

Marjeta Ciglenečki, Ptuj

## FOTOGRAFIJE STOJANA KERBLERJA

Stojan Kerbler je osrednja osebnost sodobne slovenske fotografije. Velja tudi za dobrega poznavalca zgodovine fotografije in sodobne fotografske produkcije ter za najuspešnejšega slovenskega razstavljalca.<sup>1</sup> Za njegov fotografski razvoj je bilo velikega pomena ustvarjalno vzdušje v ljubljanski študentski Fotogrupi ŠOLT, ki jo je leta 1963 ustanovil skupaj z Mirom Hojnikom, Oskarjem Dolencem in Jocom Žnidaršičem, še plodnejše pa so bile debate v mariborskem Fotoklubu, v katerega se je včlanil po končanem študiju leta 1965. Kljub tesnemu sodelovanju s klubskimi kolegi pa si je Stojan Kerbler želel, da bi o njegovem delu sodili še drugi, uveljavljeni in izkušeni mojstri. Sodelovanje na najrazličnejših natečajih mu je bilo v dobrodošlo pomoč pri iskanju lastne poti. V obsežnem Kerblerjevem opusu je tako nadvse zanimivo kronološko slediti nagrajenim delom. Uspešne posamezne fotografije in kolekcije so mojstru namreč pomenile usmeritev za naprej.

S fotografijo se je začel poglabljeno ukvarjati med študijem elektrotehnike v Ljubljani. Leta 1960 je svoje posnetke prvič poslal na več razstav. Še isto leto in nato še 1961 ter 1964 je prejel več priznanj za fotografijo *Skupna pomlad* (1960).<sup>2</sup> Čeprav gre za zgodnje delo, je v njem zajeto veliko tistega, kar je bilo za Kerblerjevo fotografijo značilno tudi v najbolj zreli dobi ustvarjanja.<sup>3</sup> Na klopi v parku sta upodobljena dva para. Fotograf nam pripoveduje zgodbo o vedrini mladostne ljubezni, ki se čez čas prevesi v umirjeno in ljubečo predanost. Para

<sup>1</sup> Takšen sloves si je pridobil z neverjetno dolgim spiskom nagrad in priznanj. V letu 1966 so ga kolegi prvič razglasili za najbolj aktivnega razstavljalca med člani Fotokluba Maribor, v letu 1969 za najboljšega razstavljalca v Sloveniji in leto pozneje za najboljšega razstavljalca v Jugoslaviji. Podobnih priznanj je bil deležen tudi v naslednjih letih.

<sup>2</sup> Fotografija je bila nagrajena na razstavi študentske fotografije v Skopju (1960), na mednarodni razstavi v Bukarešti (1961) in na mednarodni študentski razstavi v Singapuru (1964).

<sup>3</sup> Nazadnje je takšen izbor opravil Brane Kovič v prispevku o Stojanu Kerblerju, objavljenem v prvi številki revije *Art.si*. *Skupna pomlad* je ena od šestih reprodukcij. Cf. Brane Kovič, Stojan Kerbler, *Art.si*, december 2002, pp. 87–90.

povezuje vodoravnica ograje na klopi, ki umirja celotno kompozicijo, jo prostorsko deli na ospredje in ozadje in vnaša v naše branje časovno komponento. *Skupna pomlad* je izrez iz formata 6x6, ki ga je Kerbler večinoma uporabljal vse do konca študija in odhoda iz Ljubljane.

*Oglarji* (1961) so pretanjena svetlobna študija.<sup>4</sup> Trije delavci si dajejo opraviti z razdiranjem kope, iz katere se kadi para, na gozdno jaso pa padajo snopi sončne svetlobe. Figure so razporejene po prostoru v obliki trikotnika, kar je bila za Kerblerja tudi pozneje značilna kompozicijska gradnja. V *Oglarjih* odkrivamo mnoge sorodnosti s predvojnimi fotografskim opusom Frana Krašovca (1892–1969). Čeprav je Stojan Kerbler Krašovčev opus začel spoznavati in sistematično obdelovati šele v sedemdesetih letih,<sup>5</sup> je v številnih njegovih zgodnejših delih opaziti podobna stališča do izbire motivov in posegov v negativ pri kopiranju. Verjetno bi smeli reči, da je Kerblerjeva skrb za Krašovčevo zapuščino temeljila prav na sorodnih likovnih izhodiščih. Izrazito blizu Krašovčevemu razumevanju motiva je tudi fotografija *Srečanje* (sl. 1), ki jo je Kerbler posnel leta 1965, takoj po zaposlitvi v tovarni v Kidričevem. Dva delavca v veliki in zadimljeni tovarniški hali sta prekrizala metlo in lopato ter tako ustvarila skorajda simetrično kompozicijo, s središčem v sečišču dveh diagonal. Motiv, kompozicija in svetlobna rešitev so nenavadno sorodni Krašovčevi fotografiji *Pometači* (pogosto naslovljeni *Sejem bil je živ*) iz leta 1933<sup>6</sup> (sl. 2).

Leta 1965 je Stojan Kerbler diplomiral, se zaposlil v Tovarni glinice in aluminija v Kidričevem in se včlanil v Fotoklub Maribor. Spremembe so se izrazile tudi v njegovi fotografiji. Opustil je formalni-

<sup>4</sup> Za *Oglarje* je Kerbler leta 1962 prejel nagrado *Foto kino revije*.

<sup>5</sup> Prvo razstavo Krašovčevih fotografij je pripravil leta 1978 v Kabinetu slovenske fotografije Gorenjskega muzeja v Kranju. Besedilo za katalog sta napisala Aleksander Bassin in Stojan Kerbler. Cf. *Fran Krašovec. 1892–1969* (Kranj, Kabinet slovenske fotografije in Gorenjski muzej), Kranj 1978. Za katalog, ki je izšel ob retrospektivi Frana Krašovca leta 1995 v Moderni galeriji v Ljubljani, pa je Stojan Kerbler napisal kar dva prispevka, »Proučevanje in obdelava Krašovčevega fotografskega gradiva« in »Fran Krašovec, življenje in delo«. Cf. *Fran Krašovec. Od pastorale do gibanja* (Ljubljana, Moderna galerija), Ljubljana 1995, pp. 31–36, 101–105.

<sup>6</sup> Lara ŠTRUMELJ, Odkritje medija, *Fran Krašovec. Od pastorale do gibanja* (Ljubljana, Moderna galerija), Ljubljana 1995, p. 17; Stojan KERBLER, Proučevanje in obdelava Krašovčevega fotografskega gradiva, *Fran Krašovec. Od pastorale do gibanja* (Ljubljana, Moderna galerija), Ljubljana 1995, pp. 32, 33.

RAZPRAVE



1. Stojan Kerbler, *Srečanje*, 1965



2. Fran Krašovec, *Pometači*, 1933. (Repr. Stojan Kerbler)

zem, v katerem se je preskušal v študentskih letih, in začel na Ptujju iskati, »... kaj bi bilo vredno fotografirati.«<sup>7</sup> Leta 1966 je v *leica* formatu in s 135 mm objektivom posnel fotografijo *Sam*. Z izrezom je osredotočil našo pozornost na dečkov obraz. Fantič resnega pogleda je odet v prevelika oblačila in pokrit s klobukom, ki je poveznjen globoko na oči. Od zgoraj osvetljeni in povešeni krajec klobuka predstavlja kompozicijsko vodoravnico, ki jo liniji šala in zavihka na sukniču povežeta v navzdol obrnjen trikotnik, kakršne pogosto najdemo na Kerblerjevih portretih. Uspeh deškega portreta *Sam*, ki je Kerblerjeva največkrat razstavljena in največkrat nagrajena fotografija, je mojstra spodbudil, da je začel ljudi na ptujjskih ulicah portretirati s teleobjektivom. Do leta 1971 je nabral dovolj posnetkov za samostojno razstavo v ptujjskem likovnem razstavišču.<sup>8</sup> Fotografije iz tega ciklusa so neločljivo povezane z dejavnostjo Fotokluba Maribor. Naprednejša skupina članov je leta 1971 v Razstavnem salonu Rotovž v Mariboru pripravila za slovensko fotografijo naravnost prelomno razstavo, z naslovom *Mariborski krog*. Med trinajstimi sodelujočimi je bil tudi Stojan Kerbler.<sup>9</sup> Ob razstavi so natisnili listič, na katerem so opisali svoj ustvarjalni kredito: »... poizkus prerezne prikaza miselno delovnega razpoloženja, ki je bil značilen pogojnik za novejšo usmeritve in prizadevanja v klubu, hkrati pa naj bi skušala [razstava namreč, *op. p.*] organizirano opozoriti na izpovedno moč fotografije, dandanes razprostranjenega, a – vsaj v naših ožjih narodnostnih mejah – še ne dovolj upoštevanega in izkoriščenega izrazila.«<sup>10</sup>

Zmago Jeraj, Branko Jerneić in Ivan Dvoršak so pripravili strog izbor del, ki je udeležence predstavil kot enovito skupino. Fotografije niso bile signirane; posamezniki so se umaknili v anonimnost, da so naglasili klubske značilnosti in novosti. Te pa so bile zanimanje za obrobne teme, vsebinska mračnost, prevladujoče temne površine in

<sup>7</sup> Primož LAMPIČ, »Socialnega momenta se sploh nisem zavedal« (pogovor s Stojanom Kerblerjem), *Dialogi*, 3–4, 1999, pp. 46.

<sup>8</sup> Naslovil jo je *Portreti s ptujjskih ulic* in za ciklus še isto leto prejel nagrado Zlata ptica, ki so mu jo podelili kritiki v organizaciji revije *Mladina*.

<sup>9</sup> Razstavljene so bile fotografije *Tesnoba* (1970), *Deklica s kruhom* (1970), *Žalost I* (1970) in *Bolečina II* (1970). Prve tri kompozicije so iz ciklusa *Portreti s ptujjskih ulic*, *Bolečina* pa je nastala v Dubrovniku.

<sup>10</sup> Iz razstavnega lističa, arhiv Stojana Kerblerja. Večji del razstave *Mariborski krog* je še vedno v lasti Fotokluba Maribor in je v klubskih prostorih tudi deponiran, žal pa razstavno gradivo ni ohranjeno v celoti.

odločitev, da se ustvarjalni proces odvija, medtem ko fotograf izbira motiv, sklene pa se s pritiskom na sprožilec. Na terenu je nastala vrsta posnetkov, med njimi pa so potem izbrali najboljšega in ga v celoti, brez dodatnega poseganja v negativ, prenesli v pozitiv. Slednje so poudarili s temnim robom ali celo z odslikavo perforacije, ki se je zarisala na robove pozitiva. Razstava v mariborskem Rotovžu je zbudila veliko pozornost. Pogovora, ki so ga organizirali razstavljalci, da bi tudi z besedo pojasnili nove poglede na fotografijo, se je udeležilo več kot 50 fotografov iz Slovenije in Hrvaške.<sup>11</sup> Aleksander Bassin je napisal ugodno kritiko,<sup>12</sup> komentatorji pa so se strinjali, da razstavljene fotografije pomenijo veliko novost, odklik od ustaljenih pravil, za kar se je nekaterim zdel še najprimernejši izraz »drugačnost«.<sup>13</sup> Pojavila pa so se tudi izrazito odklonilna stališča.<sup>14</sup> Temine na fotografijah, ki so nastale ob dosvetljevanju negativa, so mnogi označili za površnost, črni rob, ki je pojasnjeval, da je kopiran celoten negativ, pa za modno muho. Odločitve o intaktnosti negativa seveda ne smemo razumeti dobesedno. Nanašala se je predvsem na izbor in kompozicijo motiva, avtorji pa so izdelovali pozitivne nadvse skrbno in določene dele dodatno osvetlili, da so s temnenjem pozitiva zabilisali moteče podrobnosti in gledalca usmerili k bistvu. Postopkom v temnici so člani mariborskega kroga posvečali veliko pozornost, le avro ustvarjalnosti so jim odrekli.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Posvetovanje ljubiteljev fotografije, *Večer*, 1. 3. 1971.

<sup>12</sup> Aleksander BASSIN, Fotografije mariborskega kroga, *Naši razgledi*, 26. 2. 1971; Aleksander BASSIN, Mariborski krog, *Tovariš*, 9. 3. 1971.

<sup>13</sup> V. V., Predstavlja se mariborski krog. Nova umetniška fotografija, *Večer*, 12. 2. 1971.

<sup>14</sup> Jože Horvat je nastop mariborskih fotografov označil: »Ob koncu je tedaj na prikazanih fotografijah samo goli, odtujeni svet brez človeka; leta se pod njim ni izpričal niti s podpisom. Ta brezimna kamera je najbrž tista osrednja vsebinska značilnost, nov izpovedni bluf ali prevarantstvo teh slik: in škoda, da brez tega prevarantstva ne gre niti pri fotografiji.« Cf. Jože HORVAT, Pogled skozi »mariborski krog«, *TT*, 8. 9. 1971.

<sup>15</sup> Stojan Kerbler za vsako fotografijo vodi natančne recepture. Kljub temu je prepričan, da nihče ne more izdelati pozitivov enako uspešno kot avtor sam. Prav zaradi tega na lastno iniciativo povečuje fonde muzejskih in galerijskih ustanov s svojimi najboljšimi fotografijami. Največ Kerblerjevih fotografij je shranjenih v Pokrajinskem muzeju Ptuj, v Gorenjskem muzeju v Kranju in v Moderni galeriji v Ljubljani. Cf. Marjeta CIGLENEČKI, Fond sodobnih umetnin v Pokrajinskem muzeju Ptuj, *Argo*, XXXI-XXXII, 1995, pp. 4-6.

Vodilna osebnost mariborskega Fotokluba je bil Zmago Jeraj, cenjen zaradi široke likovne razgledanosti. Leta 1969 je nanj naredila velik vtis razstava Cartier-Bressona, ki si jo je ogledal v Parizu. Nemajhnega pomena je bila tudi Jerajeva sposobnost, da je delo članov mariborskega kroga spremljal z besedili, ki so pomagala razumeti bistvo mariborske nove fotografije. Delovanje mariborskega kroga je najbolj zvesto spremljal Aleksander Bassin, ki je leta 1974 v vlogi selektorja predvidel, da bi se Jugoslavija na beneškem bienalu predstavila s fotografijo mariborskega kroga in z malo plastiko, a prav tisto leto ni prišlo do realizacije bienala.<sup>16</sup> Pozneje je prelomnost razstave Mariborski krog zaznalo še več ocenjevalcev.<sup>17</sup> Primož Lampič je odmevnost in pomen nove mariborske fotografije primerjal kar s prevratnim konceptualizmom skupine OHO.<sup>18</sup>

V celoti pa Kerblerjeve fotografije s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let le ni mogoče enačiti z značilnostmi mariborskega kroga. Paleta tonov na Kerblerjevih fotografijah je v splošnem svetlejša, urbane in ekološko uglašene teme, ki so zaposlile na primer Jeraja in Dvoršaka, ga niso zanimale, očiten pa je tudi bolj liričen naglas Kerblerjevih kompozicij, v katerih središču vedno najdemo človeško zgodbo. Ta je večinoma sicer resda nagnjena k otožnosti in tesnobi, a so med posnetki tudi taki s humornim naglasom.<sup>19</sup> Iz ciklusa *Portreti s ptujskih ulic* sta fotografiji *Tesnoba* (1970) in *Deklica s kruhom* (1970) še najbolj zvesti značilnostim mariborskega kroga. Kompozicijsko sta sorodno zgrajeni; figuri sta stisnjeni k razdrapanim

<sup>16</sup> Aleksander BASSIN, Uvod, *150 let fotografije na Slovenskem. 1945–1990* (Ljubljana, Mestna galerija), Ljubljana 1990, p. 6.

<sup>17</sup> Stane BERNIK, Fotografija in vidno sporočanje, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* (Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana in Arhitekturni muzej), Ljubljana 1979; Meta GABRŠEK PROSENC, Pomen Mariborskega kroga v jugoslovanski fotografiji sedemdesetih let, *Sinteza* 73,74 / *Ekran* 5, 6, 1986, pp. 64–69; Brane Kovič, Za fotografijo, *150 let fotografije na Slovenskem. 1945–1990* (Ljubljana, Mestna galerija), Ljubljana 1990, pp. 13, 14; Primož LAMPIČ, Fotografija in umetnost, fotografija kot umetnost. Slovenska fotografija sedemdesetih let, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXI–XXXII, 1995–1996, pp. 156–173.

<sup>18</sup> LAMPIČ 1996, cit. n. 17, p. 168.

<sup>19</sup> Zanimivo je, da vedrina veliko bolj kot ponavadi zaznamuje najnovejši izbor Kerblerjevih fotografij, ki sta jih za monografsko publikacijo pripravila Ranko Novak in Milan Pajk. Cf. Stojan KERBLER, *Ljudje / People*, Ljubljana 2003.

## R A Z P R A V E



3. Stojan Kerbler, *Bolečina*, 1969

zidovom in oviti v temno sive, tudi globoko črne tone.<sup>20</sup> Po intenzivnosti temnih površin izstopa nekoliko starejši portret *Sosedov sin* (1968), ki je sicer izrez iz širše zajetega negativa, v katerega je avtor posegel z dosvetljevanjem, da je potemnil vse, kar bi motilo ogledovanje dečkovega obraza, na gosto posutega s pegami. Dečkov resnobni izraz, podprt s strogo kompozicijo, občutimo kot napoved tragične usode.

Večinoma pa so fotografije iz ciklusa *Portretov s tujskih ulic* svetlejšje v barvni skali. Bolj kot na poudarjenih črninah gradijo na bogastvu tonov. Dotakne se nas fotografija *Bolečina* (1969) (sl. 3). Starrec zre mimo gledalca nekam v levo, njegov obraz je razoran in zane-marjen. Po licih se razraščajo kocine, izpod klobuka silijo na čelo neurejeni lasje. Naš pogled se sprehaja med gubami kot po pokrajini, v katero so se zarisala leta haloškega življenja. Pa vendar je obraz obsijan s posebno svetlobo, ki se lovi v krajce nazaj pomaknjene klobuka. Ob

<sup>20</sup> Kerbler je obe kompoziciji zavestno temneje kopiral šele pozneje, različici za razstavo v letu 1971 sta bili svetlejši.

robovih klobuka se je zarisala tanka krožna linija in kot z obstretom ožarila starčev obraz.

*Portreti s ptujskih ulic* so nastajali s teleobjektivom in upodobljenci pogosto niso vedeli, da so opazovani. Zaradi posebnosti ozkotnega objektiva je podoba vsakega od portretirancev izostrena, okolje pa je bolj ali manj zabrisano, kar je navsezadnje ustrezalo vsebini fotografiranih motivov. Haložani so v mestu tujci, na Ptuj zaidejo nakupovat večinoma le v času treh tradicionalnih sejmov, ki so se ohranili še iz srednjega veka.<sup>21</sup> Prvi komentar h Kerblerjevim *Portretom s ptujskih ulic* je napisal Zmago Jeraj v spremnem razstavnem katalogu. Uspeh fotografij je pripisal njihovi »nekonvencionalnosti«;<sup>22</sup> nekonvencionalnost pa je tudi bistvena značilnost vseh naslednjih Kerblerjevih ciklusov.

Leta 1972 je Stojan Kerbler začel zahajati v Haloze in fotografirati Haložane v njihovem domačem okolju, kar je zahtevalo spremenjeno tehnologijo. Že leta 1970 je poskusil fotografirati z ribjim očesom, a mu veliko popačenje ni ustrezalo. Čez leto dni si je kupil 28 mm objektiv. V pogledu skozi širokokotni objektiv so ljudje postali del široko zajete pokrajine, nič več niso bili odtujeni od okolja. Tako osredje kot ozadje motiva sta izostrena, prizorišče se je poenotilo. Kerbler je s Haložani vzpostavil toplo prijateljstvo, domačini pa so mu naklonjenost vračali s sproščenostjo med fotografiranjem. Mojster se je držal navodil Frana Krašovca, naj fotograf vedno pokloni fotografijo tistim, ki so mu pozirali.<sup>23</sup> Haložani so radi sprejemali Kerblerjeve fotografije, nemalokrat so ga sami prosili, naj zabeleži pomemben dogodek. Tako je nastala *Birmanka* (1984), deklica s pajčolanom na glavi, ki je za en dan postala angelček. Enako velja za *Birmanko in botro* (1988). Presune nas nasprotje med deklico, ki je oblečena kot nevesta, ter nedokončanim in zanemarjenim pročeljem domačije v ozadju, ki ji hišna tablica določa mesto na zemljevidu: Stoperce 55.

<sup>21</sup> Na Jurjevo (23. aprila), na Ožbaltovo (5. avgusta) in na Katarinino (25. novembra) je na stojnicah, ki napolnijo ptujske ulice, naprodaj vse mogoče.

<sup>22</sup> Zmago JERAJ, *Portreti s ptujskih ulic* (Ptuj, Pokrajinski muzej), Ptuj 1971, s. p.

<sup>23</sup> »Obljubi ljudem tudi, da jim pošlješ sliko; to pa potem seveda tudi res stori.« Cf. Fran KRAŠOVEC, Pokrajinska fotografija, *Mladika*, 8, 1928, p. 308.



## R A Z P R A V E

4. Stojan Kerbler, *Haložan*, 1973

Kerblerjevi *Haložani* se zaupljivo zazirajo v objektiv fotoaparata. Široki zorni kot rahlo popači njihove obraze, pri čemer pa je Kerbler znal ujeti pravo mero. Poudaril je obrazne značilnosti in razoranost lic, ni pa prestopil meje karikiranja. Podolgovati format, ki v Kerblerjevem opusu prevladuje, je ob uporabi širokokotnega objektivna primernejši od pokončnega, ki stopnjuje popačenja. Na Kerblerjevih fotografijah je najpomembnejša figura postavljena dosledno v sredino, kar v načelu velja za kršenje pravil dobre kompozicije.<sup>24</sup> »Sliko sem gradil večinoma tako, da je figura postavljena v sredino in me gleda. To sta točki, v katerih sem kršil obstoječa pravila. Kaže, da je prav to tisto, kar sem prispeval k razvoju fotografije.«<sup>25</sup> Značilen primer je *Haložan* (1973) (sl. 4), portret možaka, ki si je klobuk postrani poveznil na glavo, za njim pa vidimo del razdrapanega pročelja romarske cerkve Marija Trošt nad Žetalami.<sup>26</sup> Širokokotni objektiv je nekoliko karikiriral por-

<sup>24</sup> »Zelo slaba bo slika, povzeta n. pr. točno na sredo drevoreda; posledica bo neugodna simetrija, ki napravi sliko naravnost dolgočasno. V sredo slike naj se ne namesti glavni predmet.« Cf. KRAŠOVEC 1928, cit. n. 23, p. 307.

<sup>25</sup> LAMPIČ 1999, cit. n. 7, p. 50.

<sup>26</sup> K Mariji Trošt romajo prebivalci Ptujске Gore na Rokovo, 16. avgusta, le en dan po velikem žeganju na Ptujski Gori.



5. Stojan Kerbler, *Deklica iz Haloz*, 1972

tretirančeve poteze, poudaril pa je tudi linije cerkvene arhitekture. Mogočna zgradba stoji na nesorazmerno majhnem platoju vrh hriba. Tik ob cerkvenih zidovih se travnik prevesi navzdol; dozdeva se, da je na fotografiji ponazorjena okroglina zemeljske oble.

V obsežnem in raznolikem ciklusu Haložani je najstarejša fotografija *Deklica iz Haloz* (1972) (sl. 5). Deklica je svinjska pastirica, ki s šibo žene pred sabo tri svinje. Figure sestopajo po bregu. Vrh strmine je zaraščen z drevjem, katerega listje se ostro riše na svetlem nebu. Deklica je ujeta v belino ozadja, obrobljeno z drobno razcefranimi konturami vegetacije. Zdi se, da je vstopila v naše vidno polje iz nekega drugega, onstran hriba skritega in nam neznanega sveta. *Deklica iz Haloz* povzema bistvo Kerblerjeve fotografije – kompozicijsko dovršenost, tehnično izbrušenost, predvsem pa izjemno človeško toplino, ki prežarja mistično, kar nadrealistično razpoloženje motiva. *Deklica iz Haloz* je bila ena prvih Kerblerjevih fotografij, posnetih z 28 mm objektivom.<sup>27</sup> Uspeh te fotografije je Stojana Kerblerja prepričal, da se je dokončno odločil za širokokotni objektiv in haloške motive.

<sup>27</sup> *Deklica iz Haloz* je leta 1973 dobila prvo nagrado na natečaju Pentaccon-Orwo. Opazili so jo med 35 432 fotografijami z vsega sveta.

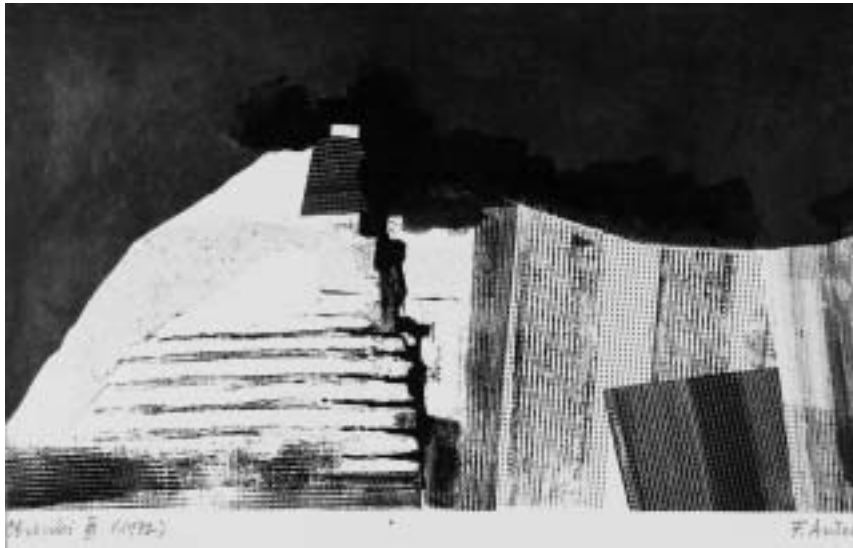
RAZPRAVE



6. Jan Oeltjen, *Trgatev I*, lesorez, 1923. (Foto Mišo Koltak)



7. Albin Lugarič, *Haloze*, olje, lesomit, 1977. (Foto Boris Farič)



8. France Anžel, *Obronki III*, mešana tehnika, 1972. (Foto Boris Farič)

Na Kerblerjevih fotografijah so najpomembnejše človeške zgodbe, nemajhno vlogo v ciklusu *Haložani* pa ima tudi haloška pokrajina. To je likovno nadvse privlačen svet. Ne preveč visoki griči se kopičijo drug ob drugem, po južnih pobočjih so razbrazdani z enakomernim rastrom vinogradov, na severni strani jih obraščajo gozdovi. Griči niso visoki, so pa zato izredno strmi. Obdelovanje vinogradov je ena sama hoja navkreber, v nasprotno smer pa se griči spuščajo v globače, ki jim z vrhov ni videti dna. Haloze so svet brez izhoda. Nekakšna mistika obvladuje te kraje, tako da jih je težko povsem doumeti. Sociolog dr. Franjo Žgeč, ki je v tridesetih letih 20. stoletja z analizo statističnih podatkov poskušal stvarno ugotoviti vzroke za haloško revščino, je v svojih študijah omenjal tudi nenavadnost in nedoumljivost življenja v Halozah: »Vedno so me privlačevale s svojimi kontrasti, vedno so me odbijale z njimi. [...] Haloze pa so se mi izmikale. Njihovo tajno sem lovil le za vrhnji plašč, ne da bi doumel prave vzroke, prave gibalne sile tamošnjih razmer. [...] Haloze so se prilagodile pogojem, ki jih je stavila vinska trta. Dale so ji ugodna tla za rast, dale so ji ljudi za njeno nego, pokorile so se zakonom njenega življenja!«<sup>28</sup> Takšne so Haloze upodab-

<sup>28</sup> Franc Žgeč, Haloze (Sociološka študija), *Sodobnost*, III, 1935, pp. 20, 21.

ljali tudi likovni ustvarjalci 20. stoletja; pred tem se slikarji niso zanimali za te kraje. Prvi je začutil značilnosti haloškega gričevja Jan Oeltjen (1880–1968), nemški Frizijec, ki je Haloze spoznal po poroki s Ptujčanko Elso Kasimir (1887–1944). Za najboljši del Oeltjenovega opusa veljajo lesorezi, ki jih je delal v dvajsetih letih 20. stoletja; eden od ciklusov je naslovljen *Trgatev v Halozah* (sl. 6). Izoblikovanost gričevja je sama po sebi narekovala k ploskovitosti usmerjeno kompozicijo, obrednost kmečkega opravila pa je orisana z značilnimi potezami nemškega ekspresionizma. V sedemdesetih letih je najboljši del svojega opusa posvetil Halozam ptujski slikar Albin Lugarič (roj. 1927). Upodabljal jih je z vehementnimi nanosi barv, pastozno položenih s širokimi čopiči in lopaticami. Lugaričeve Haloze nikakor niso ljubezni-vo zaobljeni griči (sl. 7). Pod povrhnjico valovite pokrajine vre nekaj nedoločljivega, kar je povezano s svetom poganskih demonov in skrivnostnih moči, in grozi, da bo vsak hip izbruhnilo na dan. Podobno, a še bolj abstrahirano se je lotil upodabljanja Haloz prezgodaj umrli France Anžel (1940–1977), ko je leta 1972 sodeloval na t. i. Borlski koloniji in zapustil nekaj risb, akvarelov in grafičnih listov na to témo<sup>29</sup> (sl. 8).

Kerbler je haloško gričevje opazoval največkrat z vrha navzdol, redkeje je fotografiral v dolinah. Pogledi iz ptičje perspektive so v slovenski fotografiji pogosti; najbolj dovršeno se jim je posvečal Janez Marenčič v petdesetih letih, sočasno pa je z Gradu opazoval svojo ljubljeno Ljubljano takrat povsem pozabljeni Fran Krašovec.<sup>30</sup> Na večini Kerblerjevih haloških fotografij je videti le ozek pas neba, včasih pa pogled do neba sploh ne seže. Haloška pokrajina je prostorsko zamejena, zapira se navznoter in zagrinja v svoj objem ljudi, ki tod živijo. Kerblerju je takšna prostorska kompozicija nadvse ustrezala, in tudi kadar je fotografiral v ravnini, kar je bilo sicer redkeje, je izrabil kake druge možnosti, da je zastrl ozadje. Tako sta zgrajeni fotografiji *Pobiranje* in *Krompir* (obe 1976). V meglenem jesenskem dnevu se pobiralci krompirja sklanjajo k tlom in nabirajo svetle, bleščeče gomolje. Razpoloženje na prizorišču neskončno dolge njive, ki se utaplja v zave-

<sup>29</sup> Ivan SEDEJ, *Ptujski slikarji XX. stoletja*, Ptuj 1987, pp. 107–113; Stanka GAČNIK, *Neizpete likovne sanje* (Ptuj, Pokrajinski muzej), Ptuj 2002.

<sup>30</sup> Lara ŠTRUMELJ, Zadnje impresije, *Fran Krašovec. Od pastore do gibanja* (Ljubljana, Moderna galerija), Ljubljana 1995, pp. 27–29.

so iz mlečne megle, nas spominja na z religiozno mislijo prežet realizem Jeana François Milleta iz sredine 19. stoletja.<sup>31</sup>

Kerbler je Haložane pogosto fotografiral v vinogradih, večinoma v času prvega spomladanskega reza. Trta se reže zgodaj spomladi, običajno februarja, še preden začne oživljati in odganjati. Takrat je po haloških bregovih še mrz in zemlja je trda. Moški, ženske in otroci se sklanjajo k skrivenčnim trsom, obdani z gozdom priostrenih opornih kolov in založeni s kopicami porezanega rožja. Pokrajina je kakor opustošena in nič ne daje vtisa, da bodo čez nekaj tednov pognale mladike in da bodo trsi na jesen obloženi z zrelemi in težkimi grozdi. Oeltjen je upodabljal Haloze v času trgatve, ko vse dogajanje postane slovesen obred, Kerbler se je v haloških vinogradih največ mudil v času, ki to obredje šele napoveduje in ko se opravila dozdevajo kot urok, ki naj zagotovi obilen sad. Posebej slovesna in obredno uglašena je podoba z naslovom *Pred južino* (1978) (sl. 9). Valujoči pokrajini, ki jo opazujemo z vrha navzdol, ni videti konca, tudi neba ne uzremo, med koljem in grčastimi trsi pa se h kopanju sklanjajo ženske in moške postave. Povsem v ospredju gospodinja in njena hčerka pripravljata južino. Po osušenih tleh sta pognili karirast prt, nanj razpostavili sklede in krožnike z narezkom, na sredo med posode pa postavili na pol prerezan hlebec kruha. Vsak hip bosta k hrani postavili še pijačo.

Med upodobitvami Haložanov je veliko portretov otrok. Kerbler jih je zmotil med igro, pri kmečkih opravilih ali v skromno opremljenih kočah. S svojstveno notranjo lepoto in krhkostjo izstopa *Zdenka* (1973) (sl. 10), deklica pegastega obraza, ki jo je posnel v času žegnanja na Svetem Avguštinu. Avguštin razmejuje Slovenijo in Hrvaško, na njegovem vrhu sta dve cerkvi, zadnjo nedeljo v avgustu pa strme travnike ob cerkvah zapolnijo romarji z obeh strani meje. Na Avguštinu se je treba odpraviti peš, kar pa romarjev ne odvrne od običaja, da na strmih priveseje kotle za cigansko pečenko, stojnice, kamor

<sup>31</sup> Angleški fotograf Peter Henry Emerson (1856–1936), s katerim nekateri primerjajo opus Stojana Kerblerja, je svoje vzore zavestno iskal pri francoskem slikarju Julesu Bastien-Lepageu, ki je prizore iz kmečkega življenja upodabljal podobno kot nekoliko starejši Millet. Cf. Ian JEFFREY, *Photography. A Concise History*, London 1996, p. 68.

## R A Z P R A V E



9. Stojan Kerbler, *Pred južino*, 1978

razobesijo klobase, ne manjka pa tudi pijače.<sup>32</sup> Zdenka se je zazrla v objektiv, oblečena je v belo bluzo, svetle lase ima počesane strogo nazaj. Za njo stojita dve starejši ženski – vidimo ju s hrbta – tako da vse tri figure sestavljajo v prostor položen trikotnik. Ženski sta svetlo oblečeni, na glavah imata beli ruti s temnimi pikami, kar podvaja strukturo pega-stega Zdenkinega obraza. *Zdenka* je ujeta v svetlobo slovesnega in prazničnega dne in je pravo nasprotje *Sosedovega sina* iz leta 1968, ki je potopljen v temo. Vendar tudi *Zdenka* ne pripoveduje radostne zgodbe. Strogost njenega ozkega obraza in navzdol obrnjen trikotnik brezrokavnika opominjata na negotovo prihodnost nežnega dekleta. Na fotografiji

<sup>32</sup> O Svetem Avguštinu sta scenaristka Nevenka Dobljekar in režiser Bojan Labovič posnela dokumentarni film *Zgodba o stoletju*, ki je leta 1993 prejel glavno nagrado na Festivalu srednjeevropskih televizij v madžarskem Keszthelyju. Čeprav avtorji dokumentarca pri snemanju niso neposredno uporabili Kerblerjevih fotografij, pa v sporočilu filma najdemo veliko sorodnosti s Kerblerjevim opusom. Kristijan Fande, ki je bil mojster fotografije pri realizaciji dokumentarca, se je s Kerblerjevo fotografijo po bližje srečal leta 1995, ko je sodeloval pri snemanju Kerblerjevega portreta z naslovom *Kerblerjevi Haložani nekoč in danes* (avtorici Nevenka Dobljekar in Bojana Rudl).





10. Stojan Kerbler, *Zdenka*, 1973

Zdenke ne moremo prezreti kosa moškega ramena, ki levo spodaj vzpostavlja ločnico med fotografom in ospredjem kompozicije. Takšni prostorski vrinki pomenijo določeno distanciranje fotografa od sveta, ki ga dokumentira. Najdemo jih na mnogih Kerblerjevih fotografijah, tudi na *Deklici 3*,<sup>33</sup> fotografiji iz leta 1976, ki prav tako spada med Kerblerjeva uspešna in nagrajena dela. Deklica stoji sredi skromno opremljene kuhinje, v kateri so linije na podnicah in vzorec na stenah rahlo začrtale prostorsko mrežo. Ob zgornjem robu zaključujejo kompozicijo kosi obešenega perila, desno spredaj pa zaznamo rob materinega krila, ki dekletcu resnega obličja pomeni varno zavetje. Prostor je potopljen v polmrak, tako da komaj razločimo nekaj predmetov, osvetljeni pa so dekličin obraz in ročici. Kerblerjevi otroci se v notranjščinah haloških koč izgubljajo v poltemi; svetloba prihaja le skozi majhna okna in izpostavlja tisto, kar je zanimalo tudi fotografa: nežni, a resni otroški obrazi, z nekaj predmeti postavljeni v trd svet realnosti.

<sup>33</sup> Nagrade za *Deklico 3* je Kerbler prejel na več mednarodnih prireditvah med letoma 1977 in 1980.



RAZPRAVE



11. Stojan Kerbler, *Janezek*, 1973



12. France Mihelič, *Haloški otroci*, 1938. Ilustracija Ingoličeve povesti *Zakaj so haloški otroci lačni?* (*Náš rod* X., 1938/39, 2, p. 63)

*Janezek* (1973) šteje med najbolj priljubljene Kerblerjeve otroške portrete (sl. 11). Zamazan fantič je izgubljen sredi neskončnega travnika belih marjetic. Le na prvi pogled se fotografija zdi romantičen pogled v neokrnjen podeželski svet. Nikjer ni videti izhoda iz morja belih cvetov, ne prikaže se niti košček neba – kot da je cel svet eno samo dušeče prostranstvo belih cvetov. Fantič v roki trdno stiska šopek in se s strahom, pa tudi z jezo, ozira navzgor v možakarja, ki se je visok in močan ter obložen s fotoaparati postavil predenj. Pogled od zgoraj navzdol, ki izdaja nemoč portretirancev, je pri risanju haloških otrok uporabil že France Mihelič<sup>34</sup> (sl. 12).

Nekatere podobe Haložanov pa niso postavljene v prostrano pokrajino, temveč pred hišna pročelja. Med njimi z liričnim razpoloženjem navdušuje *Kmečki šopek* (1972). Praznje oblečena starka se je ustopila pred fotografa in privzdignila levico, v kateri drži šopek rož z drobnimi cvetovi. Njena obleka je temna, na glavo pa si je zavezala svetlo ruto s pikami. Belina rute in drobni cvetovi dajejo njeni praznični podobi nadih svetosti, ki si jo je prislužila s trdim življenjem v Halozah. Ozadje zapira pročelje njene koč. Same oglate linije ostro robijo naš pogled, pokrajina pa odseva v šipah priprtega okna. Med najbolj zgovorne pripovedi o Halozah smemo uvrstiti fotografijo *Družina* (1973) (sl. 13). Na blatni cesti so se ustavili starec, starka in otrok. V rokah držijo »presmece«, saj so na poti k velikonočnemu obredu. Cesta, ki jo kot mozaik sestavljajo zaplate bleščočih luž, se vije v daljavo, z obeh strani pa se h globeli nagibajo strme haloške bregače in ustvarjajo tesnoben občutek hladnega in v sivino ovitega praznika. V Halozah so v sedemdesetih letih živeli predvsem ostareli ljudje in otroci. Haložani srednjih let so odšli za kruhom v velika, tudi tuja mesta. Fotografija *Družina* v vsem ciklusu Haložanov morda najbolj poudarja socialno vprašanje Haloz. Kerbler s svojimi fotografijami sicer ni imel namena opozarjati na socialne razmere v Halozah; večkrat je poudaril, da so njegovi Haložani srečni, da jih s haloško zemljo povezuje prvobitnost in da niso tujci v lastnem svetu.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Gre za Miheličeve ilustracije Ingoličevih mladinskih povesti *Zakaj so haloški otroci lačni* in *Sirote*, ki sta leta 1938 v nadaljevanjih izhajali v *Mladem rodu*. Cf. Marjeta CIGLENEČKI, Ptujška leta Franceta Miheliča 1936–1941, *Zbornik ob 125-letnici ptujske gimnazije*, Ptuj 1994, pp. 170–173; Lojze GOSTIŠA, *France Mihelič na poti k mrtvemu kurentu*, Ljubljana 1997, p. 212, figg. 160, 161.

<sup>35</sup> Andrej FIŠTRAVEC, *Moji ljudje so srečni. Ob Kolinah Stojana Kerblerja, 7 dni*, 18. 3. 1982, p. 18.

## R A Z P R A V E

13. Stojan Kerbler, *Družina*, 1973

Razstava v Cankarjevem domu v Ljubljani, ki je leta 1982 sledila izidu monografije z naslovom *Haloški človek*,<sup>36</sup> je izzvenela kot kritika socialnih razmer v Sloveniji. Podobe haloške revščine so se zdele nekakšno nadaljevanje zbornika *Siti in lačni Slovenci* iz leta 1969.<sup>37</sup> Zbornik je bil v političnem smislu dobrodošel, saj se je takratna slovenska vlada trudila preusmeriti solidarnostna sredstva, ki jih je iz Slovenije pošiljala v nerazvite dele Jugoslavije. Tako so po Sloveniji iskali dokaze o zaostalih področjih, ki bi jim bilo potrebno nameniti posebno državno pomoč. O razlogih za haloško bedo se je pisalo že pred drugo svetovno vojno,<sup>38</sup> literarno jo je predstavil Anton Ingolič in v ilustracijah ponazoril France Mihelič.<sup>39</sup> Vendar se razmere v Halozah niso kaj prida izboljšale niti po letu 1953, ko je bilo viničarstvo prepo-

<sup>36</sup> Stojan KERBLER, *Haloški človek*, Ljubljana 1981 (besedilo Aleksander BASSIN).

<sup>37</sup> *Siti in lačni Slovenci* (edd. Janez ROTAR – France FORSTNERIČ), Maribor 1969.

<sup>38</sup> Franjo ŽGEČ, Haloze (Sociološka študija), *Sodobnost*, III, 1935, pp. 20 ss.; *Sodobnost*, IV, 1936, pp. 470 ss.; Franjo ŽGEČ, Beda haloške dece in nje sociološki vzroki, *Obzorja*, II, 1939, pp. 104–113.

<sup>39</sup> CIGLENEČKI 1994, cit. n. 34.

vedano z zakonom. Pisci prispevkov v zborniku so zavestno iskali revščino in vsakršno bedo, Kerbler pa je želel dokumentirati Haloze in Haložane takšne, kakršni so takrat v resnici bili. Med fotografiranjem jih je spoznal za srečne, tako jih je opisoval z besedo. Njegove fotografije pa so med gledalci vendarle zbudile občutke krivde, da v Sloveniji ni za vse enako poskrbljeno. Tudi v obrazložitvi za nagrado Prešernovega sklada, ki jo je Stojan Kerbler prejel leta 1979 za ciklus o Haložanih, je bilo zapisano, da so fotografije »... pretresljiv fotografski zapis o svetu, ki izginja ...«.

Nobena druga pokrajina v Sloveniji in tudi ne v takratni Jugoslaviji ni bila fotografsko tako temeljito dokumentirana kot ravno Haloze. Ob vseh likovnih vrednotah so Kerblerjevi Haložani tudi neprecenljiva sociološka študija, ki je lahko nastala zaradi fotografovega izjemnega čuta za humanost pa tudi zaradi njegove neverjetne vztrajnosti in delovne gorečnosti. Kerblerjeve tople, pretresljive in čustveno vznemirljive pripovedi o Halozah ni mogoče primerjati z *Osojno Primorsko* Rafaela Podobnika, s prekmurskimi in istrskimi motivi Jožeta Kološe ali z upodobitvami solin Janeza Marenčiča in Marjana Pfeiferja, ki jih je sicer nekoliko negotovo poskušal povezati Primož Lampič, čemur je Kerbler nasprotoval.<sup>40</sup>

Kerbler si je pridobil največji sloves s podobami Haložanov, vendar je že vzporedno s *Haložani* nastajal ciklus *Koline*, ki bi ga bilo mogoče ovrednotiti še višje.<sup>41</sup> Koline že zaradi svoje vsebine ne bodo nikoli dosegle priljubljenosti *Haložanov*, vendar so kot ciklus bolj enovite, njihovo sporočilo pa je univerzalno. Skorajda dlakocepsko dokumentiranje običaja, ki je tudi v Halozah do danes že skorajda povsem izginil, je zgolj ena od možnosti za prebiranje fotografij iz ciklusa *Koline*. Mojster je sam nazorno predstavil svoje namene ob fotografiranju kolnjenja: »Običaj, ki vedno bolj izginja ... sem želel iztrgati pozabljenju – še posebej, ker sem čutil, da je ves obred mnogo več, kot se samo dozdeva slučajnemu opazovalcu ... Ne gre pa samo za to. S temi fotografijami želim protestirati proti vsem oblikam nasilja, ki se dogaja v svetu.«<sup>42</sup>

<sup>40</sup> LAMPIČ 1999, cit. n. 7, p. 52.

<sup>41</sup> Brane Kovič, To bi morali videti: razstavo fotografij »Haloški človek« Stojana Kerblerja v zgornjem preddverju Cankarjevega doma v Ljubljani, *Teleks*, 20. 5. 1982, p. 10.

<sup>42</sup> FIŠTRAVEC 1982, cit. n. 35, p. 18.

Večina Kerblerjevih podob iz haloških vinogradov je nastala v zgodnji pomladi v času reza, posnetkov trgatve pa skorajda ne najdemo; podobno se tudi prizori kolinjenja nizajo v časovnem razponu od zgodnjih jutranjih ur, ko žival pripravljajo na zakol, nato na posnetkih spremljamo, kako zakol poteka, zasledujemo še razkosavanje mesa in mesarja pri izdelavi klobas, vesele pojedine po končanem delu pa Kerbler ni več dokumentiral. Zakol živali je bil od nekdaj obredno dejanje, ki zagotavlja existenco. Dandanašnji smo se od neposrednega stika z vprašanji obstoja neznansko oddaljili, Kerbler pa je s fotoaparatom zadržal to prvinsko občutenje tudi za nas, ki nam je misel na smrt vedno bolj tuja in ki se z umiranjem ljudi in živali sploh ne srečujemo več.

Priprave na zakol, ko žival sluti, kaj jo čaka, in se upira gospodarjem, so v vsej svoji okrutnosti resnično pretresljive. Tudi ti prizori so postavljeni v svoje okolje; to so kmečka dvorišča, z arhitekturo zaprti eksterieri. Široki kot objektiv povzročajo padajoče linije zgradb, ki uokvirjajo prizorišče. Simetrična kompozicija prispeva k svečanemu in privzdignjenemu razpoloženju, uveljavljajo pa se tudi dramatične diagonale, ki so vedno agresivno usmerjene k opazovalcu, kar je nadgrajeno z navidezno padajočim ospredjem (*Koline 26*, 1979). Zdi se, da bo prizor vsak hip zdrsnil s površine fotografije naravnost pred nas. Haložani so skorajda brez izjeme zaupljivo zrl v Kerblerjev fotoaparatus, sodelujoči pri kolinjenju pa se odvrtaajo od objektiv, saj so preveč zaposleni. Sklanjajo se nad zaklano žival in nadaljujejo z obredjem: lovirjo kri v posodo, nalagajo žival v korito, ki spominja na trugo, »arajo«, odirajo kožo, razkosavajo truplo, razdirajo gmoto drobovja in razobešajo še toplo meso, iz katerega se dviga sopara. Kerbler se je predal estetiki nenavadnih motivov. Kot na kakšnih starih holandskih tihožitjih prepoznavamo voljnost maščobe, na drobno prepredene z zarezi, ki jih je pustil mesarjev nož med odiranjem. Svojevstvena lepota je ujeta v kup še polnih čreves, ki so jih pravkar stresli na mizo pred oknom mesarju v obdelavo. Svetloba, ki lije skozi šipe, osvetljuje svetlikajoče se kipeče in zaobljene forme, ujela pa se je tudi v tekočino v steklenem vrču na okenski polici (*Čreva*, 1980) (sl. 14).

Med vsemi fotografijami iz ciklusa Kolin pa moramo posebej izpostaviti prizor (*Koline*, 1977), ki se dogaja v kmečki izbi, kjer tudi sicer poteka vse družinsko življenje (sl. 15). V ospredju je koza z

zaklano živaljo, skrajno desno pa nerazločna figura, verjetno mesar, ki ga razumemo kot prostorski vrinek. V ozadju sta ob steni dve postelji. Na levi leži v temo zagrnen starec, na robu postelje pa sedi sključena starčevska postava. Na desni se na postelji gnetejo otroci in z zanimanjem opazujejo dogajanje. Figura skrajno desno je ločnica med prostorom fotografa in prostorom, v katerega vstopamo s pogledom. Dve postelji sta dva svetova, starčevski, ki umira, in otroški, pred katerim je vsa prihodnost. Med njima je praznina. Vsi prisostvujejo žrtvenemu obredju, ki zagotavlja obilje. Starca sta se sključila sama vase, otroci zvedavo opazujejo, vsi pa so ujeti v sklenjen življenjski krog.

Največje število fotografij pa je Stojan Kerbler posnel v tovarni aluminija v Kidričevem, kjer je bil zaposlen celo delovno dobo (1965–2000).<sup>43</sup> Dokumentiral je vse pomembne dogodke in s svojimi posnetki opremljal tovarniško glasilo, rad je portretiral sodelavce, mnogi prizori pa so ga pritegnili zaradi likovnih kvalitiet. Množica Kerblerjevih tovarniških fotografij je skorajda nepregledna. Na razstavih in med objavami jih nismo srečevali. Edina tovarniška fotografija, ki jo je Kerbler pošiljal na razstave, je bilo *Srečanje* (1965), ki pa slogovno sodi še v Kerblerjevo zgodnjo, s predvojnimi piktorializmom zaznamovano dobo. Šele Brane Kovič je leta 1990 za tretji del velikega razstavnega ciklusa o slovenski fotografiji poleg kompozicije *Sam* (1966), treh podob iz ciklusa *Haložani*<sup>44</sup> in ene iz ciklusa *Koline*<sup>45</sup> izbral tudi *Ritem* (1967)<sup>46</sup> (sl. 16). Na fotografiji je upodobljeno phanje, kar je bilo pred leti eno najbolj težaskih opravil pri obnovi elektrolitskih peči. Delavci so razporejeni okrog peči, njihov krog pa je po sredini ostro presekan. Temne, skoraj črne postave možakarjev s sklonjenimi glavami s kompresorji tlačijo phalno maso v reže in prenašajo težo kompozicije navzdol, nekam pod rob fotografije. Figuralna skupina je potisnjena v ospredje, ozadje pa je svetlo in gosto zadimljeno.

<sup>43</sup> Več o Kerblerjevi tovarniški fotografiji cf. Marjeta CIGLENEČKI, *Tovarna aluminija kot ustvarjalni izziv, Kidričevo. Zbornik referatov s posvetovanja Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva 25. oktobra 2001 v Kidričevem*, Ljubljana – Kidričevo 2003, pp. 58–72.

<sup>44</sup> *Deklica iz Halož* (1972), *Družina* (1973) in *Pred južino* (1978).

<sup>45</sup> *Klanje* (1979).

<sup>46</sup> *150 let fotografije na Slovenskem. 1945–1990* (Ljubljana, Mestna galerija), Ljubljana 1990, cat. 67, p. 97.

## R A Z P R A V E



14. Stojan Kerbler, *Čreva*, 1980

Razsežnost tovarniškega kompleksa v Kidričevem je Stojan Kerbler upodobil v fotografiji *Srečanja* (1974). Skozi okno svoje pisarne se je zazrl na cesto, ki v kilometer dolgi ravni črti deli tovarniški kompleks na simetrični polovici in ki ji s pogledom ne sežemo do konca.<sup>47</sup> O velikih in neizmerljivih dimenzijah tovarniških objektov pripoveduje še vrsta posnetkov s prizori iz proizvodnih hal. V zgodnejših delih iz šestdesetih let je Kerbler zaprašene in zadimljene prostore opazoval v tradiciji predvojne slovenske fotografije, ko je megličavost kontur dajala celoti mehak in liričen ton. Kasneje je zrnatost nadomeščal s čedalje večjo ostrino in poudarjal geometrijsko pravilnost v stroge linije in raste razporejenih struktur. Posebno pozornost si zaslužijo najnovejše Kerblerjeve fotografije opuščenih tovarniških objektov.<sup>48</sup> Pripo-

<sup>47</sup> Fotografija, ki je ena redkih pokončnega formata, je dala ime mapi izvirnih fotografij, ki jo je v letu 1993 založila Tovarna aluminija v Kidričevem.

<sup>48</sup> V letu 1991 so v Kidričevem opustili proizvodnjo metalurške glinice in s tem je skorajda zamrla polovica tovarniškega mesta, ki je bilo načrtovano v dveh delih, za proizvodnjo glinice in za proizvodnjo aluminija. Objekte za proizvodnjo aluminija dograjujejo in modernizirajo, v opuščene tovarniške hale pa se le postopoma naseljujejo posamični manjši obrati.





15. Stojan Kerbler, *Koline*, 1977

vedujejo o odsotnosti ljudi, ki so še pred kratkim napolnjevali objekte in dvorišča pred njimi, in zgovorno prikazujejo, kako so zgradbe brez prebivalcev ranljive in podvržene razpadu. Kerblerjeve podobe imajo tudi liričen naglas. Sredi opustošenega dvorišča najdemo ograjen zbiralnik za vodo, ki spominja na kmečki »gartelj«, ob ograji pa so postavljene velike trebušaste posode antropomorfnih oblik (*Posode*, 2002).

Opus Stojana Kerblerja je obsežen, sestavljajo ga tudi manj znani in redkokdaj objavljeni ciklusi, denimo portreti fotografov<sup>49</sup> ali lirične upodobitve dravskega proda.<sup>50</sup> Leta 1976 je fotografiral cirkusante, ki so razpeli šotor ob novem ptujskem blokovskem naselju.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> S portreti fotografov je opremljal dosjeje o slovenskih in jugoslovan-  
skih mojstrih. Leta 1994 je obsežen arhiv za simbolično ceno prodal Arhi-  
tekturnemu muzeju v Ljubljani. Slovensko muzejsko društvo mu je isto  
leto podelilo Valvasorjevo priznanje za dosežke pri zbiranju fotografske  
dokumentacije, pripravi temeljnih raziskav s področja slovenske fotograf-  
ske ustvarjalnosti in za tesno sodelovanje s številnimi muzeji, galerijami  
in študenti.

<sup>50</sup> Z njimi je opremil zbornik razprav *Drava 2001 / Die Drau 2001*, Ptuj  
2001. Cf. Marjeta CIGLENEČKI, Fotografija Stojana Kerblerja, *Drava 2001 /  
Die Drau 2001*, Ptuj 2001, pp. 74--78.



## R A Z P R A V E

16. Stojan Kerbler, *Ritem*, 1967

Neprijazno vreme, blato in skromna domovanja v prikolicah so zaznamovali zakulisje cirkuškega blišča. Pozornost pritegne podoba belega konja, ki vstopa v šotor (*Cirkus II*, 1976) (sl. 17). Med razprtimi plah-tami se blešči njegov elegantno oblikovan zadek, prek katerega se je ukrivila ločna linija gladko počesanega repa – prelepa in nedosegljiva podoba iz sanj.

Vsako leto ob pustnem času Stojan Kerbler fotografira kurente. Posnetki imajo veliko dokumentarno vrednost, saj se oprava kurentov spreminja iz leta v leto.<sup>52</sup> Tisti, ki so fotografirani na podeželju, se zdijo posebej blizu predstavam, ki jih gojimo o demonskih preganjalcih zime. Vendar so številčnejši in morda tudi bolj pričevalni posnetki sodobnih kurentov, ki so nastali na ptujskih ulicah, utesnjeni med zidove srednjeveških ulic ali pa jim ozadje predstavlja veličastna

<sup>51</sup> Fotografije so bile objavljene le enkrat, in to v: *Mladina*, 17. 2. 1977.

<sup>52</sup> Fotografije kurentov je Stojan Kerbler predstavil na samostojni razstavi v Miheličevi galeriji na Ptujju leta 1998. Cf. *Retorika kurentove maske* (Ptuj, Pokrajinski muzej), Ptuj 1998 (besedilo Aleš GAČNIK – Stanka GAČNIK).



17. Stojan Kerbler, *Cirkus 11*, 1976

arhitektura mestne cerkve. Privlačne so tudi podobe utrujenih pustovalcev. Orači se med snežnim metežem, ki je pregnal tudi obiskovalce karnevala, stežka prebijajo po mestnih ulicah. Ovití v kosmičasto sneženo kopreno so zgubili avro preganjalcev zime. Bronasta postava heroja Jožeta Lacka na Slovenskem trgu, obložena s snežno odejo, usmerja kožuhovinarje skozi središče starega mesta (*Orači*, 1969; *Orači 2*, 1969) (sl. 18).

Kerblerjeva fotografija je mednarodno cenjena in hkrati tesno zraščena s kraji, kjer mojster živi. Njegove fotografije krasijo stene haloških domov, polnijo strani tovarniškega časnika *Aluminij*, nanje so ponosni kustosi slovenskih in tujih muzejev in galerij, z njimi pa si je opremil svojo pisarno tudi ptujski župan.<sup>53</sup>

Likovni kritiki so iskali primerjave za Kerblerjevo fotografijo med znamenitimi evropskimi in ameriškimi fotografi. Ciklus *Portreti*

<sup>53</sup> Izbor iz ciklusa *Haložani* je mojster dopolnil s starimi upodobitvami Ptuja, ki jih je izdelal iz plošč že davno pokojnih ptujskih fotografov. Cf. Marjeta CIGLENEČKI, Oprema županove pisarne na ptujskem magistratu, *Ptujski zbornik*, VI/II, 1996, pp. 929–944.

## R A Z P R A V E

18. Stojan Kerbler, *Orači 2*, 1969

s *ptujskih ulic* so povezovali z *Ljudmi z ulice* Toše Dabca (1907–1970),<sup>54</sup> največkrat pa se omenjajo Peter Henry Emerson (1856–1936), August Sander (1876–1964) in Diane Arbus (1923–1971). Dabčevi *Ljudje z ulice* (1932–35) opisujejo zagrebško revščino in so v tesnem sorodstvu s sočasnimi socialno kritičnim realizmom v hrvaškem slikarstvu. Emersonov lirični opis življenja in krajev v Vzhodni Angliji in Norfolku, ki je proti koncu 19. stoletja veljal za paradiz, poslednji košček še nedotaknjene angleškega podeželja, bi lahko primerjali s Kerblerjevim topografsko izčrpnim dokumentiranjem Halož in Haložanov. Vendar je bil Emerson bolj zavezan lepoti pokrajine kot človeškim zgodbam, pomagal si je s sočasnimi literarnimi opisi in bil v kadriranju motiva precej odvisen od slikarskega vzornika Julesa Bastien-Lepagea.<sup>55</sup> Sander, ki je sistematično portretiral predstavnike nemške družbe, je z množico likov naslikal »socialni lok« Nemčije pred nastopom nacizma.<sup>56</sup> V preciznosti

<sup>54</sup> Mojca PRIJATELJ, *Fotografija mariborskega kroga*, Maribor 1996 (diplomska naloga, Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru, tipkopis), p. 48.

<sup>55</sup> Graham CLARKE, *The Photograph*, Oxford 1997, pp. 68–70.

<sup>56</sup> CLARKE 1997, cit. n. 55, p. 113.



19. Stojan Kerbler, *Gospodinja*, 1970



20. Fran Krašovec, *Telovo*, ok. 1938. (Repr. Stojan Kerbler)

## R A Z P R A V E

21. Stojan Kerbler, *Metka*, 1974

in strogosti Sanderjevih portretov je zaznati ostrino severnjaškega ekspresionizma, topline, ki veje iz Kerblerjevih fotografij, pa v njih ne najdemo. Tudi Diane Arbus, ki je v šestdesetih letih šokirala javnost s strašljivimi podobami osamljenih, odrinjenih, iznakaženih in drugačnih, je svojo fotografsko pripoved z družbenega roba in narobe sveta napolnila z ironičnim brezupom.<sup>57</sup> Portretirala je iz precejšnje bližine in večina upodobljenih se je brez zadrege zazrla v objektiv, kar sta tudi značilnosti Kerblerjeve fotografije.

Primerneje kot iskati Kerblerjeve vzornike med velikimi evropskimi in ameriški mojstri bi bilo reči, da si je Kerbler kot dober poznavalec zgodovine fotografije in sodobnega fotografskega utripa znal prisvojiti nekatere učinkovite fotografske prijeme in jih podrediti svojemu ustvarjalnemu kredu. Med starejšimi mojstri pa mu je nedvomno najbliže Fran Krašovec. V zgodnejšem Kerblerjevem opusu najdemo za takšne primerjave nekaj zelo očitnih primerov. Poleg že omenjenega *Srečanja* (1965) in *Oglarjev* (1961) lahko opozorimo še na fotografijo *Gospodinja* (1970) (sl. 19). Ženica si daje opraviti ob hiši, kate-

| <sup>57</sup> JEFFREY 1996, cit. n. 31, p. 216.



22. Dušan Fišer, *Metka je že odrasla*, akril na platno, 2002. (Foto Stojan Kerbler)

re pročelje je le delno zajeto v kader, sončni žarki pa na dvorišče skozi drevje mečejo svetlobne lise. Tudi pri Krašovcu bi našli vrsto podobnih motivov [*Bele ovčke*, 1927; *Telovo*, ok. 1938 (sl. 20)], motiv pa je tako ali tako prevzet iz repertoarja impresionističnega slikarstva.<sup>58</sup> Pozneje se je Kerbler od Krašovčevega predvojnega in konservativnega stila oddaljil, Krašovčeva predanost fotografiji in človeška toplina pa sta mu vзор še dandanes. Franu Krašovcu je s skrbnim proučevanjem njegovega opusa postavil spomenik in ga opredelil kot osrednjo osebnost predvojne slovenske fotografije, z lastnim delom pa je občudovanega mojstra presegel. Ob poznanju Krašovčevih fotografij tudi Kerblerjev opus doumemo kot logično nadaljevanje, naslednjo časovno etapo v zgodbi o slovenski fotografiji, ki se nam ob čedalje boljši proučenosti predstavlja kot zanimivo in v nekaj primerih vrhunsko poglavje v naši likovni preteklosti.

<sup>58</sup> Tomaž BREJC, Slovenski impresionisti med sodobnostjo in zgodovino: slike iz medvojnih let, *Vita artis perennis. Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca*, Ljubljana 2000, pp. 538–542.

## R A Z P R A V E

Kerblerjeva fotografija je vabila mnoge posnemovalce, pred kratkim pa je bila tudi navdih za slikarja mlajše generacije, Dušana Fišerja (roj. 1962) (sl. 22). Fišer je Kerblerjevo fotografijo *Metka* (1974) (sl. 21) izbral za osrednji motiv multimedijskega projekta *Vonj po vinu*,<sup>59</sup> ki sta ga pripravila s ptujsko kostumografko in oblikovalko tekstilij Stanislavo Vauda Benčevič. Kerblerjeva *Metka*<sup>60</sup> je podoba majhne deklice svetlih las, oblečene v belo oblekico, ki v zgodnji in mrzli pomladi stoji sredi vinograda. Okrog nje se krotovičijo trsi in kvišku štrlijo priostreni koli, v ospredju pa se kopiči narezano rožje. Deklica se oprijema kola, kot da bi sama bila krhek trs. Fišer je fotografa prosil za izrez, tako da na novem pozitivu ni zaznati niti koščka neba. Dekletce je povsem ujeto v neizprosno in brezizhodno haloškega sveta. Fišer je podobo povečal na prosojno folijo in jo osvetlil, da je zažarela v razstavišču in celotni postavitvi nadela mističen naglas. Na večji sliki je motiv interpretiral v akrilu. Priostrene linije kolov, zverženi trsi in prepletajoče se rožje ustvarjajo povrhnjico, izpod katere žarči intenzivna rdečina in grozi, da bo kot magma izbruhnila na dan. Sredi te strastne pokrajine pa lebdi oblekica male Metke, ki je odšla. Da oblačilce ne bi odprhnilo s platna, ga je slikar pričvrstil na površino s številkami, ki datirajo nastanek Kerblerjeve fotografije – 1974.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> *Vonj po vinu* (Ljubljana, Jakopičeva galerija), Ljubljana 2002 (besedilo Marjeta CIGLENEČKI).

<sup>60</sup> Fišer je izbral doslej še neobjavljen posnetek, saj je Kerbler motiv fotografiral v več različicah.

<sup>61</sup> *Metka je že odrasla*, akril na platno, 2002, 250 x 360 cm.



77(497.4):929 Kerbler S.  
izvirno znanstveno delo – original scientific paper

## | THE PHOTOGRAPHS BY STOJAN KERBLER

Stojan Kerbler is one of the most important representatives of contemporary Slovene photography. He is also an expert in the history of photography and of contemporary photographic production, and is one of the most successful Slovene exhibitors. His development as a photographer was significantly marked by the creative atmosphere in the group Fotogrupa ŠOLT of the Ljubljana student organisation, which he founded in 1963 together with Miro Hojnik, Oskar Dolenc and Joco Žnidaršič. But even more productive were his debates at Foto Klub Maribor, which he joined in 1965. Despite close cooperation with and feedback from other members of the club, Stojan Kerbler always wanted his work to be appraised by still other distinguished and experienced masters of photography. Consequently, he participated in numerous competitions, which helped him find his own path. Among Kerbler's numerous works, it is interesting to follow the chronology of his award-winning photographs. Successful individual works and series of photographs served him as pointers for the future.

He received the first awards for his work in the early 1960s even before he became a member of Fotogrupa ŠOLT. But an important change in his creativity occurred when, after his studies in Ljubljana, he returned to his hometown of Ptujška Gora and later settled in Ptuj, where he began to search for motifs "worth photographing". By 1971 he had created a large series of photographs with the help of a telephoto lens, which he exhibited under the common title "Portraits from the Streets of Ptuj". These are unusual images of the people of Haloze, who on fair days come to Ptuj to do their shopping. In 1971 Foto Klub Maribor presented an exhibition entitled "Maribor Circle", which represented a turning point in contemporary Slovene photography. The exhibiting artists, including Stojan Kerbler, stated that in photography all creativity is contained in the photographer's search for a motif, whereas his subsequent work in the darkroom is not creative at all. They copied entire negatives, which was evident from the black edges, and they searched for marginal subjects. Because of the prevalent dark surfaces, their photographs appeared sombre, although Kerbler's work featured a brighter range of colours than that of the rest of the Maribor circle.

Encouraged by the success of "Portraits from the Streets of Ptuj", Kerbler began to photograph the people of Haloze in their home environment. In the rolling and wine-rich Haloze hills, he adopted a different photographic technique and started using a wide-angle lens instead of the telephoto lens. When viewed through the wide-angle lens, what was portrayed became part of the expansive surrounding landscape. The wide angle causes disfigurement, but Kerbler knew how to use this feature in moderation and avoided caricature.



After a decade in Haloze, he created a large and varied series of photographs entitled "People of Haloze", which is the nucleus of his entire photographic oeuvre. Kerbler's "People of Haloze" are supreme artistic photographs and a warm tale of lofty content about people living in a remote part of Slovenia in the 1970s. The "People of Haloze" series is also a valuable sociological study of life in Haloze, which changed completely by the end of the 20<sup>th</sup> century. No other landscape in Slovenia has been photographically surveyed in such great detail as Haloze. It attracts artists and was first discovered by the painter Jan Oeltjen (1880–1986). Later it enchanted Albin Lugarič (born 1927), who dedicated the best of his works to these parts. Haloze also inspired France Anžel (1940–1977). Hills strewn with vineyards rise one after the other, creating a self-contained world. Kerbler often photographed them from above, so that in many photographs there is not a single trace of the sky. Haloze was enveloped in a mysticism described in sociological studies by Dr Franjo Žgeč back in the 1930s and a mystical atmosphere also permeates Kerbler's photographs.

In the same period as "People of Haloze", Kerbler created another cycle of photographs entitled "Koline". Some art critics claim that this cycle is of greater artistic value than "People of Haloze". In it, the photographer accurately documented the peasant custom of pig slaughtering in order to preserve it from complete oblivion, but in this ritual he found "much more than a random observer might notice". Reflecting the artist's repulsion at the site of any form of violence, the images are a touching document of a ritual that guarantees survival. Among Kerbler's works, there are many other interesting photographs that were only seldom or even never exhibited or published. Among those, special attention should be paid to shots taken at the Kidričevo aluminium plant, where the artist worked from 1965 to 2000, and portraits of photographers for a comprehensive archive of Slovene and Yugoslav masters of photography now kept at the Ljubljana Architecture Museum. Every year at carnival time, he follows the traditional masked "kurents" with his camera, waiting to capture their demonic figures on the streets of Ptuj.

Kerbler's photographs are thematically closely connected with the photographer's hometown and their meaning resonates with the local artistic tradition. They are a source of inspiration for younger artists, particularly the painter Dušan Fišer (born 1962). Art critics have compared Kerbler's work with the photographs of famous European and American photographers of the 20<sup>th</sup> century. They have connected "Portraits from the Streets of Ptuj" with the social critical series "People from the Street" by Toša Dabac (1907–1970), but mostly they have compared them with the lyrical descriptions of English rural life by Peter Henry Emerson (1856–1936), systematic portraits of members of German society by August Sander (1876–1964) and the terrifying, ironically hopeless images from the margins of society by Diane Arbus (1923–1971). But it is much more appropriate if we say that, as an expert in the history of photography and contemporary photographic creativity, Kerbler skilfully employed

effective photographic approaches and adjusted them to his creative credo. Among the masters of earlier generations, he can be easily compared with Fran Krašovec (1892–1969) whose works he carefully studied. He even printed several of Krašovec's old negatives. The composition and light in Kerbler's many early works resemble works by Fran Krašovec, although they were created long before Kerbler got to know Krašovec's work. By carefully studying his works, Stojan Kerbler erected a monument to Krašovec and declared him the central figure of pre-war Slovene photography, but in his own work he surpassed the much admired master. When compared with Krašovec's photographs, Kerbler's work is a logical continuation and the next stage in the history of Slovene photography, which when explored in greater detail turns out to be an interesting and in some aspects extremely important chapter in our artistic past.

#### Captions:

1. Stojan Kerbler, *Encounter*, 1965
2. Fran Krašovec, *Street Sweepers*, 1933. (Reprint Stojan Kerbler)
3. Stojan Kerbler, *Pain*, 1969
4. Stojan Kerbler, *Haloze Man*, 1973
5. Stojan Kerbler, *Girl from Haloze*, 1972
6. Jan Oeltjen, *The Grape Harvesting*, woodcut, 1923
7. Albin Lugarič, *Haloze*, oil on wood, 1977
8. France Anžel, *Slopes III*, mixed media, 1972
9. Stojan Kerbler, *Before Lunch*, 1978
10. Stojan Kerbler, *Zdenka*, 1973
11. Stojan Kerbler, *Janezek*, 1973
12. France Mihelič, *Haloze Children*, 1938. Illustration in the story from Anton Ingolič *Why the Haloze Children are hungry?* (*Naš rod* X., 1938/39, 2, p. 63)
13. Stojan Kerbler, *Family*, 1973
14. Stojan Kerbler, *Intestines*, 1980
15. Stojan Kerbler, *Pig Slaughter*, 1977
16. Stojan Kerbler, *Rhythm*, 1967
17. Stojan Kerbler, *Circus II*, 1976
18. Stojan Kerbler, *The Ploughmen 2*, 1969
19. Stojan Kerbler, *Housewife*, 1970
20. Fran Krašovec, *The Feast of Corpus Christi*, ab. 1938. (Repr. Stojan Kerbler)
21. Stojan Kerbler, *Metka*, 1974
22. Dušan Fišer, *Metka has Grown Up*, acrylics on canvas, 2002