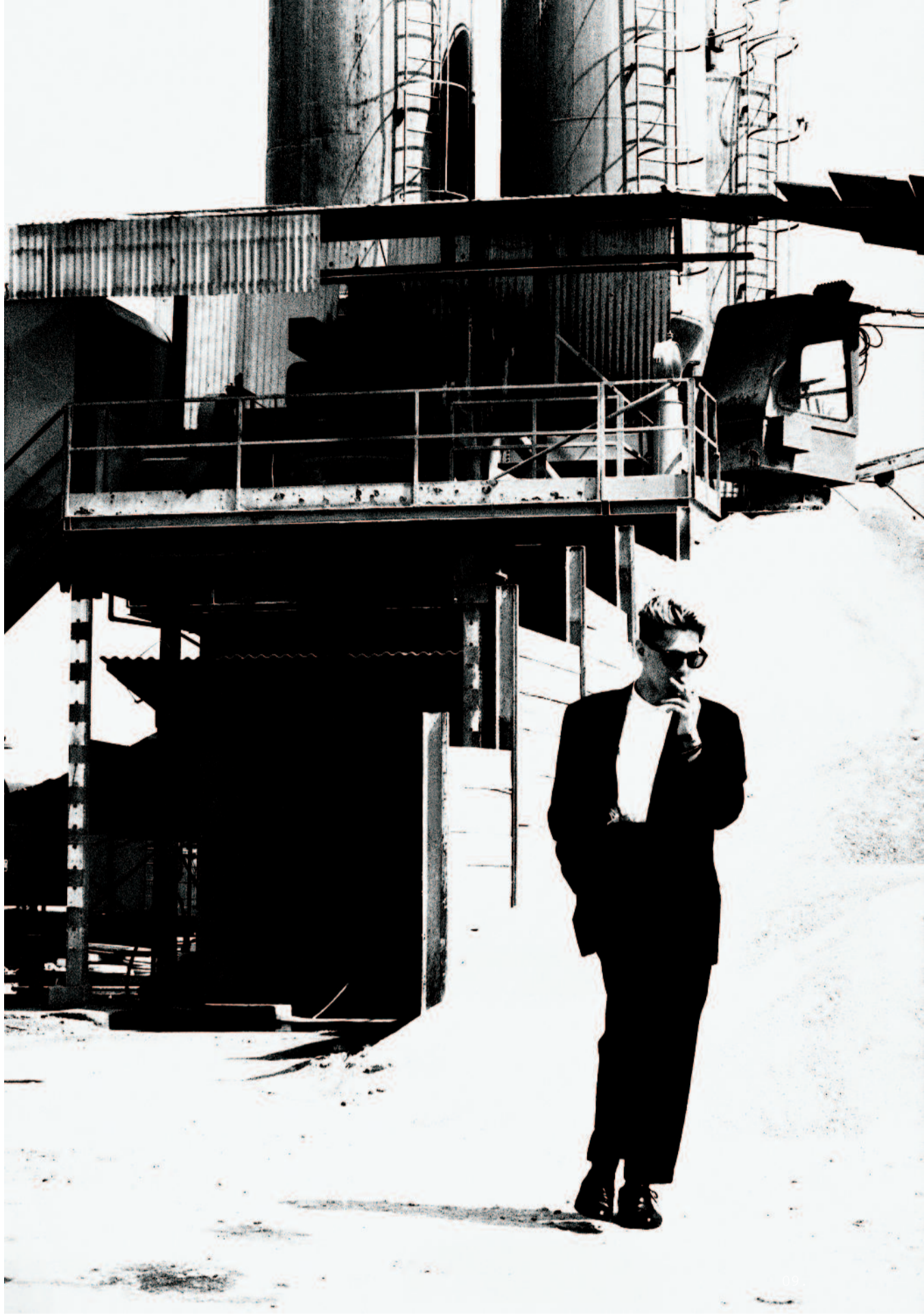
Posebni, praviloma bolj statični kadri Štravsovega filma, so odmerjeni portretni fotografiji. Če so ga v osemdesetih zani-

mali predvsem protagonisti takratne alternativne scene, je v devetdesetih pred svoje dodatno, fotografsko oko, postavljali osebnosti, ki z alternativno nikoli niso imele opravka, ali pa zdaj že nekdanje predstavnike underground kulture, ki so se »povzpeli na površje« in ki so svojo radikalno mladostno ustmeritev razvili v smeri širše sprejemljivih načinov izražanja. Na njegovih dosledno črno-belih potretih vidimo tako ustvarjalce množične kot »visoke« kulture. Zvečine gre za vedrejši, brezskrbnejši in bolj nasmejan svet od tistega iz temnejših osemdesetih, hkrati pa tudi za obraze na novo porajajoče se slovenske samozavesti iz obdobja prvih let samostojne države. Ob tem je zanimivo, da tuji interpreti Štravsovega ustvarjanja (npr. ameriški teoretik umetnosti William J. Thomas Mitchell) na njegovo delo gledajo v kontekstu družbene dinamike in političnega sistema, domači pa ta segment interpretativnih možnosti praviloma puščajo ob strani. Mi, ki smo s fotografom delili iste premene zgodovine in bili skupaj z njim podvrženi njihovim vplivom, morda še ne zmoremo primerne distance, iz katere bi se jasneje videlo vzporednice med Štravsovim opusom in sočasnim širšim dogajanjem.

Pri portretih, s katerimi je nadaljeval tja do konca tisočletja, je fotograf uporabil različne pristope, prilagojene vsakokratnim portretirancem, med katerimi čisto v njegovem slogu - tu in tam, za dobro mero pač - naletimo tudi na kakšnega anonimnega obstranca. Pri teh portretih je z vizualnim jezikom fotografije pogosto zelo pronicljivo izrazil bistvene osebnostne in ustvarjalne poteze portretirancev, pri čemer se ni izogibal nekonvencionalnim pristopom. Eden takšnih je na primer portretna sestavljanica iz silhuetnih sličic (portret publicista in prevajalca Zdravka Duše), primeri nadpovprečno us-

pešnih portretov pa so še kostumograf Alan Hranitelj z baletnim krilcem, novinar Ervin Hladnik Milharčič v avtu, dinamični celopostavni portret oblikovalca Igorja Ariha med kamni na obali ... In kot pri teh, se tudi pri večini ostalih portretov Štravs ne odreče figuri, enemu od pglavitnih protagonistov svojega petindvajsetletnega fotografskega filma. Le redko upodobi zgolj obraz in veliko raje uporabi tudi izrazne možnosti telesa, oblačil, okolja ... Figura je vseskozi prisotna, le njene manifestacije in z njimi povezani pomeni, skozi katere se levi, so različni.

Reprezentativni izbor Štravsovega ustvarjanja in vpogled v ključne seskvence njegovega »filma« ponuja njegova knjižna monografija iz leta 2003, ki jo je objavila eminentna založba ZRC SAZU in ki se od podobnih predstavitev drugih avtorjev loči po pomembni, nikakor ne naključni posebnosti. V knjigi so namreč fotografije iz različnih obdobij, različni motivi in sklopi pomešani med seboj, kot da fotograf ne bi želel, da se na njegovo delo gleda poenostavljeno in se ga ločuje na dve, tri obdobja ali sklope (alternativa, portreti, moda). Kot da bi hotel reči, da eno dopolnjuje, dodatno osvetljuje in legitimira drugo, kar vzpostavlja enotno linijo (ali pa vsaj omogoča lažji sprevid vanjo) njegovega celotnega fotografskega opusa. Na straneh monografije se drug za drugim vrstijo modeli in »modeli«, manekenke in člani skupine Laibach v svojih uniformah, blagi provokativnosti sledi koketnost, ki spominja na patinasti glamur in urbanost svetovnih prestolnic iz prvih desetletij prejšnjega stoletja. Vrhunski estetiziranosti reklamnih kampanj za Lisco in Hit stoji nasproti odlična, nemo zgovorna serija portretov vojakov JLA iz sredine osemdesetih. Nato spet drugačna uniforma, laibachovec Dejan Knez v nekakšni fu-



Kot insajder je bil Štravs v pravih trenutkih na pravih mestih. Nastali so prizori, ki so alternativno sceno povzdignil v mit.

turistični izvedbi, kmalu za njim dehumanizirani industrijski ambientni z usnjenimi androidi Eme Kugler, na katerih prav tako pride do izraza koketiranje s fotografijo in filmom z začetka prejšnjega stoletja. Nato spet moda, pa krvaveči Hostnik, lepo napeta manekenkina zadnjica v prvem planu ... Kanec ironije vnese manekenka, ki v salonarjih pleza na žičnato ograjo, glamur se družijo z vpogledi v životarjenje deprivilegiranih... Toda vse to brez komentarja; dovolj je že izbira pravega motiva . Prevladuje izčiščenost, ki jo kdaj pa kdaj prekine hotena nejasnost, neizostrenost posnetkov, zamglitev resnične optike in optike v prenesenem pomenu. Da pa je trda stvarnost ves čas prisotna nekeje v ozadju, nenazadnje priča tudi Štravsov avtoportret z razbitim obrazom. Ne morem se znebiti vtisa, da se Jane Štravs s svojo najnovejšo serijo American Express, s katero je tudi dokončno prepričal komisijo za podelitev nagrade trend, na nek način vrača »domov«, k estetiki in motiviki, ob katerih se je ustvarjalno formiral na začetku svoje fotografske poti. Z American Express se vrača k izvoru, prvinskemu navdihu filma noir,

globokim sencam nemškega ekspresionizma, fotografiji Roberta Franka in newyorške fotografske šole iz petdesetih, s tem pa tudi k depresiji ameriških nepotešenih - in nepotešljivih - obojetov, ubijajoči sivini brljavega vegetiranja, pa hkrati večnem poseganju za nedosegljivimi cilji. »... jutri bomo tekli hitreje, dlje bomo iztegnili roke ...«,« piše na zadnji strani svojega romana Veliki Gatsby ameriški pisatelj F. S. Fitzgerald. Roman govori o prav tej ameriški stvarnosti, katere pričevalec je tudi Štravs, o stvarnosti, ki je hkrati glamurozna in bedna, predvsem pa prazna, brezupno utirjena in nepremakljiva. V tej seriji, v svojem »filmu noir«, je na posnetke hote lovil robno, temno, odtujeno, brezupno in kaotično . Pri tem je šlo je za vnaprejšnjo zavestno odločitev, fotografsko strategijo, sledenje načrtu, ki je usmerjal njegov pogled. Avtor je poskušal - in uspel - ustvariti nadčasovno, vizualno izjemno prepričljivo pripoved, prevlečeno s patino, vendar brez nostalgije; blago melanholično pripoved brez pretirane pripovednosti. Štravs je z newyorškega odra, na katerem vzporedno

poteka milijone življenjskih predstav, izbral svoje odgovore na vedno znova intrigantno vprašanje: kaj je Amerika? Z ameriškim imaginarijem se je Štravs sicer ukvarjal že v svoji seriji Road Movie, vendar je tam šlo za drugačne stvari, za popotni »trip« po zahodni obali ZDA, za prah neskončnih cest v ustih, za road movie pač. Tokrat se vozimo drugje, po »tej strani raja«, kot je naslov nekega drugega Fitzgeraldovega romana. Smo v kontekstu ameriške »street fotografije« in našega vodnika vodijo podobni vzgibi, kot so režiserja Martina Scorseseja pri snemanju Taksista. Tudi gledalci Štravsovega American Expressa smo soočeni s temačnim, frenetičnim velemestnim kaosom, postavljeni čisto na njegova umazana tla, po katerih tavajo sence, v avtomobilih ali peš, po katerih se izgublajo, naphane z brezupom ali venečimi iluzijami, po katerih poraz prehiteva poraz, ne da bi si kdo to drznil priznati ali celo izreči. Babilon ne gori, še tli ne, ugasel je kot pepel, ki v sebi ne skriva niti iskre več. Ob gledanju teh prizorov se nam utegne zazdeti, da smo jih že nekeje videli; tako čudno domači so, da so gotovo del našega

privzetega vizualnega imaginarija. Že na začetku serije, dokumentirane tudi v odličnem velikoformatnem katalogu, se znajdemo v filmu Taksist oziroma v tipičnem newyorškem rumencu, le da nas v urbano nočno moro tokrat ne zapelje Travis Bickle v podobi Roberta De Nira, ampak voznik z arabskim imenom; z natančno takšnim imenom, kakršna nosijo sovražniki v novih vojnah, ki jih tam daleč bije ameriški imperij. Popelje nas skozi noč, ki je ne zmore osvetliti niti vse obilje sipke velemestne svetlobe, niti vsa toplota duš, ki dihajo vanjo. Drsimo mimo nemih silhuet nebotičnikov, odbleskov na počasi valeči se avtomobilski pločevini, metropola se zdi kot redukcija in kot velika, dokončna odsotnost. Babilon se sesipa sam vase. Figura v hladni pokrajini podzemne železnice nas spomni na Štravsove »modne« serije, in mladenič na fotografiji brez dvoma je oblečen modno, le da po neki – zunanjemu opazovalcu neznan – modi iz njegove četrti, morda geta. Široke, snežno bele hlače, prav takšni športni copati pod njimi, dolg črn suknjič... Zdi se dovršeno, toda drža »modela« nas

10.
Maecenas elementum
augue nec nisl.

11.
Maecenas erat.

12.
Ut nulla.

13.
Fusce consectetuer
luctus ipsum.

14.
Proin consectetuer
velit in dui.

15.
In hac habitasse
platea dictumst.



Znal je ujeti ključne protagoniste scene natančno v trenutku, ko so bili »mladi in večni« v najboljšem pomenu besede.

odvrne od tovrstne percepcije. Z nagnjeno glavo sloneč na masivnem železnem stebri je prej tiha in povsem krotka podoba nemoči, ki čaka, da jo bleščeči kovinski vagon podzemne železnice premakne na naslednje prizorišče njene jalovosti. Kompozicija fotografije je popolna, statika obeh »stebrov« prav tako, tako v vizualnem kot v vsebinskem smislu. Potem figura posahne in že gledamo odloženi, gotovo prazni steklenici v pomečanih papirnatih vrečkah, ki delujeta plastično kot kakšni skulpturi, oprijemljiva pomnika dvojni morali nepremakljive dejanskosti. Sključen cestni pometič, tako majhen in komaj opazen na tistem politem, umazanem pločniku, se s prizadevnostjo obupanca loteva nemogoče naloge, raztrgani plakat pa zastavlja pomenljivo vprašanje: WHAT ELSE IS THERE TO SAY? Resnično, kaj je še moč dodati? Nekje tam visoko, daleč od pogledov onih spodaj, plapolasta zastava, potem vidimo avto, enega simbolov ameriškega sna, sinonim za mobilnost in premagovanje neskončnih ameriških razdalj. Toda Štravsov avtomobil je sesut, da bolj ne bi mogel biti, in

obet vožnje je že na prvi pogled varljiv. Turobni uslužbenec mehanične delavnice sredi množice umazanih obvestil in opozoril (»Nič na kredo!«); staromodni plakati s sladkimi obljubami, ki so se že zdavnaj spremenile v svoje nasprotje; priložnostni oltarček za umorjenega sedemnajstletnika; umetnost grafitiranja brezupa; odpadle črke z napisom na zidu kot odsev odpadlega pomena in smisla; večerna cesta in avtomobili na njej tonejo v mračno, urbano dolino, in izginjajo v njej ... Serija asociativnih prizorov nas zapelje v formiranje lastnih interpretacij. Fitzgerald svojega Gatsbyja zaključuje s stavkom: »Tako se prebijamo naprej, čolni proti toku, in venomer nas zanaša nazaj, v preteklost.« Ob zadnji Štravsovi seriji American Express se nanj verjetno nisem spomnil naključno. Fotograf Jane Štravs ne vesla proti toku pa tudi z njim ne. Njegove roke pač niso proste, saj v njih drži svoj fotoaparat in z njim lovi stvarno ali fiktivno stanje stvari, da bi se o njem najprej prepričal sam, in da bi ga potem pokazal tudi nam. Tako preprosto je to. Njegov film se nadaljuje.