

MNOGOVRSTNOST POGLEDOV NA FOTOGRAFIJO STOJANA KERBLERJA

Kratki znanstveni članek | 1.02

Izveček: V pričujočem prispevku, ki je nastal v okviru doktorskega študija, in sicer pri predmetu Vizualni vidiki kulture v fotografiji pod mentorstvom izr. prof. dr. Naška Križnarja, se avtorica osredotoča na mnogovrstnost pogledov v fotografiji Stojana Kerblerja in bralcu razkriva dokumentarni, likovni ter etnološki vidik vrhunskih in hkrati izrazito etnološko obarvanih umetniških stvaritev enega najuspešnejših slovenskih fotografov.

Ključne besede: Stojan Kerbler, fotografija, etnografska podoba Halož, vizualna antropologija, antropologija čutov

Abstract: A part of doctoral study for the course on visual aspects of culture under the mentorship of Naško Križnar, the text investigates diverse aspects of Stojan Kerbler's photographic opus. Discussing the documentary, artistic, and ethnological characteristics of these supreme artistic works created by one of the most distinguished Slovene photographers, the author stresses their distinctly ethnological note.

Key Words: Stojan Kerbler, photography, ethnographic images of Haloze, visual anthropology, sensorial anthropology

O ljudskem fotografu svetovnega slovesa

Stojan Kerbler je mojster fotografije in hkrati eden najbolj uspešnih slovenskih fotografov. Ta sloves si je pridobil z neverjetno dolgim seznamom nagrad in priznanj. Omenjam le zadnji dve: državno odlikovanje z redom za zasluge za vrhunske umetniške fotografske dosežke (2010) ter umetniško udejstvovanje na prestižnem fotografskem sejmu Paris Photo (2010), kjer je bil označen kot »slovenski Cartier Bresson«.¹ V svojem delu se osredotoča na posamezna bivanjska in družbena stanja, kakršna so samota, starost, navezanost na zemljo, obrednost kmečkih opravil in izrinjenost na rob. Pomembne so mu človeške zgodbe, ki jih na posnetkih rahločutno spremlja haloška pokrajina. S fotografiranjem dogajanja na »domačem dvorišču« se pridružuje tisti zvrsti fotografov, ki motive iščejo na rodni grudi: Aleksandru Macijauskasu v Litvaniji (tržnice), Petru Kornissu na Madžarskem (ljudski običaji), Christini Garcia Rodero v Španiji (cerkveni prazniki).

V obeh sveta in posameznikov je pustil pečat z naslednjimi črno-belimi ciklusi: Portreti s ptujskih ulic, Haložani, Koline, Kurenti, Tovarniška fotografija, Dvorišča in Prostor. Kerbler je v navedenih serijah razvil osebni slog, s katerim se je uveljavil tudi zunaj meja takratne Jugoslavije. V jugoslovanskem prostoru je bil med redkimi fotografi, ki so se posvečali ruralnemu okolju.

Vsaka (dobra, op. S. J.) fotografija je večpomenska; videti stvar v obliki fotografije je dejansko srečanje s potencialnim predmetom fascinacije, nas pouči Susan Sontag (2001: 26). Mojo vedoželjnost vznemirja vprašanje, zakaj Kerblerjeve fotografije postanejo predmet fascinacije za večino ljudi, ki se srečamo z njimi, ali drugače povedano: zakaj so njegovi Haložani po mnenju Klavdija Slubana vrhunec fotografije? Slovensko-francoski fotograf, ki je danes ena najpomembnejših osebnosti sodobne francoske fotografije, pojasni, da Kerblerjeve fotografije nadvse ceni zaradi otroštva, ki ga je preživel v podobni vasi v Sloveniji (1995: 40).

Ali ni prav umetnost Stojana Kerblerja tista, ki v vsakem med nami razkriva delček spominov iz otroštva? Prav omenjena univerzalnost in možnost poistovetenja naredita njegove fotografije tako nepozabno priljudne in človečne.

Pri haloški pokrajini ne moremo mimo ugotovitve, da je Kerblerju v približno poldrugem desetletju uspelo ustvariti pravo topografijo haloškega življenja, kakršne nima nobena druga slovenska pokrajina. V obliki estetskih presežkov mu je na pomoč priskočila narava, saj velja za izjemno fotogenično. In katere karakteristike dvigajo njegove fotografije na piedestal vrhunske umetnosti? Ob boku neposredne in univerzalne fotografske govornice nas presunejo z globoko sporočilnostjo, neprecenljivo dokumentarno vrednostjo, s tehnično čistostjo, z izraznostjo in izjemno preprosto grajeno kompozicijo.

Dokumentarni vidik

Vprašanje dokumentarne verodostojnosti fotografije je hkrati vprašanje znanstvene fotografije. Ob pogledu na fotografijo je težko reči, da gre v nekem primeru za znanstveni posnetek, v drugem pa ne. Pravzaprav je ni stvari, ki bi ji lahko vnaprej rekli znanstveni dokument. Ta pomen dajejo vsakemu dokumentu vedno šele interpretacija, znanstveno-raziskovalni aparat in metodologija (Križnar 1991: 45).

Kerblerja smemo brez kančka dvoma uvrstiti med dokumentarne fotografe, saj je pravzaprav vsa njegova fotografija dokumentarna, njegove fotografije (tako kot fotografije vsakega drugega fotografa) pa lahko preučujemo tudi z drugih vidikov, denimo likovnega, etnološkega/antropološkega vidika, itn. (več o tem v nadaljevanju). Gre torej za preučevanje medija, tako kot lahko preučujemo vsak vizualni izdelek. Pri tovrstnem proučevanju ter posledičnem pisanju mora raziskovalec imeti le dovolj znanja in domišljije, da si ustvari svoje stališče in interpretacijo pospremi s prepričljivo zgodbo, saj:

srečanje s slikami (podobami) zahteva od nas veliko več kot mentalne sposobnosti, ki nam jih daje jezik /.../ in ni dobro vztrajati pri tem, da bi slike prilagodili pravilom strokovnega pisanja, ker to vodi v slabe compromise. Če

1 Henri Cartier-Bresson (1908–2004), eden velikih mojstrov fotografije 20. stoletja, ki slovi po svojem črno-belem umetniškem slogu. Posvečal se je tako umetniški fotografiji kot poročevalskemu žurnalizmu.

* Sandra Jazbec, univ. dipl. etnol. in kult. antropol., doktorska študentka na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 1000 Ljubljana, Celovška 181, E-naslov: sandrantropologinja@gmail.com

z uporabo podob stremimo k novim znanjem, bodo ta prišla v drugih oblikah in z drugačnimi orodji (MacDougall 2006: 2).

Morebiti pa smo etnologi/antropologi v interpretacijah prav pri domišljiji² nekoliko zadržani.

Pred meseci sem v neki pariški galeriji zasledila naslednji Kertész³ citat: »Nikoli ne dokumentiram, s svojimi fotografijami vedno interpretiram. To je velika razlika med mano in mnogimi drugimi. Interpretiram to, kar čutim v danem trenutku. Ne, kar vidim, ampak, kar čutim.« Misel povsem sovпада s Kerblerjevimi fotografskim načinom: »/.../ samo tisto osnovno pa je blo to, kaj sem jaz ob sliki čutu, to mi je blo vodilo.« Zaved lastnega bitja (biti) ni prvenstveno slika, temveč občutek. Toda naše zavedanje biti (v smislu avtonomne eksistence) skoraj vsega na svetu vključuje gledanje (MacDougall 2006: 1), in gledanje Kerblerjevih slik vzbuja močne občutke. Sam o dokumentarnosti lastne fotografije pravi takole:

Vedno izhajam iz tega, kaj je vredno fotografirati, to sem ugotovu, da je to življenje, najprej življenje na sejnih v mestu, al na romanjih na Ptujski Gori, kasneje pa sem se odloču, da bom te ljudi ko sem prej sliku v mestu, sledil na kraj bivanja, in praktično, mene ni zanimalo, al je to dokumentarno al je to-ono, mene je zanimalo sam to, kaj mi je vredno fotografirati, in pravzaprav skozi tega sem se hitro začel zavedati, da slikam⁴ nekaj, kar danes je, jutri pa tega več ni, se pravi, s tega pa pride dokumentarnost, ampak dokumentarnost je lahko tud v tem smislu, jaz nisem, praktično, nič prirerjal, jaz nisem nič ljudi prestavljal, dejansko sm slikal tisto, kar sem videl in samo s prestavljanjem sebe, zornega kota, z dost posnetki sem pravzaprav iskal najboljšo sliko. Po drugi strani je pa to, ne človeka izolirati iz prostora, to zdej govorim predvsem o Haložanih, ampak človeka v prostor postaviti kot eden od elementov, to je pa zdaj spet širša dokumentarnost, ne dokumentarnost samo od človeka, ampak tudi od njegovega bivanja oziroma od prostora, kjer je živel, najprej bolj zunaj, kasneje pa tudi v notranjosti prostorov.

Ali povedano drugače:

Dialog med človekom in okoljem, med posameznikom z enkratno bivanjsko in duhovno usodo ter zunanji okoliščinami, v katere se ta usoda vpisuje, je v Kerblerjevi fotografiji pomenska in vrednostna stalnica, ki pri nobenem avtorjevem sodobniku ni tako očitna (Kovič v Kerbler 2003: 65; glej tudi Bassin 1981: 3).

V danem kontekstu mislim, da je smiselno poudariti neko nasprotje, ki je pritegnilo mojo pozornost; na eni strani haloška

pokrajina, ki je prostorsko zamejena in se zapira navznoter, na drugi strani pa fotografova izrazita ekstravertiranost; kot je zapisal že kritik Dragoljub Tošič,⁵ se Kerbler ne ukvarja s sabo, s fotografijo ne rešuje svojih problemov na ta način, da bi se izpovedoval, da bi sam sebe testiral (1988: 37). Njegova fotografija je vedno pogled navzven; pogled, s katerim v Haložanih in Haložah – v njihovih navidezni posebnosti skuša prepoznati predvsem

univerzalno⁶ človečnost, ki združuje še tako raznolike intimne in skupinske (družinske, stanovske, socialne, etnične ...) usode. To mu tudi mojstrsko uspeva, ker se ne postavlja v vlogo hladnokrvnega zapisovalca, ampak z nadzorovanim pogledom skozi objektiv prehaja od dokumentiranja k izrekanju realnosti, ki je v svojih humanih razsežnostih tako njihova kot njegova (Kovič v Kerbler 2003: 65 in 66).

Subjektivna poetika je torej stalna spremljevalka Kerblerjevega objektivna.

Likovni vidik

Fotografija v Evropi se je v preteklosti pretežno ravnala po pojmih slikovitosti – to je revščine, tujosti, dotrajanosti (Sontag 2001: 63) – in res, na fotografijah je slikovita tudi haloška revščina (Haloze so bile v preteklem stoletju sinonim za gospodarsko in družbeno nerazvitost), a v Kerblerjevi fotografski pripovedi je najlepše prav dejstvo, da te nikoli ne poudarja. Iz njegovega dela ni zaznati ne pomilovanja ne obtožbe. »Ljudje so takšni, kakršni so, ustavljeni v trenutku svojega vsakdana: skoraj zasranjana deklica s prasički, skromna ponosna družina, delavci v vinogradu. Nič artizma, le dokument, nadgrajen z izjemnim občutkom za ljudi, ki jih fotografira« (Pajk v Kerbler 2003: 113).

Da njegovo izjemno pronicljivo razumevanje Haložanov in fotografska interpretacija sovpadata z njihovo lastno predstavo o sebi, potrjuje tudi razglednica s preprosto vsebino izpod peresa neke portretirane Haložanke: »Hvala za slike. Taki smo.« Avtorica bi bila lahko tudi ženska s fotografije Kmečki šopek, 1972 (Fotografija 1).

Prav ta upodobitev me je močno asociirala na misel Susan Sontag, ki pravi, da za fotografijo grozodejstev težko rečemo, da je »lepa«, medtem ko za umetniško sliko, ki upodablja trpljenje, to lahko trdimo (2006: 135). In res, s slike je zaznati ambivalenco; na eni strani težak vsakdan, zapisan na razbrazdan obraz starke, in na drugi nekakšna pomirjenost z njim, saj isto lice izžareva nekakšno svojsko lepoto in občutek harmonije. Ustavimo za hip oko na svojski lepoti; na njegovih fotografijah je vsebina vsekakor nad estetiko, »ampak slika nič ne pomeni, če ni prisotna estetika.« razloži avtor ognjevit. Estetika je torej prvi pogoj za dobro sliko; pri tem ne gre za estetiko lepega, pač pa za tisto pristnost oziroma »dušo«, ki žari iz njegovih slik in jih dela »lepe«. In kakšen je Kerblerjev odnos do portretirancev? Ambivalenten; na eni strani zelo čustven in topel, na drugi pa objektiv. Ali, kot se lucidno izrazi Milan Pajk: »Fotografije določajo skrajne razsežnosti njegovega fotografskega opusa: čustvo in razum, romantiko in stvarnost, poezijo in socialni dokument« (v Kerbler

5 Prijateljstvo s Tošičem, ki je bil na začetku Kerblerjeve fotografske poti že izkušen avtor, mu je pomagalo k hitrejšemu napredovanju.

6 Glej tudi Lampič (1999: 47); Ciglenečki (2003: 245); Messer (2011).

2 Stik z umetniki z različnih področij (fotografija, umetnostna zgodovina, slikarstvo, arhitektura, kiparstvo, itn.) mi vedno znova potrjuje pomembnost domišljije, čutov, čustev ter osebnega pristopa k ustvarjanju (v našem primeru pisanju), ki temu vdihujejo življenje ter presežno vrednost.

3 André Kertész (1894–1985) je bil fotograf madžarskega rodu, znan po temeljnih prispevkih k fotografski kompoziciji in po fotografskih esejih.

4 Kerbler po navadi ob razpravljanju o fotografiji uporablja besedi »slika« in »slikanje«, zato jih večkrat uporabim tudi sama. Tako, kot ju na Ptuj in v širši okolici uporabljajo tudi vsi drugi. S to razliko, da drugi res fotografirajo, Kerbler pa hkrati tudi zares slika, kar v *Delovem* prispevku lepo pojasni Franc Milošič (2011: 16). Seveda gre za soperenki besed fotografija ter slika.



Fotografija 1: Kmečki šopek.
Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1972 (hrani avtor)



Fotografija 2: Kmetica.
Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1973 (hrani avtor)

2003: 112); ob subtilnejšem vpogledu res lahko uvidimo, da so na nekaterih fotografijah prevladujoče note čustvo, romantika in poezija (glej, denimo, Deklico iz Haloz (1972), Kmečki šopek (1972), Zdenko (1973), Metko (1974), V raju 3 (1975) idr.), na drugih pa razum, stvarnost in dokumentarna plat (na primer: Družina (1973), Trgatev (1973), Haložanka (1974), Fant (1975), Deklica (1976), Pred južino (1978) in druge).

Pisalo se je leto 1972, ko je Kerbler segel po širokokotnem objektivu, skozi katerega je pogled drugačen, kot ga vidi človeško oko, saj je človeški zorni kot ožji. S tem dejstvom sovпада tudi MacDougillova misel: »Kljub vzporednosti med gledanjem in izdelavo slik gledanje s kamero⁷ in brez nje ni isto⁸« (2006: 3).

Za Kerblerjeve črno-bele fotografije so značilni horizontalni formati in črn rob. Slednji je nastal v okviru mariborskega kroga⁹ in ponazarja kopiranost kompletnega negativ; to ne pomeni samo, da je sliko uokviril, pač pa tudi, da njena eksaktna grajenost na robovih ni potrebna. Če se je pojavila kakšna belina, jo je z robom zaprl. Rob je mehak, velikokrat neenakomeren in se tonsko vedno prilagaja sliki, ki jo je večinoma gradil tako, da je figura¹⁰

postavljena na sredino in ga gleda. To sta točki, v katerih je kršil obstoječa pravila, in kaže, da je prav to tisto, kar je prispeval k razvoju fotografije.

Nadalje je likovna zgradba njegovih slik zelo enostavna, čista. Reprezentativen primer izjemno preprosto grajene kompozicije je fotografija Kmetica, 1973 (Fotografija 2).

»Če jo hočeš sprejeti, če jo hočeš čutiti, se moraš celo malo potruditi, tako enostavna je,« pojasni – kot so enostavni tudi njegovi Haložani, katere poudarjajo svetlo-temni kontrasti. Izpostavitev slednjih pa ima na fotografijah le poredkoma vnaprej določeno semantično funkcijo, prej smemo trditi, da deluje zgolj na estetski ravni, v smislu poudarjanja kompozicijskih in ritmičnih lastnosti fotografske podobe. Drugače povedano, Kerbler kot opazovalec in mislec nedvomno zasluži oznako realista, medtem ko je Kerbler – fotograf prefinjen estēt (Kovič 1982: 10).

Etnološki vidik

Preostane nam še etnološki vidik, ki je v Kerblerjevi fotografiji zelo izrazit, saj ima v njej osrednjo vlogo haloški človek. Zato za konec v dokaz dejstvu, da ne morem iz kože etnologinje in kulturne antropologinje (ki rdečo nit pisanja doktorske disertacije odvija iz klobčiča Kerblerjeve fotografije), v interpretacijo slik vnašam še etnološko/antropološko iskro. Začenjam s ciklusom Koline ...

Pri pisanju o kolinah ne moremo mimo Minnichove razprave *Koline kot darilo in izražanje identitete v slovenski kmečki družbi* iz leta 1987, ki temelji na terenskem gradivu, zbranim v letih 1974–75¹¹ na subpanonskem območju v zahodnih Halozah, na meji Hrvaške in južno-osrednje Slovenije.

Produkcija in menjava kolin se dopolnjujeta kot povsem različni sredstvi za izražanje družbenih razločkov in moralnih lastnosti;

11 Zanimivo je naključje, da so prve fotografije iz ciklusa Koline nastale le leto poprej (1973), naklonjenega mnenja do njih, ki se očitno odraža v osebni korespondenci, pa ne skriva niti Minnich. Prav zaradi poudarjenega časovnega sovpadanja Minnichovega in Kerblerjevega delovanja v Halozah, razpravi norveškega socialnega antropologa posvečam nekoliko več pozornosti.

7 Etnografski film in fotografija imata precej stičnih točk, zato po mojem mnenju podobno kot za kamero velja tudi za fotografski objektiv.

8 Film (slika, op. S. J.) je vedno »o nečem«, medtem ko realnost ni. Življenje ni »o nečem«. Uokvirjanje ljudi, dogodkov s kamero (objektivom, op. S. J.) je vedno o nečem. Udomačuje in organizira gledanje (MacDougall 2006: 3).

9 V mariborskem krogu so se precej ukvarjali s postopkom v temnici; in-taktnost negativa se je nanašala predvsem na izbor in kompozicijo motiva, avtorji pa so pozitivne izdelovali nadvse skrbno. Pri tem je treba poudariti, da gre (sploh v primerjavi z današnjimi obdelavami fotografij) za minimalne posege v fotografijo; paleta tonov na Kerblerjevih fotografijah je glede na preostale člane mariborskega kroga v splošnem svetlejša, očiten pa je tudi bolj liričen naglas njegovih kompozicij, v središču katerih je vedno človeška zgodba (glej Ciglenceki 2003: 230 in 231). Manj ko je bila fotografija obdelana, manj ko je bila opazna njena obrtna izdelava, bolj ko je bila naivna – tem bolj verjetno je bilo, da bo avtoritativna (Sontag 2001: 52); Kerblerjeve fotografije gledalca prevzamejo prav s to naivnostjo in posledično avtoritativnostjo.

10 Človek v (haloški) naravi je del prostora, ambienta, ostrina pa se ne omejuje le na njega samega, pač pa je ostra celotna slika, pri kateri leva in desna stran nista nikdar povsem simetrični.



Fotografija 3: Kmetje grejo na ples.
Foto: August Sander, Westerwald, 1914 (Berger, 1980, 5)

prva zaposli Haložane z definiranjem moralnega in družbenega reda, druga pa je izraz njihove zvestobe temu redu. Kot neodtujljivi produkt dela in univerzalna sestavina lokalne materialne kulture koline tako omogočajo obema, posamezniku in gospodinjstvu/kmetiji, katere del je on/ona, da z njihovo uporabo doživljata trdno postavljenost – identiteto – v širšem družbenem in kulturnem svetu (Minnich 1987: 115–123).

Zakol živali je bil torej že od nekdanj obredno dejanje, ki zagotavlja eksistenco (Ciglencečki 2003: 246). Furež privzame naravo obreda prehoda; dejansko ga Haložani občasno imenujejo *bedenje pri prašiču*. Uboj teh najbližjih, v kmečki družini udomačenih družabnikov, njenih svinj, je moralni prekršek, ki doseže vrhunec družbenega in moralnega reda (Minnich 1987: 119). Tega se zaveda tudi avtor sam, saj »kot globoko čuteč človek dobro občuti krutost dogajanja, kot realist pa tudi njegovo neizbežnost« (Avguštin 1987: 1).

Umetnost je kompleksen pojav, ki nastaja iz čustvenih in razumskih osnov. Obe sestavini morata biti enakovredno



Fotografija 4: Haložan.
Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1973 (hrani avtor)



Fotografija 5: Birmanec.
Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1984 (hrani avtor)

udeleženi. Zaradi narave likovne¹² umetnosti moramo upoštevati njene čustvene sestavine, kar pa ne pomeni, da smemo vnašati sentimentalnost. Vse velike dobe likovne umetnosti so znale in zmogle uresničiti skladnost med čustvenimi in razumskimi sestavinami. Ta skladnost je imperativna zahteva dobre umetnosti (Butina 1997a: 11).

Ta skladnost je pri Kerblerju zelo izrazita; o njej najbolje pričaja njegove mojstrovine iz ciklusa Koline. S slednjim je avtorju uspelo mojstrsko odstreti kopreno, s katero kultura pogosto zamagljuje dogajanje in iz našega vidnega polja umika neprijetne prizore ter ločuje vzroke od posledic.

»Naloga umetnosti je spoznanje o nas, o našem svetu, o naši družbi in kulturi, o vsem, kar se nas tiče. Naloga, na katero druge oblike človeškega spoznanja ne morejo ali ne znajo odgovoriti« (Butina 1997a: 160). In ko se pronicljivo zazremo v Koline, katere nas v obliki neposredne in univerzalne govornice presunejo z globoko univerzalno sporočilnostjo, se kaj hitro lahko zamislimo

¹² Po mojem mnenju to velja tudi za fotografsko umetnost.



Fotografija 6: V raju 3.
Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1975 (hrani avtor)

sami nad sabo in hkrati spoznamo, zakaj so umeščene v sam vrh umetnikovih in umetniških stvaritev.

A vrnimo se k ciklu Haložani. V haloškem »romanu« fotograf izhaja iz istega okolja kakor protagonisti njegovih slik. Kot mladenič iz njega odide »v širni svet« – v mesto, na fakulteto – nato pa se čez nekaj let (1965) vrne kot zrel, spremenjen človek; njegovo spremenjenost izdajajo že način oblačenja, komuniciranja, uporabe jezika. Najizraziteje pa njegovo drugačnost oziroma drugost izraža prav objektiv fotoaparata, skozi katerega gleda ljudi, iz katerih je izšel. In ker »mora fotografska upodobitev stvarnosti vselej prikriti več kakor razkriva« (Sontag 2001: 27), poskusimo pobrsirati še za latentnimi pomeni fotografij. Na tem mestu bom potegnila vzporednico s fotografijo Kmetje grejo na ples (Westerwald, 1914) nemškega fotografa Augusta Sanderja¹³ (Fotografija 3).

Smo v letu 1914. Trije mladeniči zelo verjetno pripadajo generaciji, ki je na evropskem podeželju nosila moške obleke. Kaj

13 Kaže, da v fotografiji obstajata dve temeljni metodi bolj ali manj zmeraj subjektivnega dokumentiranja, ki se že na prvi pogled izključujeta. Prva je v tesni povezanosti fotografa s tematiko. Kerbler je med fotografiranjem ves čas med svojimi »sosedi«. Ves njegov fotografski opus je ustvarjen v ozki skupini, na majhnem, njemu domačem območju, z dobrim poznavanjem navad in pogosto tudi z osebnim poznavanjem ljudi. Intimno je globoko v snovi, iz katere črpa motive, zato s fotografijo ne raziskuje, ampak le beleži. Na drugi strani pa se je Sander s fotografijo s svojo nacijo v svoji deželi povezal v širši okvir, a zato mnogo bolj brezosebno, sistematično, natančno (glej Pajk v Kerbler 2003: 113). Sanderjevo delo je zgled fotografije kot znanosti. Gre za projekt, ki se ga je leta 1911 lotil z namenom katalogiziranja nemškega ljudstva. Njegove »arhetipske slike« (kot jih je sam imenoval) implicirajo psevdoznanstveno nepristranskost, podobno tisti nevtralnosti, na katero so se sklicevale nekatere prikrito pristranske znanstvene vede, ki so pognale v 19. stoletju – frenologija, kriminologija, psihiatrija, evgenika. Ni šlo toliko za to, da bi Sander izbral posameznike zaradi njihove reprezentativnosti, kot za to, da je – pravilno – sklepal, da fotoaparati ne more drugače, kakor da razodene obraz kot družbeno masko. Vsak od fotografirancev je bil »izvesek« svoje obrti, razreda ali poklica. Vsi njegovi upodobljeni so predstavniki, enakovredni predstavniki dane družbene stvarnosti – svoje lastne (glej Sontag 2001: 59–63). Kljub izpostavljenemu diametralnemu nasprotju (in časovnemu razponu med nastankom izbranih slik) se mi zdi vzporednica, ki sledi, izredno zanimiva in pomenljiva.



Fotografija 7: Deklica iz Halož.
Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1972 (hrani avtor)

lahko s fotografije razberemo o telesnosti obleke in njenem sporočilu? Naredimo preizkus. Prekrijmo obraze mladeničev s papirjem in si oglejmo samo njihova oblečena telesa. Še tako pretirana domišljija nam ne dovoli pomisliti, da ta telesa pripadajo srednjemu ali vladajočemu razredu. Nobenega dvoma ni, da pripadajo kmetom; njihove roke so videti prevelike, njihova telesa previtka, noge prekratke. Sprehajalne palice nosijo, kot bi gnali živino. Samo klobuke znajo nositi, kot bi se jim podali. Kam nas to pripelje? Kratko malo k sklepu, da si kmetje ne morejo privoščiti dobrih oblek in jih ne znajo nositi? Ne, tukaj gre za nazoren, čeprav droben primer tistega, čemur je Gramsci rekel razredna hegemonija. Zakaj je njihova razredna pripadnost tako očitna? Mar zaradi mode in kakovosti blaga, iz katerega so sešite njihove obleke? V resničnem življenju bi bile take nadrobnoti zgovorne. Na majhni črno-beli fotografiji niso zelo jasne. Pa vendar statična fotografija – morda bolj nazorni kakor življenje – razkriva temeljni razlog, zakaj obleke nikakor ne zakrivajo družbenega razreda tistih, ki jih nosijo, temveč ga še podčrtujejo in poudarjajo (Berger 1999: 5–10).

Sedaj pa si oglejmo Kerblerjevega Haložana, 1973 (Fotografija 4). Mož na sliki kljub suknjiču in trudu sledenja modi zgleda kmečko in nedvomno izdaja svoj družbeni razred podobno kakor preostali Haložani. Šele Birmanec, 1984, zgleda skoraj mestno (Fotografija 5).

Kajpak pa je v enajstih letih, ki so minila med nastankom prvega in drugega posnetka, tudi razlika med mestom in podeželjem (Haloze kot geografsko odmaknjeno območje se v preteklosti dolgo niso spreminjale) nekoliko uplahnila.

Prihod modernega fotoaparata sam po sebi predstavlja vdor modernosti v tradicionalno¹⁴ okolje, na katerega fotograf (zavestno ali nezavedno) gleda s sodobnimi očmi, ki Haložanom govorijo: »Moj danes je vaš jutri.« Z lastno preobrazbo v tem velikem svetu sporoča, kakšni bodo oni nekoč.

14 V našem primeru Haloze, kjer v sedemdesetih in osemdesetih letih še niso poznali sodobnih tehničnih pripomočkov za pomoč pri delu na njivi, ni bilo hladilnih skrinj, pa tudi vse hiše še niso imele elektrike, itn.

Kerblerjevi izbranci torej po svoji osnovni predispoziciji ne morejo biti nosilci nenadoma zajetega trenutka, akcije modernega življenjskega utripa; v svoji otrpli zadržanosti, zazrtosti in na svojevrsten način opravičljivi zunanji pasivnosti delujejo kot monumentalne ostaline in trajne vrednosti v našem vizualnem doživljanju posebne sodobnosti (Bassin 1981: 5).

Mojster v Halozah ujame zadnji dih tradicionalnega življenja, ki kar kriči iz njihovih stanovanj, oblačil ter delovnih metod, in tako se to okolje na nek način sreča z modernostjo in kar naenkrat postane nerazvito (to ni bilo, dokler se ni srečalo z razvitim svetom), kar je najbolj razvidno prav preko očesa kamere. Fotograf, ki skoznje gleda portretirance, z nostalgijo zre na svoje otroštvo (preteklost) in hkrati na izgubljeno otroštvo haloških otrok (tedanja sedanost), ki sicer imajo svoje svetle trenutke (glej Fotografijo 6), pa vendar na večini fotografij zasledimo resne, kar neka-ko izgubljene, celo nebogljenе obraze. Na njih ni radosti, čarov otroškega sveta in hudomušnih nasmeškov kot, denimo, pri nekaterih mestnih otrocih. Ko se Kerbler ponovno sreča s haloškim svetom in se z njim sooča preko fotoaparata, to ni več svet, kakršnega je poznal v otroštvu, vsaj ne v celoti; njegovi otroci živijo drugačno otroštvo, igrajo se z drugačnimi igračami ...

Tukaj smo priča dialogu drugačnosti oziroma srečanju pogledov; tisti, ki ga ne vidimo, postane norma tistega, kar vidimo. Ko ga na življenjski poti sodobni svet dobi v »krepeljce«, se Kerbler preobrazi v drugega človeka, ki ga sicer Haložani gostoljubno sprejmejo oprtih rok in z zaupanjem, a kljub temu ni več povsem eden izmed njih.

Ena deklica, dve drevesi, trije prašički [...] in, kot pri vsaki fotografiji, zavest o času. Deklica (Fotografija 7) je odrasla, lahko se le vprašamo, kaj je z njo danes, prašičke so že davno pojedli, od vse te romantike je ostal le spomin na fotografskem papirju (Pajk v Kerbler 2003: 112).

Zaključna razmišljanja

Vsak posnetek je dokument o nekem človeku, o nekem narodu, o nekem kraju v določenem času (Šapanja 1983: 6), in vsaka vas ima svojo zgodovino, ki bi se jo s kamero dalo ohraniti (Sontag 2001: 57). Kerbler je izdelal obširen in intimen dokumentarni zapis o, kakor je videti, skoraj brezčasnem življenju v vasiči svojega otroštva v Halozah [...] ter tako s svojima lastnima rokama ohranil zgodovino (Messer 2011). Med nastajanjem ciklusa Haložani (sedemdeseta in osemdeseta leta 20. stoletja), ko je v objektiv lovil človeške zgodbe, haloško pokrajino in podobo dejanskega življenja tedanjega časa, se vendarle ni povsem zavedal, da ohranja zgodovino in hkrati potrjuje spoznanje Berenice Abbott: »Fotograf je sodobno bitje *par excellence*; skozi njegove oči zdaj postane preteklost« (po Sontag 2001). Tega se je zelo dobro zavedal tudi francoski milijonar, bankir in filantrop Albert Khan, ki je na začetku 20. stoletja sklenil dokumentirati svet. Tudi sam je veliko potoval, sicer pa je z naročilom, naj čim več poslikajo, razposlal fotografe po vsem svetu. Prepotovali so petdeset držav in posneli okolje in kulturo v tedaj znanem svetu. Prisostvovali so nekaterim najbolj pomembnim dogodkom, posneli pa so tudi vsakdanje življenje navadnih ljudi; pri njih so vzporednice s Kerblerjevimi posnetki malodane neizbežne, kar nas ponovno pripelje do eksplicitnega poudarka njihove univerzalnosti. Prve fotografije, filmski posnetki in prvi barvni posnetki so izjemen kalejdoskop življenja na prelomu 20. stoletja,

prikazan v devetih delih čudovitega britanskega dokumentarnega filma Čudoviti svet Alberta Khana (The Wonderful World of Albert Khan, Velika Britanija, 2007, režija Veronika Hyks). S čedalje hitrejšimi zgodovinskimi premenami je sama preteklost postala najbolj nadrealistična snov od vseh, in tako je – po mnenju Walterja Benjamina – mogoče v izginjajočem uvideti novo lepoto (po Sontag 2001: 75). »Serija fotografij, ki »zamrzne« trenutke nekega življenja ali družbe, je v nasprotju z njuno obliko, ki je proces, tek v času. [...] Življenje niso posamezni pomenljivi – za hip osvetljeni, za vedno obstali – trenutki. Fotografije pa« (Sontag 2001: 80). Kerblerjeve fotografije so neprecenljive prav zato, ker je haloški »danes«, ki je naš včeraj, otel pred pozabo in ga ujel v svojstveno lepe trenutke, ki na simbolni ravni pomenijo mnogo več kot le dokument kmečkega življenja. Ena od funkcij umetnosti in znanosti je pomagati razumeti bit drugih na svetu (MacDougall 2006: 1); raznoterost pogledov, ki se manifestira skozi slike Stojana Kerblerja, nam nedvomno pomaga razumeti bit Haložanov, njihovega življenja v preteklosti ter ne nazadnje načina življenja naših prednikov.

Viri in literatura

- BARTHES, Roland: *Camera lucida: Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC, 1992.
- BASSIN, Aleksander: *Haloški človek*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1981.
- BELTING, Hans: *Antropologija podobe: Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2004.
- BENJAMIN, Walter: Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V: isti, *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998, 145–176.
- BERGER, John: *Rabe fotografije*. Ljubljana: Založba *cf., 1980.
- CIGLENEČKI, Marjeta: Fotografije Stojana Kerblerja. V: *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2003, 226–259.
- GVARDJANČIČ, Herman: *Herman Gvardjančič*. Ljubljana: Modrijan, 2008.
- JAZBEC, Sandra: *Stojan Kerbler: Ljudski fotograf svetovnega kova*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2010.
- KAMBIČ, Mirko: *150 let fotografije na Slovenskem: 1839–1919* (1. knjiga). Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana, 1989.
- KERBLER, Stojan: *Ljudje / People*. Ljubljana: Design Novak, 2003.
- KOMELJ, Milček: *Miheličev Kurent: Zgodba o živem mitu*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2002.
- KOVIČ, Brane: To bi morali videti, slišati, prebrati. *Teleks*, 20. maj 1982: 10.
- KRESE, Meta: Ocene in poročila: Obrazi. *Fotografija: Revija slovenskih fotografov* 19/20, 2004: 44–45.
- KRIŽNAR, Naško: Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji. *Traditiones* 20, 1995: 143–160.
- KRIŽNAR, Naško: *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996.
- LAMPIČ, Primož: *Stojan Kerbler: »Socialnega momenta se sploh nisem zavedal.« Dialogi* 35(3/4), 1999: 45–60.
- MACDOUGALL, David: *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MESSER, William, Galerija fotografija, <http://www.galerijafotografija.si/slo/razstave/pretekle/datum/35>, 31. 8. 2011.
- MILOŠIČ, Franc: Odkrivamo Ptuj s Stojanom Kerblerjem. *Delo*, 7. julij 2011: 34.
- MINNICH, Robert Gary: Koline kot darilo in izražanje identitete v slovenski kmečki družbi. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 27(1/2), 1987: 115–122.

SLUBAN, Klavdij: Dans la cour de Stojan Kerbler. *Photographies magazine* [Francija], december 1995, 8 repr.: 40–45.

SONTAG, Susan: *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.

SONTAG, Susan: *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia, 2006.

ŠAPANJA, Milanka: Retrospektiva Stojana Kerblerja, Stradanje je čovjekova sudbina. *Foto-kino revija* 7–8, 1983: 6.

TOŠIĆ, Dragoljub: Artistic Photography. *Review Yugoslav* 3–4, 1988: 36–40.

Diverse Aspects of Stojan Kerbler's Photographic Opus

After the initial introduction of Stojan Kerbler as a master photographer, the article explores his photographic opus and its ethnological characteristics. Kerbler created a number of black-and-white photographic cycles that will linger in the mind of the spectator both at home and abroad: *Portraits from the Streets of Ptuj*; *The People of Haloze*; *Pig Slaughtering*; *The Kurenti*; *Factory Photography*; *Courtyards*; and *Spaces*. Revealing his distinctly personal photographic style, these cycles have garnered in the 1970s and the 1980s considerable interest at home and international recognition beyond the borders of former Yugoslavia. Kerbler was one of merely a handful of Yugoslav photographers who were interested in rural settings. Analyzing the documentary aspect of his photographs, as well as his unique perception of a given subject, the article explains why Kerbler may be classified as a documentary photographer. Discussed are the elements of fine art in his black-and-white photographs with an extremely simple composition, and Kerbler's relation to his subjects. Continuously emphasizing ethnological aspects of these photographs, the author of this article examines the cycle on pig slaughtering, for example, in relation to the study of Norwegian anthropologist Robert Minnich on the same subject. A comparison of Kerbler's photographs with the ones made by German photographer August Sander reveals some latent meanings in Kerbler's opus. In conclusion, the text looks for parallels with the photographs commissioned at the beginning of the 20th century by Albert Khan, a French millionaire, banker, and philanthropist, who wished to document the world around him.

The text investigates the many distinguishing features of Kerbler's photographic depictions that represent a weighty contribution toward the recognition of Slovene photography abroad. Two of the most significant characteristics of his work are certainly the universal character of his photographs and the wealth of data that his images from Haloze convey about the way of life of the local population in the 1970s and the 1980s. The text also stresses the significance of sensorial anthropology and of empathy, which is particularly evident in the manner in which Kerbler's photographs reflect the connection between the photographer and the people he had portrayed with his camera.

