

Marjeta Ciglencečki
STOJAN KERBLER
DVORIŠČA

Naziva »najboljši razstavljaec v Sloveniji«¹ in »najboljši razstavljaec v Jugoslaviji«² sta za nepoznavalce dejavnosti v fotografskih klubih nekoliko nenavadna. Vendar sta s takšnimi nazivi Foto zveza Slovenije in FZ Jugoslavije nagrajevali uspehe na domačih in mednarodnih razstavah. Stojanu Kerblerju je ta laskavi naziv pripadel večkrat, kar mu je odpiralo tudi vrata v prestižna razstavišča.³ Naziva, ki govorita o uspešnosti, na svojstven način ponazarjata fotografsko pot Stojana Kerblerja. Vztrajno je sledil izzivom, ki so se mu ponujali v okviru klubske dejavnosti ter svoje fotografije redno pošiljal na številne žirirane razstave po Jugoslaviji in po svetu, kjer je praviloma prejemal visoka priznanja. Tudi sam je rad sprejemal vlogo žiranta in selektorja, ob čemer se je soočal z opusi drugih fotografov. Hitro je dosegal visoke nazive o mojstrstvu, ki imajo veljavo tudi v mednarodnih fotografskih krogih,⁴ v domačem Fotoklubu Maribor ter v Foto kino zvezi Slovenije pa je prevzemal odgovorne funkcije.⁵

Začetki

S fotoaparatom se je seznanil že kot dijak in se leta 1955 včlanil v ptujski Fotoklub, a to prvo srečanje s fotografijo niti ni bilo usodno. Pomembnejše priložnosti so se ponudile v Ljubljani, kjer je leta 1957 postal študent elektrotehnike. Včlanil se je v fotoklub Študentsko naselje, kmalu opravil izpit iz osnov fotografiranja in se leta 1959 pridružil novoustanovljenemu klubu Akademski kolegij. Bolezen ga je za leto dni odtegnila od študija, pa se je med

¹ Stojan Kerbler je naziv prvič dobil leta 1969, za najaktivnejšega razstavljalca Fotokluba Maribor pa je veljal že leta 1966. Vsi podatki o fotografski poti Stojana Kerblerja so iz njegovega osebnega arhiva. Podroben življenjepis, ki ga je sestavil Kerbler sam, je objavljen v razstavnem katalogu *Stojan Kerbler : Razstava ob umetnikovi petdesetletnici* (Pokrajinski muzej Ptuj, 1988, str. 21–32), dopolnjen pa je v pričujoči publikaciji.

² Naziv je prvič dobil leta 1970.

³ Tako je leta 1977 kot nosilec prestižnega naziva v Salonu fotografije v Beogradu, ki je veljal za pomembno fotografsko razstavišče, z obsežnim številom del predstavil serijo *Haložanov*.

⁴ Tako je na primer leta 1972 dobil naziva »mojster fotografije Foto zveze Jugoslavije« in E FIAP (odličnik Mednarodne organizacije za fotografsko umetnost – Fédération internationale de l'art photographique).

⁵ Leta 1974 je bil izvoljen za predsednika Foto kino zveze Slovenije, kar je ostal do leta 1981. Od 1974 do 1978 je bil tajnik Fotokluba Maribor, od leta 1974 naprej pa član in občasni predsednik umetniške komisije Odbora za fotografijo pri Foto kino zvezi Slovenije. Še več priznanja v fotografskih krogih je doživljal na nivoju Jugoslavije; tako je bil pogosto izbran za žiranta ali tudi samostojnega selektorja pri pomembnejših razstavah v jugoslovanskih razstaviščih. Naštete so le nekatere od njegovih funkcij.

okrevanjem na obveznih sprehodih posvetil fotografiranju. V letu 1960 je bil deležen prvih priznanj za svoje fotografsko delo, leta 1963 pa je skupaj z nekaj fotografi iz drugih študentskih fotoklubov ustanovil Fotogrupo ŠOLT.⁶ Študentska organizacija jim je omogočila delo v dobro opremljeni temnici, mladi pa so kot skupina bolj organizirano nastopali na razstavah in na takratno fotografsko prizorišče vnesli mladostno svežino; poglobili so se v temeljne značilnosti fotografskega medija.⁷ Po drugi svetovni vojni je slovenska fotografija nadaljevala na izhodiščih, ki jih je nasilno prekinila vojna vihra. Kljub več mednarodnim razstavam, ki si jih je bilo mogoče ogledati v Ljubljani v petdesetih in na začetku šestdesetih let,⁸ se je v Sloveniji še kar dolgo po drugi vojni obdržal poetični piktorializem, tako značilen za slovensko fotografijo dvajsetih in še bolj tridesetih let 20. stoletja. Celotna fotografija, ki je bila vsebinsko usmerjena v socrealizem, je bila v Sloveniji zadržana in lirično obarvana. Spremembe so se pojavile sredi petdesetih let, ko so se posamezni fotografi odpovedali romantičnemu prizvoku. Najopaznejši je bil Janez Marenčič; uveljavil se je zlasti s pogledi na sorško polje, ki jih je posnel iz letala, kar je bila povsem nova perspektiva, in to ne zgolj na Slovenskem.

Stojan Kerbler je pozornost poznavalcev zbudil že leta 1960. Odzval se je na razpis beograjskega fotokluba Stiv Naumov in prvič poslal na žirirano razstavo več svojih fotografij, izbrana je bila fotografija Dimnik. V Ljubljani so na izboru za 10. zvezno razstavo njegove fotografije odklonili, zato pa je bila v Skopju na razstavi študentske fotografije nagrajena *Skupna pomlad*, ki je bila leta 1961 odlikovana še enkrat, in sicer na veliki mednarodni razstavi v Bukarešti in na jugoslovanski razstavi v Beogradu, nato pa leta 1964 še na študentski razstavi v Singapuru. *Skupna pomlad* je vsebinsko poetična, kompozicijsko pa nadvse precizna fotografija. Prevladujočo horizontalno linijo vzpostavlja naslonjalo klopi, kjer na eni strani sedita razigrana zaljubljenca, na drugi pa starejša zakonca, za katera je opazno, da ju veže umirjena naklonjenost. Čeprav je v fotografiji mogoče zaznati vezi s starejšo slovensko fotografijo, zlasti to velja za njen lirični vsebinski naglas, pa je izrazita in drugačna prav trdna kompozicija, ki je bistvena za vsebinsko sporočilo. Horizontala bruna, ki služi za naslonjalo na dvojni klopi, je tista, ki določa dva svetova, svet vedre mladosti in svet pomirjene starosti; ločuje tudi ospredje in ozadje ter različni smeri pogledov – proti gledalcu

⁶ Ustanovni člani Fotogrupe ŠOLT so bili: Miro Bark-Hojnik, Oskar Dolenc, Stojan Kerbler in Joco Žnidaršič.

⁷ Vlogo Fotogrupe ŠOLT poznavalci ocenjujejo različno. Stojan Kerbler v razstavnem katalogu *Razvojne poti slovenske fotografije 1945-1983* (Kabinet slovenske fotografije, Kranj 1984) kot značilnost klubske razstave, ki je bila leta 1972 v Ljubljani, omenja fotografsko zrno, ki je nastalo zaradi velikih izrezov. Brane Kovič meni (Za fotografijo, v: *150 let fotografije na Slovenskem : 1945-1990*, Mestna galerija Ljubljana, 1990, str. 14), da je bila Fotogrupa ŠOLT predvsem prostor, kjer so imeli nadarjeni fotografi dobre možnosti, da razvijejo svoje sposobnosti. Primož Lampič primerja člane Fotogrupe ŠOLT z *Mariborskim krogom*, pri čemer ga je zanimala zlasti marginalizacija vsebine (Primož LAMPIČ, *Fotografija in umetnost, fotografija kot umetnost, slovenska fotografija sedemdesetih let*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 176-177). Vsekakor pa je pozornost kritikov pritegnila dejavnost kluba iz časa po 1970, ko je bil Kerbler že nekaj let včlanjen v Fotoklub Maribor.

⁸ V Ljubljani so bile odmevne mednarodne razstave fotografij, ki so jih spremljali tudi bogato ilustrirani katalogi, v letih: 1934, 1936, 1938, 1952, 1954, 1956, 1959 in 1962. Več o tem: Mirko KAMBIČ, *Tri razstave fotografske umetnosti v Ljubljani, 150 let fotografije na Slovenskem. 1919-1945*, Mestna galerija Ljubljana 1990, str. 34-37.

in stran od njega, v globino prostora. Šele prepoznavanje formalnih vrednosti Kerblerjeve *Skupne pomladi* omogoča doživetje njene poetične pripovedi.

Mariborski krog in Kerblerjevi najpomembnejši ciklusi

Leta 1965 je Stojan Kerbler diplomiral in se vrnil na rodno Ptujsko Goro. Zaposlil se je v Tovarni glinice in aluminija (danes Talum) v Kidričevem in se včlanil v Fotoklub Maribor. V mariborskem fotografskem klubu se je v drugi polovici šestdesetih in na začetku sedemdesetih let izoblikovala ožja skupina članov (pripadal ji je tudi Stojan Kerbler), ki so se živo zanimali za novosti po svetu. Za izjemno ustvarjalno vzdušje v skupini sta bila zaslužna zlasti Zmago Jeraj in Ivan Dvoršak. Srečevali so se tedensko in diskutirali o fotografijah.⁹ Februarja 1971 so v Razstavnem salonu Rotovž v Mariboru pripravili skupinsko razstavo z naslovom *Mariborski krog*,¹⁰ ki velja za prelomno v zgodovini slovenske fotografije. Nanjo so se dolgo pripravljali. Izbor fotografij in njihovo velikost so prilagodili razstavnemu prostoru,¹¹ kar je bila novost na Slovenskem. Za slovensko likovno prizorišče prav tako ni bilo običajno, da posamezne fotografije niso bile avtorsko označene, s čimer so sodelujoči poudarili svojo enotnost v odnosu do fotografskega medija. Na razstavljenih fotografijah so bili prikazani neatraktivni motivi, ki so jih avtorji najpogosteje poiskali na obrobju urbanega okolja. Na fotografijah *Mariborskega kroga* prevladujejo temne sivine in črnine, zato se je za

⁹ V klubu so bili razmeroma dobro preskrbljeni s fotografskimi revijami. Primož Lampič v razstavnem katalogu o Janku Jelnikarju (Primož LAMPIC, *Janko Andrej Jelnikar : Osamosvojene podobe : Fotografije 1976–2007*, Umetnostna galerija Maribor, Arhitekturni muzej Ljubljana, Fotoklub Maribor 2007, str. 9) poleg takrat izvrstne beograjske *Foto-kino revije* navaja še švicarsko revijo *Camera*, angleško revijo *Creative Camera* in špansko revijo *Nueva lente*.

¹⁰ Na razstavi so sodelovali: Ivo Čerle, Ivan Dvoršak, Janko Jelnikar, Zmago Jeraj, Branimir Jerneić, Stojan Kerbler, Peter Lešnik, Dragiša Modrinjak, Zora Plešnar, Marjan Stojko, Simon Tihec, Vinko Vedlin in Franjo Vršič. Posamezne fotografije niso bile označene z imeni avtorjev, spisek imen pa je bil prvič natisnjen v publikaciji, ki je spremljala predstavitev izbora z mariborske razstave v galeriji Loža v Kopru julija leta 1973.

¹¹ Razvrstitev posameznih pozitivov v razstavišču je bila skrbno pretehtana, umestitvi v prostor pa je bila prilagojena tudi njihova velikost, zato razstave v drugačnih prostorskih pogojih ni bilo mogoče ponoviti. Ker so se avtorji hoteli izogniti optičnim učinkom stekla, s katerim se običajno zaščitijo fotografije, so pozitivne nalepili na iverice. Razstava je tako prikazala fotografije v vsej njihovi izraznosti, delovala pa je kot likovna celota. Nekaj pozitivov je bilo izjemno velikih; teh fotografij niso prenašali na druge lokacije, zaradi težav s skladiščenjem pa se tudi niso ohranile. Eden od vzorov za postavitev v mariborskem Rotovžu je bila slovita razstava *Človeška družina* (*The Family of Man*), ki je bila postavljena leta 1955 najprej v Muzeju moderne umetnosti (Museum of Modern Art – MOMA) v New Yorku, nato pa je prepotovala cel svet. Ameriška razstava v Sloveniji sicer ni bila na ogled, prikazali pa so jo v Beogradu, katalog je bil lahko dostopen, o razstavi pa se je tudi veliko pisalo (več: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man). Vsebinski koncept razstave v Rotovžu je v največji meri zasnoval Zmago Jeraj, postavitev pa je bila delo Ivana Dvoršaka, ki je bil cenjen oblikovalec. Oprema fotografij na razstavi *Mariborski krog* je kasneje povzročila več težav. Zaradi slabe zaščite površin je prišlo do poškodb, v prihodnje pa bo potrebno preučiti tudi morebiten škodljiv vpliv lepila na fotografski papir. 7. februarja 2008 je Umetnostna galerija Maribor od Fotokluba Maribor skupaj z drugimi prevzela v hrambo tudi fotografije z razstave *Mariborski krog* in se zavezala, da bo poskrbela za njihovo strokovno hrambo. Glej: kulturna redakcija (kr), Novi dom za fotografsko zbirko Mariborskega kroga, *Večer*, 15. februar 2008, str. 12.

mariborsko fotografijo uveljavilo ime »črna fotografija«, ki se deloma nanaša tudi na vsebino prikazanega. Le-ta se večinoma napaja v sivem vsakdanu in v nekaterih delih opominja tudi na ekološko problematiko. Pripadniki *Mariborskega kroga* so negative dosledno v celoti prenašali v pozitiv. Na terenu so tako navadno naredili vrsto podobnih posnetkov, nato pa med njimi izbrali najboljšega ter ga kopirali v pozitiv brez vsakršnih dodatnih rezov v temnici, kar so označili s poudarjenim črnim robom. Odločitev za ta postopek se interpretira na več načinov. Uvedel ga je francoski fotograf Henri Cartier-Bresson (1908–2004) ki je s črnim robom dokazoval, da je bil za povečavo uporabljen celoten negativ. Cartier-Bresson je prisegal na pravilno izbran trenutek fotografiranja, ko avtor v kompozicijo ujame bistvo videnega, kar je bilo po avtorjevem mnenju potrebno neokrnjeno predstaviti gledalcu.¹² Fotografiji *Mariborskega kroga* naj bi črni rob izrabili za nekakšen formalni okvir kompozicije; na ta način naj bi podobe tudi ironizirali, zlasti ko je na pozitivu ostala vidna tudi perforacija celuloidnega traku.¹³ Na Kerblerjevih fotografijah črni rob neenakomerno in mehko obteka prizor in gledalcu pomaga vstopati v prizor. Vsekakor črni rob dokazuje, da so avtorji za ustvarjalen in sporočilno zanimiv šteli le tisti del fotografskega postopka, ko so v pogledu skozi objektiv izbirali motiv. Kasnejša obdelava negativa v temnici je bila zgolj tehnična izpeljava kreativno že zaključenega procesa. Delo v temnici je nenazadnje lahko opravil tudi kdo drug in ne avtor sam. V mariborski skupini fotografov je kolegom v temnici pogosto pomagal Ivan Dvoršak. Razstava *Mariborski krog* je v naslednjih treh letih gostovala še v nekaterih krajih po Sloveniji, leta 1972 celo v Katovicah in v Krakovu na Poljskem. Vsako gostovanje je pomenilo preoblikovanje razstave, seznam sodelujočih je variiral,¹⁴ spreminjal pa se je tudi sestav razstavljenih fotografij. Že znanim fotografijam iz leta 1971 so v posameznih razstaviščih dodali tudi nekaj novih del. Dejavnost *Mariborskega kroga* kot zaključene skupine znotraj Fotokluba Maribor je po nekaj letih zamrla, kar je bilo razumljivo, saj so se nekateri posamezniki kmalu izoblikovali v jasno prepoznavne osebnosti, med njimi tudi Stojan Kerbler.

¹² *Photographie des 20. Jahrhunderts : Museum Ludwig Köln*, Köln 2005, str. 96.

¹³ Meta GABRŠEK PROSENC, Pomen mariborskega kroga v jugoslovanski fotografiji v sedemdesetih letih, *Sinteza / Ekran*, 73, 74 / 5, 6, 1986, str. 66; LAMPIČ 1995/1996, (op. 7), str. 170.

¹⁴ Med avtorje sta se uvrstila še Antonio Baričević in Martin Germ, zato za skupino kot celoto velja, da jo je sestavljalo 15 fotografov. Vendar je edino na prvi razstavi leta 1971 nastopalo 13 avtorjev, kasneje je bilo število udeležencev na razstavah manjše. Vzporedno z omenjenimi gostovanji so člani Fotokluba Maribor pripravljali tudi druge razstave (naslovljene so bile *Mariborska fotografija*, ker pa so z njimi gostovali po tovarnah, so jih imenovali tudi *delavske razstave*), na katere so uvrščali tudi posamezne fotografije iz fonda *Mariborskega kroga*. Slednje v prepoznavanje dejavnosti *Mariborskega kroga* vnaša nekaj nejasnosti.

Primož Lampič *Mariborski krog*¹⁵ upravičeno označuje kot konceptualni pojav, ko fotografija nikakor ni le odslikava realnega trenutka, pač pa »izraža neko intelektualno stanje«, kakor je citiral Zmago Jeraja.¹⁶ Aleksander Bassin, ki je prvi pisal o *Mariborskem krogu* in ki je skupino in njene posamezne pripadnike spremljal tudi v naslednjih letih, je posebnosti *Mariborskega kroga* strnil v oznako »sposobnost zavzeti svoje stališče.«¹⁷ *Spiritus agens* skupine je bil Zmago Jeraj s svojim širokim razgledom po likovni umetnosti, o sodobni mariborski fotografiji pa je tudi pisal. Jeraj pri lastnem delu ni ločeval med slikarskim in fotografskim medijem ter med njima ni delal nobene hierarhije.¹⁸ Za dejavnost v klubu je bilo dragoceno tudi Jerajevo študijsko bivanje v Londonu leta 1969, kjer se je poglobil v opus Henrija Cartier-Bressona.¹⁹ Najbolj radikalen predstavnik ter po mnenju likovnih kritikov in samih pripadnikov skupine najizrazitejši avtor *Mariborskega kroga* je Ivan Dvoršak,²⁰ za katerega je Jeraj napisal, da presega tehnično nevtralnno fotografsko registriranje ter da se njegovo intimno razpoloženje trpko staplja z okoljem. Po Jerajevem mnenju Dvoršak izkorišča govorico klasične fotografije, s katero »...najustrezneje zrcali in podaljšuje svoja duševna stanja.«²¹ Med starejšimi in bolj konservativnimi fotografi so bili odmevi na razstavo *Mariborski krog* skrajno negativni,²² likovna kritika pa je postala pozorna. O fotografiji se je začelo pisati več, Maribor pa je obveljal kot kraj odlične fotografije. Nasledek dejavnosti

¹⁵ Uveljavljeno je, da z imenom *Mariborski krog* označujemo specifično dogajanje v Fotoklubu Maribor, ki je kulminiralo v razstavi z enakim imenom leta 1971. Pojav z imenom *Mariborski krog* časovno zamejujemo s poznimi šestdesetimi leti 20. stoletja in letom 1974, ko je skupina nastopila zadnjikrat. Zmago Jeraj je razstavo v letu 1971 označil kot »... posledico skupka naporov ustvarjalcev...« in leta 1973 pripomnil, da se »... predstavljeni delovni-miselni tok Mariborske fotografije še nadalje perspektivizira.« Kot prvo dejanje te dejavnosti navaja lastno razstavo v Koncertnem ateljeju v Ljubljani leta 1968. (Glej: Z(mago) J(eraj), Fotografije Mariborskega kroga, *Dialogi*, 12, 1973, str. 829–830). Meta Gabršek Prosenec glede historičnega konteksta opozarja tudi na kakovost mariborske fotografije iz tridesetih let 20. stoletja in meni, da razstave v letu 1971 ne bi smeli označevati za prelomno, pač pa jo razumeti v širšem kontekstu. (Glej: GABRŠEK PROSENC 1986 (op. 13), str. 64). Nasprotno pa Stojan Kerbler meni, da bi smeli z imenom *Mariborski krog* označevati edino razstavo v letu 1971.

¹⁶ LAMPIČ 1995/1996 (op. 7), str. 169. Kot konceptualno je razstavo označil že leta 1971 Andrej UJČIČ (Mariborska likovna kronika, *Sinteza*, 21–22, 1971, str. 107).

¹⁷ Aleksander BASSIN, *Mariborski krog*, *Tovariš*, 9. 3. 1971, str. 47.

¹⁸ Meta Gabršek Prosenec je prva opozorila na dejstvo, da Jeraj fotografije ne uporablja na način, ki je med slikarji razširjen od iznajdbe fotografije naprej, ko fotografija v slikarskem postopku prevzame vlogo pripravljalne skice. V Jerajevem opusu je »... fotografski posnetek neredko potrdil slikarsko stvaritev.« Glej: Meta GABRŠEK PROSENC, Zmago Jeraj – slikarstvo in fotografija: Monografska skica, *Sinteza*, 40, 1978, str. 40.

¹⁹ Milojka KLINE, Življenjepis, v: *Zmago Jeraj : Slika, risba, grafika, fotografija*, Umetnostna galerija Maribor, 2008, str. 296–270, (razstavní katalog). Vzpodbudnih vtisov pa je moralo biti še več. Milan Pajk pomenljivo opozarja na Roberta Franka (glej: Milan PAJK, Brez naslova, *Zmago Jeraj : Slika, risba, grafika, fotografija*, Umetnostna galerija Maribor 2008, str. 222–223).

²⁰ Tudi Stojan Kerbler visoko ceni Dvoršakovo fotografijo. Enakega mnenja je Zmago Jeraj. Glej: Andrej BRVAR, Z Zmagom na Urban, *Ampak*, letnik 8, 10, 2007, str. 68.

²¹ Zmago JERAJ, Novejša mariborska fotografija, *Sinteza*, 16, 1970, str. 61.

²² Na primer: Jože HORVAT, Pogled skozi »mariborski krog«, *TT*, 8. 9. 1971.

Mariborskega kroga so bile razstave *Nova fotografija*, pri katerih so Mariborčani sodelovali z Zagrebčani in Beograjčani.²³ Razstave so slovele po aktualnosti in svežini.

Stojan Kerbler ustvarjalnemu razpoloženju v Fotoklubu Maribor pripisuje velik pomen za lasten fotografski razvoj, vendar je bil med vidnejšimi člani *Mariborskega kroga* morda še najmanj zavezan načelom skupine. Njegove fotografije so v primerjavi z drugimi manj temačne, tako po formalni kot po vsebinski plati. Bolj kot njegovi kolegi iz skupine je cenil nekatera klasična pravila fotografiranja, k čemur ga je navajalo tudi lastno raziskovanje starejše fotografije na Slovenskem. Z večjim delom svojega opusa je zavezan figuri in ruralnemu okolju, v izhodišču njegovega fotografiranja pa je vedno želja po dokumentiranju dogajanja, za katerega presoja, da je vredno spomina.²⁴ Kerbler motiviko nahaja v svojem domačem okolju, ki ga zelo dobro pozna, vendar za gledalca to niso vsakdanji prizori, prav nasprotno; večinoma nas presunejo s svojo nenavadnostjo. Nekatera načela *Mariborskega kroga* pa so postala stalnica v Kerblerjevem opusu. Dosledno prenaša celoten negativ v pozitiv, zato je črni rob na njegovi fotografiji obvezen, Kerblerjeve najuspešnejše fotografije pa pripadajo serijam, ki jih je nizal po skrbno zastavljenem načrtu in z jasno postavljenim ciljem. Strogim kreativnim izhodiščem *Mariborskega kroga* tako pripada le manjše število Kerblerjevih fotografij. Med njimi izstopa *Tesnoba* iz leta 1970.²⁵ Kerbler je prizor posnel na ptujskih ulicah ob času enega od treh tradicionalnih letnih sejmov. Podoba možakarja z razoranim obrazom in nezaupljivim pogledom se lušči iz teme. Na levi je prepoznati nejasno žensko obličje, na desni je kompozicija zarobljena z gmoto razpraskanega zidu, pred katerim zaznamo ramenski del moške figure. Tovrstni detajli so v Kerblerjevih kompozicijah pogosti; razumemo jih kot prostorski vrivek, ki med fotografa (kasneje gledalca) in prizor vnaša določeno vsebinsko distanco. Prostor na fotografiji *Tesnoba* je rahlo diagonalno poglobljen, kompozicija je razdeljena v nekakšen figuralni triptih, razpoloženje pa je povsem v skladu z naslovom.

Sicer pa je Stojan Kerbler že aprila leta 1971, le dva meseca po odmevni razstavi *Mariborskega kroga*, v ptujskem muzejskem razstavišču samostojno predstavil svojo prvo večjo serijo fotografij z naslovom *Portreti s ptujskih ulic*. Uvodno besedilo v razstavnem katalog je napisal Zmago Jeraj, ki je Kerblerjeve podobe označil za »nekonvencionalno portretno zbirko«.²⁶ Nekonvencionalni so se mu zdeli Haložani, ki jih je Kerbler s teleobjektivom fotografiral na ptujskih ulicah na semanje dni. Takrat namreč prebivalci iz okoliških Haloz zahajajo v mesto po nakupih. Povsem drugačni so od meščanov in takšni so zbudili pozornost fotografa. Kerbler v pogovorih večkrat omenja, da je po vrnitvi iz Ljubljane v domačem okolju zavestno začel iskati, kaj bi bilo vredno fotografirati. Vse od leta 1965 naprej potrebni navdih išče in tudi najde v najožjem okolju svojega domovanja. K odločitvam,

²³ Prva razstava je bila leta 1973 v Razstavnem salonu Rotovž, gostovala pa je še v Kopru in v Ljubljani, leta 1974 tudi v Zagrebu in Beogradu. Od članov Fotokluba Maribor sta razstavljala Zmago Jeraj in Ivan Dvoršak.

²⁴ Tudi Prosenčeva poudarja, da se Kerblerjeva fotografija v marsičem razlikuje od načel *Mariborskega kroga*, ključna se ji zdi njena dokumentarnost. GABRŠEK PROSENC 1986 (op. 13), str. 68.

²⁵ Razstavljena je bila tudi na razstavi *Mariborski krog* leta 1971.

²⁶ *Portreti s ptujskih ulic*, Pokrajinski muzej Ptuj 1971, (uvod Zmago JERAJ).

kaj naj bo predmet njegovega fotografskega dela in kakšni naj bodo načrti za oblikovanje serij, pa so v fazi Kerblerjevega ustvarjalnega zorenja pripomogli aktivno druženje v Fotoklubu Maribor ter preverjanje na žiriranih razstavah doma in v tujini. Posamezne uspešne fotografije so tako spodbudile nastanek serij. Za *Portrete s ptujskih ulic* je bila ključna fotografija *Sam* iz leta 1966, ki jo je posnel s 135 mm objektivom. Bila je večkrat nagrajena, kar ga je prepričalo, da je smiselno nadaljevati na ta način.²⁷ Fotografija prikazuje dečka resnobnega in zamazanega obraza, ki se zazira v gledalca, oblečen pa je v prevelik suknjič in ovit v šal ter pokrit s klobukom. Suknjič in šal imata zrnasto strukturo, ozadje pa je megljeno in nejasno. Krajci klobuka so z zgornje strani močno osvetljeni, skupaj z oblačili pa ustvarjajo izrazit trikotniški okvir nežnemu deškemu obrazu.²⁸ V naslednjih letih je Stojan Kerbler spremenil tehnologijo fotografiranja in zamenjal teleobjektiv za širokokotnega, trikotniška kompozicija pa je ostala v njegovem opusu prevladujoča.

Naslednja velika skupina fotografij, ki je nastajala v dolgem časovnem obdobju od leta 1972 do druge polovice osemdesetih let, je posvečena Haložanom v njihovem domačem okolju. Za spremembo kraja fotografiranja je bil pomemben nakup avtomobila konec leta 1972 in uspeh fotografije *Deklica iz Haloz* iz leta 1972.²⁹ Čeprav podoba male svinjske pastirice ne izkazuje vseh značilnosti, ki odlikuje serijo *Haložani*,³⁰ pa je že bila posneta s širokokotnim 28 mm objektivom, ki mu je Stojan Kerbler ostal zvest od takrat dalje. Avtor zatrjuje, da je poetična pripoved o dekletcu s tremi pujski nastala po naključju. »Pogovarjala sva se z njenim očetom pred hišo, ko se je prikazala ...« pripoveduje. Vendar težko verjamemo, da je bil za uspešen posnetek odločilen zgolj posrečeno izbran trenutek. Fotografijo odlikujeta ostrina v vseh detajlih in izčiščena kompozicija. Linija, ki določa sleme griča in ločuje zemljo od neba, se rahlo vzpenja od leve proti desni, deklica pa je stopila na prizorišče skozi odprtino med grmovjem na levi in drevesoma na desni. Njena figura se jasno odraža na sivini neba. Peščena pot, ki se v loku vzpenja po strmini, je prostorsko odrivalo, v nasprotno smer pa so obrnjeni trije pujski, sestavljeni v pahljačasto kompozicijo. Kljub poetičnemu naglasu je v fotografiji prisotna notranja napetost, ki jo je čutiti v skrbno izbranih, različno usmerjenih prostorskih določilih, Milan Pajk pa je opomnil še na pomen števil ena, dva in tri, ki se kažejo v naštevanju ene deklice, dveh dreves in treh pujskov.³¹ V naslednjih letih je Kerbler dograjeval

²⁷ Stojan Kerbler je zelo natančen pri uporabi fotografske opreme in prav tako pri delu v temnici. V svojem življenjepisu v že omenjenem razstavnem katalogu iz leta 1988 je podrobno predstavil tehnični del svoje fotografije. Glej: Stojan KERBLER, Nekaj podatkov iz umetnikovega življenja, *Stojan Kerbler : Razstava ob umetnikovi petdesetletnici*, Pokrajinski muzej Ptuj, 1988, str. 21–32. Za uspešne fotografije ima skrbno popisane postopke dela v temnici, da tudi v ponovitvah dosega zeleno kakovost.

²⁸ Za doživljanje fotografije najbrž ni ključno, vendar je vseeno zanimivo vedeti, da je Kerbler posnel dečka po koncu pustnega sprevoda po ptujskih ulicah. Takrat že utrujeni deček je bil eden od nastopajočih v skupini dornavskih ciganov, ki se vsako leto udeležijo ptujskega karnevala. Resni fantičev obraz ne izraža pustnega razpoloženja, preveliko oblačilo in zamazana lica pa na nepodučenega gledalca naredijo vtis, da je upodobljeni iz socialno šibkega okolja.

²⁹ Fotografija je bila prvič nagrajena na mednarodnem Pentacon-Orwo natečaju leta 1973, kjer je bila izbrana kot najboljša med 35 423 fotografijami.

³⁰ Bistvena razlika s kasnejšimi upodobitvami Haložanov je v dejstvu, da dekletce ni zaznalo fotoaparata in se ni zazrlo v objektiv; povsem je zatopljeno v svoje pastirsko opravilo.

³¹ Milan PAJK, Fotograf iz Haloz, v: Stojan KERBLER, *Ljudje / People*, Ljubljana 2003, str. 112.

podobe Haložanov. Sistematično je obiskoval haloške zaselke in se družil z domačini, največ pa je fotografiral pri Galunovih v Stopercah, po domače pri Pičerkih. Pri Galunovih je bila posneta tudi *Deklica 3* (1976), ki je prav tako zbudila pozornost mednarodnih ocenjevalcev,³² kar je fotografa spodbudilo, da je še pogosteje fotografiral otroke. Deklico je upodobil v notranjosti skromne kmečke kuhinje, in to v naravni osvetljavi, ki pada skozi eno samo majhno okno, zato je prostor potopljen v poltemo. Osvetljena sta le dekličin obraz in zgornji del njenega telesa. V ozadju razločimo vedro in umivalnik, z vrvi visi perilo, bolj desno je štedilnik, na skrajnem desnem robu pa vidimo značilen Kerblerjev prostorski vrivek - del materinega telesa. Proti materinemu zavetju se obrača tudi dekletce. Zazrla se je v objektiv, njen pogled je resen in umirjen.

Fotografije iz serije *Haložani* so nastajale kot dokument o življenju v krajih, ki so že od nekdaj odrinjeni na obrobje in kjer je razvoj hudo zaostajal za dogajanjem drugod po Sloveniji. Kerbler je *Haložane* prvič razstavil na Ptuju leta 1974, v razstavnem katalogu pa je zabeležen pogovor med Zmagom Jerajem in avtorjem, ki je v odgovorih obrazložil svoj delovni pristop. Kritik razstave je opazil, da so na otvoritev prišli tudi ljudje iz Haloz, kar je prepoznal kot dokaz naklonjenosti med portretiranci in mojstrom.³³ Stojan Kerbler je za *Haložane* leta 1979 prejel nagrado Prešernovega sklada in v obrazložitvi piše, da »... je to pretresljiv fotografski zapis o svetu, ki izginja in ki v svoji izraznosti prevzame s svojo neposrednostjo, humanostjo in grafično čistostjo.« Stojana Kerblerja so vedno zanimali motivi in prizori, ki izginjajo in ki se jim obeta skorajšnja sprememba. Njegove fotografije so izvrsten vir za etnološke, sociološke in še kakšne raziskave, vendar je to le en vidik njihovega vrednotenja. »Nič artizma, le dokument, nadgrajen z izjemnim občutkom za ljudi, ki jih fotografira,«³⁴ se je izrazil poznavalec Kerblerjevega opusa, Milan Pajk. Kerbler se je s Haložani zblížal, da so se zaupljivo prepustili njegovemu fotografiranju. Ljudje na njegovih kompozicijah tako rekoč dosledno zrejo naravnost v objektiv, kar je v nasprotju s starejšimi načeli dobrega fotografiranja, ki priporočajo odvratanje pogleda. Kerbler portretirance praviloma postavlja v središče kompozicij, da tako še bolj neposredno nagovarjajo gledalca. Uporaba širokokotnega objektivu mu omogoča, da figuro neločljivo poveže z okoljem, skrbno pa pazi, da ne pride do popačenj in da širokokotni objektiv samo poudari obrazne značilnosti upodobljenih, ne da bi jih karikiral. Med slavnimi fotografi je več avtorjev, ki so sledili sorodnim izhodiščem pri portretiranju. Najbolj znan je Nemeč Avgust Sander (1867–1964), ki je v tridesetih letih 20. stoletja sistematično fotografiral Nemce različnih poklicev, najbolj ekstremen primer pa ameriška fotografinja Diane Arbus (1923–1971), ki je v šestdesetih upodabljala posebneže z družbenega roba. V nasprotju z njima in podobnimi avtorji Kerbler vztraja pri mnogo bolj

³² Fotografija je prejela prvo nagrado in posebno priznanje žirije na mednarodni razstavi leta 1977 v ameriškem mestu Puyllup, kjer se je Kerbler redno udeleževal žiriranih razstav od leta 1966 naprej.

³³ Matija MURKO, Haložani Stojana Kerblerja, *Sinteza*, 33, 34, 35, 1975, str. 55.

³⁴ PAJK 2003 (op. 31), str. 113. Kerbler je fotografije Haložanov sprva podnaslavljal z imeni krajev, kjer so bile posnete; s takšnimi podnapisi so objavljene tudi leta 1975 v reviji *Sinteza* (MURKO 1975, (op. 33), str. 53–56), kasneje pa mu je tako poimenovanje povzročalo težave pri razločevanju in odločil se je fotografije podnasloviti glede na vsebino, zelo pogosto tudi z izmišljenimi imeni upodobljencev.

liričnem sporočilu svojih fotografij in pri trditvi, da so Haložani, ki jih fotografira, srečni.³⁵ Še vedno zavrača knjigo *Siti in lačni Slovenci*,³⁶ s katero je več avtorjev leta 1969 opozorilo na socialno zaostala okolja na jugovzhodu Slovenije. Kerbler je želel le dokumentirati življenje ljudi, ki jih je dobro poznal. Slutil je, da se bodo tudi Haloze v kratkem spremenile, zato je želel ohraniti njihovo podobo na fotografijah. »Iskal sem Haložane, takšne, kakršni so. [...] Socialnega momenta se sploh nisem zavedal.«³⁷ V formalnem pogledu bi fotografije Haložanov lahko razdelili na več skupin; na nekaterih kompozicijah so figure postavljene v širok krajinski okvir, pri čemer je poudarjena globina prostora, na drugih hišna pročelja za upodobljenimi ustvarjajo prostorsko zaporo, tretje pa je avtor fotografiral v temnih notranjščinah. Za Kerblerja je v splošnem sicer značilno nagnjenje do upodabljanja prostorske globine, ki jo na kompoziciji natančno določa z več figurami ali predmeti, ki so v določenih razdaljah razmeščeni v smeri proti ozadju. Odličen tovrstni primer je podoba *Kmetica* (1973); ženska stoji natančno v sredini ospredja. Opira se na grablje in gleda v objektiv. Levo zgoraj plot, ob katerem raste drevje, vodi naš pogled proti ozadju in se steče v drobno črno postavo daleč zadaj, ki pa jo lahko v ravni črti povežemo s figuro kmetice v ospredju.

Galunovi so leta 1973 Stojana Kerblerja prvič povabili na koline, kjer je potem fotografiral nekaj let zapored. Fotografije je spoznal za sporočilno močne, vendar so se zelo razlikovale od drugih iz serije *Haložani*, zato jih ni uvrščal v ta sklop. Raje je začel razmišljati o novi skupini fotografij, ki jih je prvič razstavil leta 1982 v Mariboru v Razstavnem salonu Rotovž.³⁸ Tudi tokrat ga je k fotografiranju spodbudilo dejstvo, da bo to staro kmečko opravilo kmalu zamrlo, saj so tudi v odročnih krajih začeli uporabljati hladilnike in zamrzovalne skrinje, zato zakol živali ni bil več nujno vezan na hladne zimske dni. Kerbler je s fotoaparatom spremljal celoten proces dela, ki se začne zgodaj zjutraj, ko žival pripravljajo na zakol, do večera, ko so klobase narejene in se začne pojedina, ki pa Kerblerja ni več zanimala. Koline so po mnenju več poznavalcev najboljši del Kerblerjevega opusa, saj je v tem ciklusu najbolj pretresljivo nadgradil dokumentarnost posnetkov. Povsem se je prepustil starodavnemu obredju, ki je po ugotovitvah etnologov zakoreninjeno globoko v času naseljevanja Slovanov ali morda še dlje v preteklosti. Koline so bile od nekdaj povezane z vprašanji eksistence, pomenile so kratko obdobje obilja in hkrati simbolizirale žrtvovanje. Prizori s kmečkih dvorišč, ki jih oko meščanov težko sprejema, so na Kerblerjevih fotografijah mnogo več kot le podobe nasilja, so tudi prikazi posvečenega obredja, ki svojo kulminacijo dosežejo v fotografiji *Koline* iz leta 1977. Prizor je postavljen v notranjost, kjer se bo mesar vsak hip lotil odiranja in razkosavanja svinje, ki je odložena na kozo. V globini prostora sta dve postelji: na prvi leži umirajoči starec, ob katerem sedi še ena starčevska postava, na drugi se gnetejo otroci. Fotografijo začnemo brati na desnem robu, kjer je videti del mesarjevega telesa, pogled teče preko kože z zaklano svinjo v ospredju, ob levem robu se pozornost obrne na posteljo s starcema, ki sta zatopljena v svoj svet, nato pa preskoči na

³⁵ Andrej FIŠTRAVEC, Moji ljudje so srečni. Ob Kolinah Stojana Kerblerja, *7 D*, 18. 3. 1982, str. 18.

³⁶ *Siti in lačni Slovenci*, Maribor 1969 (ur. Janez ROTAR in France FORSTNERIČ).

³⁷ Stojan Kerbler: »Socialnega momenta se sploh nisem zavedal.« : Pogovarjal se je Primož LAMPIČ, *Dialogi*, 3–4, 1999, str. 47, 48.

³⁸ Gre za t.i. »novi Rotovž«, razstavišče na Trgu Borisa Kraigherja v Mariboru.

drugo posteljo z otroki, ki radovedno opazujejo dogajanje. Kompozicija se sklone v krog, ki zarisuje tudi življenjski tok in s svojo simboliko opominja na starodavni pomen žrtvovanja. Kmečka hiša na Kerblerjevi fotografija je prostor smrti in novega življenja pa tudi prostor žrtvenega obredja.³⁹

Tovarniška fotografija

Poleg treh serij fotografij, s katerimi se je Stojan Kerbler najbolj uveljavil, je v njegovem opusu še več izvrstnih manjših ali večjih skupin fotografij, ki so bile malokdaj razstavljene in objavljene ter ostajajo v senci najbolj izpostavljenih treh ciklusov.⁴⁰ Izjemno velika skupina fotografij pa je motivno povezana s tovarno aluminija v Kidričevem.⁴¹ Kerbler je bil v tovarni zaposlen od leta 1965 do upokojitve v letu 2000. To je bila njegova prva in edina služba in ves čas je opravljal odgovorno delo energetika. Tovarno zelo dobro pozna, razvil pa je tudi osebno predanost podjetju, ki je v svoji polstoletni zgodovini⁴² doživljalo svoje vzpone in tudi krizna obdobja.

Tudi Kerblerjeve tovarniške fotografije so v svojem izhodišču dokumentarne. Mnoge je avtor posnel po naročilu ob pomembnih dogodkih, da so jih objavili v tovarniškem glasilu *Aluminij*, danes pa služijo kot nepogrešljiv vir za preučevanje tovarniške zgodovine. Fotografiral je tudi delavce, likovno zanimive prizore v proizvodnih halah, estetsko privlačne skladovnice

³⁹ Več o tem v: Marjeta CIGLENEČKI, Krog v kompozicijah Franceta Miheliča in Stojana Kerblerja, *Acta historiae artis Slovenica*, 12, 2007, str. 133–145.

⁴⁰ Vsaj omeniti je potrebno številne fotografije tradicionalnih pustnih mask, ki ob pustni povorki zavzamejo ptujske ulice (glej: *Retorika kurentove maske*, Pokrajinski muzej Ptuj 1998, (razstavní katalog), besedilo Stanka Gačnik in Aleš Gačnik) pa tudi prizore iz cirkusa, ki je leta 1976 gostoval na Ptuj. Leta 2001 je dobil naročilo, naj s fotografijami opremi zbornik znanstvenih razprav o reki Dravi, česar se je lotil izvirno – fotografiral je prod na rečnem nabrežju (glej: *Drava2001 / Die Drau 2001* (ur. Ivan Meško), Ptuj 2001). Leta 2001 je sodeloval tudi v avstrijskem projektu *Obmejni prostori*, katerega namen je bil dokumentirati kraje na meji med Avstrijo in Slovenijo, ki so povezani s slóvito fotografinjo Inge Morath. Nastali so dokumentarni film, razstava in monografija; pri vseh je bil udeležen tudi Stojan Kerbler s portreti znamenite umetnice (glej: Regina STRASSEGER, *Inge Morath : Grenz.Räume / Obmejni prostori*, München-Berlin-London-New York 2003). Povsem izjemoma je fotografiral v tujem okolju, in to v Barceloni (glej: Primož LAMPIČ, *Fotografija Stojana Kerblerja : nekaj vidikov*, *Stojan Kerbler : Ljudje / People*, Ljubljana 2003, str. 92–96). Ob svojem aktivnem delu v Fotoklubu Maribor ter na slovenskem in jugoslovanskem fotografskem prizorišču je naredil tudi obsežno zbirko portretov fotografov, ki pa še niso bili posebej ovrednoteni. O Kerblerjevem raziskovanju starejše fotografije na Slovenskem več v: Marjeta CIGLENEČKI, *Fotografija na Slovenskem : Stanje raziskav*; članek bo do konca leta 2008 izšel v zborniku z naslovom *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst pri Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta pri ZRC SAZU*. Več o opusu Stojana Kerblerja še v: Marjeta CIGLENEČKI, *Fotografije Stojana Kerblerja*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. XXXIX, 2003, str. 226–256.

⁴¹ Stojan Kerbler je v intervjuju ob svoji šestdesetletnici sicer izjavil, da tovarna zanj ni bila fotogenična, pri čemer je mislil na izredno dolge proizvodne hale. Glej: LAMPIČ 1999 (op. 37), str. 46.

⁴² Tovarno aluminija so v Kidričevem (takrat Šterntalu) začeli graditi že Nemci med drugo svetovno vojno, proizvodnja pa je stekla leta 1954. Več v: *Talum 1954–2004 : Almanah ob petdesetletnici tovarne*, (ur. Marjeta Ciglencečki et al.), Kidričevo 2004.

izdelkov iz aluminija in podobno. Najboljše Kerblerjeve tovarniške fotografije radi primerjamo z njegovimi sočasnimi ciklusi in ugotavljamo, da so si v marsičem sorodni. Zlasti portreti delavcev so blizu upodobitvam iz ciklusa *Haložani*. Vendar so tovarniške fotografije nastajale iz drugačnih vzgibov kot posnetki v Halozah. Tovarna v Kidričevem sodi med t.i. strateške industrijske objekte, v katerih je bilo fotografiranje omejeno. Kerbler si je moral pridobiti zaupanje tovarniškega vodstva, da so sploh dovolili fotografirati, v povezavi s svojim delovnim okoljem pa je sodeloval tudi na razstavah, ki so jih organizirali v okviru jugoslovanske težke industrije. Kar nekaj Kerblerjevih tovarniških fotografij izstopa zaradi likovnih kvalit, zato so bile večkrat razstavljene in objavljene.⁴³ Med zgodnjimi deli iz šestdesetih let kaže opozoriti na prizore iz dveh dolgih proizvodnih hal, kjer zaradi obilice prahu v zraku vladajo posebni svetlobni pogoji.⁴⁴ Na mednarodne razstave je večkrat poslal fotografijo *Srečanje* (1965), ki jo obvladuje megličasto ozračje, prekrizani metla in lopata pa tvorita kompozicijsko ogrodje prizora. Podobo delavcev, ki ju je zadržal sproščujoč pomenek, bi na prvi pogled lahko povezali s tradicijo predvojne fotografije na Slovenskem, od katere pa se razlikuje po poudarjeni kompozicijski zasnovi. Tudi vsebina ni povsem običajna: za tako pomembno in veliko tovarno je nekam neugledno, da k delovnemu orodju sodi metla.⁴⁵ Druga Kerblerjeva tovarniška fotografija, ki je bila deležna posebne pozornosti kritike, je kompozicija z naslovom *Ritem* (1967). Predstavlja skupino delavcev pri phanju katode elektrolizne peči, kar je bilo eno najtežjih opravil pri obnovi peči. Delavci so razporejeni v krog, z vso težo se opirajo na tlačilke, ozadje pa zastira dimasta zavesa.⁴⁶ Za utrip življenja v tovarni v Kidričevem je značilna tudi fotografija z naslovom *Srečanja* (1974), ena redkih v Kerblerjevem opusu, ki ima pokončen format. Skozi okno svoje pisarne je zabeležil delavce, ki ob drugi uri popoldne (sonce je visoko in sence so kratke) odhajajo z dela po tlakovani cesti. To je povsem ravna, en kilometer dolga cesta, ki teče skozi celoten tovarniški kompleks in tovarniške objekte ločuje na dvoje: na desni strani je do leta 1991 tekla proizvodnja glinice, na levi je skoncentrirana proizvodnja aluminija.

Posebno pozornost je potrebno posvetiti Kerblerjevim posnetkom opušenih objektov za proizvodnjo glinice s konca devetdesetih let 20. in iz prvih let 21. stoletja. Na teh prizorih ni ljudi, ki so sicer tako pomenljivi za njegov opus, vendar zaznavamo njihove sledi. Velike škatlaste zgradbe, v katerih so se še pred nekaj leti odvijali zahtevni tehnološki postopki, so prazni in osameli kubusi, ki se zarisujejo na tonsko enovitem nebu v ozadju, v ospredju pa so

⁴³ Poleg posamičnih objav moramo omeniti serijo petnajstih map z izvirnimi tovarniškimi fotografijami, ki je izšla leta 1993 (Stojan KERBLER, *Srečanja*, mapa 15 originalnih fotografij, Talum Kidričevo, 1993, uvodno besedilo Marjeta Ciglencečki). Izšlo je 15 map, ki so bile uporabljene za poslovna darila, eno hrani avtor, eno pa avtorica spremnega besedila. Tovarniška fotografija je bila posebej izpostavljena tudi na razstavi ob avtorjevi šestdesetletnici, ni pa bila zajeta v spremnem katalogu.

⁴⁴ To sta tako imenovani elektroliza A in B. Obe hali sta dolgi celih 450 m. Stavbi še stojita, proizvodnja pa je bila v prvi ukinjena leta 1991 in v drugi decembra 2007.

⁴⁵ Takšne metle so značilnost tovarne v Kidričevem. Narejene so iz mika, meter visoke trave, ki raste po kidričevskih gozdovih. S temi metlami pometajo tudi po pečeh, zato se hitro osmodijo. Dandanašnji mikove metle seveda nadomeščajo čistilni stroji.

⁴⁶ Fotografijo je za razstavo *150 let fotografije na Slovenskem* izbral Brane Kovič. Glej: *150 let fotografije na Slovenskem : 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, 1990, str. 97, kat. št. 67.

tovarniška dvorišča: čez zatravljene površine še vedno teče tlakovana pot, med gredicami s cvetjem rastejo drevesa, po zraku speljani cevovodi pa oblikujejo zanimiv prostorski raster. Izrazit liričen naglas prežema kompozicijo z naslovom *Posode* (2002). Na zaplati trave za nekdanjim laboratorijem preprosta kovinska ograja varuje pred padcem v opuščeni rezervoar za vodo, za ograjo pa so nanizane velike keramične posode. Motiv v okolju stroge industrijske arhitekture zbudi misel na značilen slovenski vrtiček s plotom, na katerega je gospodinja poveznila glinaste vrče, da se osušijo na soncu. Kerblerjeve najnovejše tovarniške fotografije so objavljene v zborniku referatov o tovarni aluminija v Kidričevem,⁴⁷ leta 2002 pa je Kerbler organiziral fotografsko kolonijo v okviru Talumovih likovnih kolonij. Več uglednih fotografov je en teden ustvarjalo na Ptuj, en dan pa so posvetili fotografiranju v kompleksu opuščene proizvodnje glinice v Kidričevem. Enodneveni obisk v tovarni je prevzel vse sodelujoče, v katalogu, ki je izšel ob razstavi, pa se je s tovarniškimi fotografijami predstavilo več udeležencev, med njimi seveda tudi Kerbler.⁴⁸

⁴⁷ *Kidričevo : Zbornik referatov s posvetovanja Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, ki je potekalo 25. oktobra 2001 v Kidričevem*, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo in Tovarna aluminija Talum, Kidričevo, 2003, (ur. Marjeta Ciglencečki), str. 28–29, 34–35.

⁴⁸ *Enajsta likovna kolonija Talum*, Miheličeva galerija Pokrajinskega muzeja Ptuj, 2002, (razstavni katalog, uvodno besedilo Zmago Jeraj), str. 15.

Dvorišča

Opisane tovarniške fotografije s preloma 20. v 21. stoletje danes lahko ocenjujemo kot prve znanilce Kerblerjevega iskanja novih motivov. Kljub temu je preteklo še nekaj let, da se je Stojan Kerbler z vso intenzivnostjo lotil fotografiranja ptujskih dvorišč. V prvih letih novega tisočletja, ko je zaradi upokojitve za fotografijo našel več časa, je skrbno urejal svoj arhiv,⁴⁹ razmeroma pogosto razstavljal, veliko dela pa je vložil v pripravo monografije z naslovom *Ljudje / People*.⁵⁰ Na novo je prevetрил svoj opus in dobro znanim, večkrat objavljenim in razstavljenim fotografijam dodajal nove, ki jih je med pregledovanjem starih kontaktnih kopij spoznal za kakovostne. Hkrati pa je zorela zamisel za novo serijo. Neposredna spodbuda je bila fotografska delavnica za mlade, na kateri je udeležence vodil po ptujskih dvoriščih. Stojan Kerbler je mesto Ptuj skozi fotografski objektiv skrbno preučeval ob različnih priložnostih, najbolj sistematično pa na začetku devetdesetih let, ko je zbiral fotografije za monografijo *Ptuj : Najlepši pa je zame Ptuj*.⁵¹ V monografiji, katere namen je predstaviti mesto v kar najlepši podobi, prevladujejo priljubljene mestne vedute v pogledu z juga ter fotografije urejenih hišnih pročelij, ki gledajo na ulico. Med pohodi po mestu pa je Kerbler spoznaval tudi dvoriščne strani starih mestnih hiš, ki kažejo precej drugačno lice. Zaznal je likovno in vsebinsko vrednost motivov, zato je zanje poskušal navdušiti katerega od mladih fotografov, pa se niso odzvali. Ker je čutil potrebo po dokumentiranju mestnih predelov, ki se bodo v nekaj letih zagotovo bistveno spremenili, se je fotografiranje lotil sam. »Eden od namenov te razstave je torej iztrgati pozabi manj znane in manj vidne, a po svoje zelo zanimive koticke našega mesta,« je izjavil avtor ob pripravah na razstavo.⁵²

Značilno za Kerblerjeve serije je, da jih vsebinsko in tehnološko skrbno načrtuje. Tako kot je za *Haložane* priredil postopke fotografiranja, je tudi za *Dvorišča* tehnološki proces uskladil z motiviko in njeno sporočilnostjo. Začel je uporabljati fotografski aparat znamke Hasselblad, in to zaradi formata 6 x 6, vztraja pa pri širokokotnem objektivu (50 mm), ki je postal že njegova posebnost in se mu ne namerava odreči.⁵³ Ker ima omenjeni fotoaparat večjo goriščno razdaljo in je globinska ostrina zato manjša, uporablja stativ, da lahko čim bolj zapre zaslonko. Kar samoumevno se zdi, da so tudi fotografije v najnovejši seriji črno-bele in da so negativni v celoti kopirani v pozitiv, kar fotograf dokazuje s črnim robom. Kerbler je format 6 x 6 uporabljal v času, ko je bil še študent, opuščati pa ga je začel, ko se je včlanil v mariborski Fotoklub. V formatu 6 x 6 so leta 2001 nastali posnetki dravskega proda, ki pa za njegov celotni opus niso odločilni. Izbira kvadratnega formata za fotografiranje ptujskih dvorišč je

⁴⁹ Stojan Kerbler slovi kot izjemno natančen urejevalec lastnega arhiva, vodi pa tudi dosjeje drugih fotografov. Leta 1994 je večji del njegovega arhiva z dosjeji slovenskih in jugoslovanskih fotografov prevzel Arhitekturni muzej v Ljubljani, Slovensko muzejsko društvo pa je Kerblerju podelilo Valvasorjevo priznanje. V obrazložitvi piše, da si je odličje zaslužil »... kot začetnik sistematičnega zbiranja fotografske dokumentacije in pobudnik poglobljenega raziskovanja fotografije na Slovenskem.«

⁵⁰ Stojan KERBLER, *Ljudje / People*, Ljubljana 2003.

⁵¹ Marjeta CIGLENEČKI in Stojan KERBLER, *Ptuj : Najlepši pa je zame Ptuj*, Maribor 1993.

⁵² Martin OZMEC, Nov ciklus Dvorišča, dokumentarec in vrsta razstav : Stojan Kerbler pred življenjskim jubilejem, *Štajerski tednik*, 25. januar 2008, str. 10.

⁵³ Kot pravi sam, se je z leti izuril, da tudi s prostim pogledom vedno zajema prostor v širokem zornem kotu.

likovno utemeljena, saj je kvadrat vase zaprta oblika, tako kot so tudi dvorišča zaprti prostori. Za serijo *Dvorišča* so nadvse pomembni čas fotografiranja in ravno pravšnji vremenski pogoji. Vse fotografije so nastale v poznem jesenskem in deloma v zimskem času, kadar ni bilo snega, ter v enoličnem razpoloženju meglenih in oblačnih dni. Fotograf se je izognil bujnemu rastju, ki bi zastiralo pogled, in izkoristil difuzno svetlobo, da sence ne motijo kompozicij. Na posnetkih, kjer ni prostorskih pregrad v ozadju, meglice prekrijejo vse tisto, česar fotograf ni želel prikazati. Fotografija *Prešernova 17* (2007) v pogledu z vrha predstavlja ozko dvorišče, pred nekaj leti obnovljeno in tlakovano z mačjimi glavami, ki ga na sredini označuje temen kvadrat vodnega zbiralnika. Na to dvorišče Umetniško društvo *Stara steklarska Ptuj* ob poletnih večerih vabi na različne prireditve. Obnovljeni del dvorišča se zaključuje z velikimi lesenimi vrati, za katerimi si je stanovalec drugačnega pogleda na življenje v mestu posejal travo, za naslednjo žičnato ograjo vidimo vrtno gredice, nato pa megla zastre nižje ležeče stavbe, ki fotografa niso več zanimale. Naravnost mistično razpoloženje prežema fotografije, na katerih pogled potuje preko jasno določenih prostorskih pasov, dokler se ne ustavi na stolpiču cerkve sv. Jurija, na konici mestnega stolpa ali na pročelju osrednje grajske stavbe, ki jih ovija megla (*Na gradu 1–2*, 2008; *Prešernova 22 – 2*, 2008).⁵⁴ Na Kerblerjevih fotografijah iz ciklusa *Dvorišča* ne najdemo ljudi, vendar je prav na vseh prisotno življenje. »... ampak pogledjte jih, na vsaki fotografiji jih je čutiti: tukaj je odloženo kolo, tam obešeno perilo, tam zgoraj neka antena ...« je razložil umetnik sam.⁵⁵

Prva fotografija iz serije, s katero je Kerbler seznanil razmeroma širok krog svojih sorodnikov, znancev, prijateljev in poznavalcev fotografije, je bila upodobitev dvorišča za stavbo na Slovenskem trgu 9. Fotografijo je uporabil za novoletno voščilnico, s katero je zaželel srečo v letu 2005. Med arkadnimi loki, ki prostor zamejujejo z dveh strani in mu določajo kompozicijski ritem, je vodnjak z ročno črpalko, ki ni več v rabi, naokrog pa je vsakršna krama. Novoletna voščilnica je bila svojstvena uganka, saj tudi na Ptujju živeči naslovljenci nismo našli predmeta fotografiranja, ki je bil takrat še skopo podnaslovljen: *Dvorišče, 2004*. Drugič so bile izbrane fotografije iz nove serije zgolj za en večer v avgustu 2005 predstavljene na dvorišču stavbe na Prešernovi 17, in sicer ob likovni prireditvi, ki jo je organiziralo društvo *Stara steklarska*, katerega član je tudi Stojan Kerbler.

Fotografije iz serije *Dvorišča* je po motiviki mogoče razdeliti v več skupin, saj se prostori za pročelji starih mestnih zgradb med sabo precej razlikujejo. Na mnogih zavzemajo vidno mesto stari in opuščeni vodnjaki z ročnimi črpalkami. Vodnjak kraljuje na že omenjeni fotografiji iz leta 2004 pa tudi na posnetku iz leta 2008, ki prikazuje dvorišče na Prešernovi

⁵⁴ Tak pristop je znan tudi v starejši ptujski fotografiji. Leta 1888 je Alois Kasimir (1852–1930) fotografiral skupino ljudi pod ptujskim gradom. Kompozicija je pretanjeno razčlenjena. Osrednje s skupino po prostoru skrbno razporejenih figur zamejuje kovinska ograja; v naslednjem pasu so na severovzhodnem pobočju grajskega hriba hiše, videti je tudi nekaj ljudi in konjsko vprego; v zgornjem pasu pa se v zmečanih tonih megličaste ozračja prikazujejo silhuete grajskih stavb. Stojan Kerbler opus Aloisa Kasimira dobro pozna, saj je kopiral več njegovih negativov na steklo, med drugim tudi omenjeno fotografijo z naslovom *Pod gradom*. Več v: Marjeta CIGLENEČKI, Fotografije Alojza Kasimira, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. XLI, 2005, str. 135–162.

⁵⁵ OZMEC 2008 (op. 52), str. 10.

ulici 9. Levo stranico dvorišča ograjuje visok zid, ob katerem uspeva zimzeleno drevo, novejšje prizidke obvladujejo stroge navpičnice in vodoravnice, krožnica vodnjakovega venca pa odmeva v loku vhodne veže, kjer pogled skozi odprta vrata zdrse na ulico. Na večini ptujskih dvorišč pa dandanašnji ne kraljujejo več vodnjaki, pač pa avtomobili. Tlaki iz mačjih glav (*Slovenski trg 1*, 2008) ali iz kvadratnih kamnitih plošč, ki so položene v šahovnico in so svojemu namenu prvotno služile v notranjščini (*Minoritski trg 2*, 2004), so v izrazitem nasprotju z bleščečo pločevino sodobnih strojev za prevažanje. Tudi dvorišče na Prešernovi 22 je parkirišče, a je avto že odpeljal in v tleh pustil sledi, ki so jih vrezale avtomobilske gume (*Prešernova 22*, 2007). Dve stranici dvorišča obdajajo lope, tretjo stanovanjska zgradba z nakopičeno kramo v pritličju, ospredje pa zavzemajo vodna zbiralnika in odtočni kanal, od koder diagonalni vrezi gum popeljejo pogled v globino prostora. Avtomobili pa niso edine sodobne pritikline starih ptujskih dvorišč. Nekatera obnavljajo, zato izpod renesančnih arkad proti gledalcu zeva odprtina mešalca za beton (*Jadranska 5*, 2008), na tesnem dvorišču magistrata (*Mestni trg 1*, 2007) pa so ob oknih navpično nanizane škatle za klimatske naprave. Na Minoritskem trgu 3 je ob zazidan arkadni lok prislonjena čudna figura na transportnem vozičku, ki med poletno sezono kot cenena reklama za »vročega psa« vabi v gostinski lokal. Tudi navlake ne manjka; prizor iz opuščenega starega kopališča je stroga kompozicija, ki jo določajo ravne linije, zavrženi predmeti pa so v slikovitem sožitju z grafiti na stenah (*Dravska 18*, 2008).

Na mnogih fotografijah iz serije imajo vodni zbiralniki in odtočni kanali vlogo določevalcev prostora. Že širokokotni objektiv poudarja perspektivično poglobljanje z vseh strani zaprtega prostora, kar Kerbler pogosto še poudari z dodatnimi prostorskimi odrivali. Na upodobitvi dvorišča na Krempljevi 1 diagonalno zaporedje zbiralnika in odtoka popelje pogled do zamrežene lope, kamor so policisti, ki so še pred nekaj leti uporabljali stavbo in dvorišče, zapirali pse. Sredinski del kompozicije prepredajo veje grmovja, naša pozornost pa je usmerjena v pasjo lopo, iznad katere se v ozadju dviga stolp iz plastičnih zabojev za steklenice – naslednji prekat istega dvorišča uporabljajo delavci vinske kleti za skladišče.

Nekdaj so v hišah v najožjem središču Ptuja živeli najbolj premožni meščani, v 20. stoletju pa se je socialna struktura v starem mestnem jedru spremenila. Bogati so se izselili ali pa so zaradi družbenih sprememb postali reveži, spremenila pa se je tudi bivalna kultura. Stanovalci si pomagajo na vse mogoče načine; nekdanja velika dvorišča zapolnjujejo s prizidki in jih s plotovi ločujejo na prekate. Mnoga dvorišča so postala pravi labirinti, hišne številke z ulične strani pa se na nekaterih prizidkih ponovijo in podaljšajo s črko *a*, kar pomeni, da je oblast pritrdila novogradnjam. Ograje in pregrade so ločnice med posestmi in med različnimi prepričanji, čemu naj dvorišče služi, na Kerblerjevih fotografijah pa so tudi učinkovita prostorska določila. Dvorišče na Prešernovi 3 (*Prešernova 3*, 2008) deli visoka pločevinasta ograja. Fotograf je kompozicijo ujel v zlatem rezu. Na ožjem levem delu se ponuja prehod do prizidka v ozadju dvorišča, ki ga poudarja stroga linija odtočne cevi, desni širši del pa je starejša arhitektura. Stanovalci so si ogradili svoj kos dvorišča, na katerem sušijo perilo, skozi okno v nadstropju pa nas gleda kuža.

Sprehod po mestnih ulicah ne daje slutiti, kako razsežni so vrtovi med hišami, ki obrobajo posamezne kareje. Na južne zidove zgradb so pogosto prislonjena manjša drevesa, stanovalci pa si tik ob stavbah radi urejajo majhne in ozke gredice, kamor zasadijo vrtnico ali nekaj drobnih rožic. Šele za oklepom stavbnih kril se odprejo pravi vrtovi. Južno od Prešernove ulice se spuščajo v terasah proti Dravi, na severni strani osrednje mestne žile pa se dvigajo po pobočju grajskega hriba, kar je mogoče videti z gradu. Stanovalci dostopajo na vrtove preko stopnic, ki premagujejo škarpe. Lastništvo določajo žive meje in druge ograde, na vrtovih pa je zasajeno tudi sadno drevje. Posebej prostran vrt je za hišo na Prešernovi 32 (*Prešernova 32*, 2007). Čeprav je zanemaren, je prepoznati terasasto ureditev z jasno izraženo sredinsko osjo, prav na sredini vrta pa kraljuje ljubka uta s pločevinasto streho valovitih oblik. Plemenita vrtna zasnova nazorno dokazuje, da je pusto dvoriščno pročelje zgradbe na Prešernovi 32 rezultat novjših prezidav, ki so zgradbi odvzele nekdanj razkošnejši videz. Še bolj prostrani kot v pobočju grajskega hriba so vrtovi v smeri proti Dravi. Tudi do teh vrtov stanovalci sestopajo po stopniščih. Pot na vrt pogosto vodi skozi vrata med dvoriščnimi lopami, ki so na dvoriščni strani nizke hiške, z vrtni strani, kjer se teren spušča, pa se prikažejo mogočna in visoka pročelja nenavadnih trikotnih oblik. Ob nastajanju fotografije *Prešernova 25* (2008) je Kerbler svoj pogled usmeril z vrta navzgor proti hiši in pri tem določil strogo sredinsko os kompozicije. Nizka klop na vrtu kot prostorsko odrivalo vodi naš pogled do stopnišča sredi kamnitega zidu, ki podpira naslednjo teraso. V smeri proti hiši jo zapirata trikotni pročelji dvoriščnih lop, med sabo povezani z nizkim zidom, da z zgornjo linijo zarisujeta obliko črke V. V sredini povezovalnega zidu so rešetkasta lesena vrata, ki vodijo na dvorišče, izza rešetk pa zaznamo tudi ločno odprtino v veži velike zgradbe, ki kraljuje v vrhu kompozicije, vsa svetla in rahlo zastrta z meglicami. Prizorišče se v plasteh vzpenja od ospredja, kjer je ostro zajet prav vsak detajl, do ozadja, ki se skrivnostno izgublja v megličastih konturah. V spodnji vrsti hiš, ki so že blizu Drave, je teren raven in vrtovi se stapljajo z dvorišči brez posebnih pregrad. Na dvorišču hiše na Cankarjevi ulici (*Cankarjeva 10*, 2008) travišče sega do pročelja z arkadnimi hodniki. Nekdanj bolj jasno mejo med vrtom in dvoriščem predstavlja kovinska opora za vrtnico plezalko, do katere vodi tlakovana pot in ki v obliki ponavlja arkadne loke na hišnem pročelju.

Prostorska globina je pomemben element v celotnem Kerblerjevem opusu in zaznamuje tudi ciklus *Dvorišča*. Kerbler prostor opredeljuje z različnimi mejniki in določili in se pogosto odloča za kompozicije, na katerih se prostornine pretakajo v različne smeri. Tako je fotografiral skrajni jugozahodni rokav grajskega dvorišča ob nekdanji upravni stavbi. Dvorišče s treh strani obdajajo masivni zidovi, tlakovana pot pa se razcepi že v ospredju. Na širšem levem delu vodi v teman podhod z banjastim obokom, kjer izpod vratnic Karlovega portala sije trak svetlobe, v ožjem desnem delu pa se pot rahlo vzpne proti pravokotnemu portalu, ki vodi na grajski vrt. Fotograf je v razmerju zlatega reza vzpostavil nasprotje med temnim in svetlim, med ločnim in pravokotnim. Ena najodličnejših fotografij iz serije pa predstavlja dvorišče na Prešernovi 27 (*Prešernova 27*, 2004). Mojster je s širokokotnim objektivom zajel celotno dvorišče in prikazal oblikovno nasprotje med levo polovico, kjer na zgradbah prevladujejo ločne linije, in desno stranjo, kjer so forme trde in ravne. Ospredje zavzema pohodna površina, ki rahlo pada v smeri proti gledalcu. Fotograf vodi naš pogled

navzgor proti banjasto obokani vhodni veži, kjer skozi odrta vrata ugledamo okna hiše na nasprotni strani ulice. Motiv velikih odprtih vrat, skozi katera se prostor pretaka, je v seriji pogost (na primer *Slovenski trg 3–2*, 2004); tu in tam ga oživlja tudi človeška postava, ki vstopa na dvorišče (*Prešernova 33*, 2008). Fotografija *Prešernova 27* pripoveduje svojo zgodbo zgolj z arhitekturo in njenimi elementi, nobene rastline ali kakšnega predmeta ni na dvorišču, zato je naša pozornost osredotočena na mogočno stavbno gmoto, na kateri lahko tudi zaradi razpadajočega ometa odčitavamo gradbene posege, s katerimi so lastniki več stoletij spreminjali videz in namembnost stavbe.

Stojan Kerbler je v serijo uvrstil tudi fotografije, pri katerih je pojem dvorišča potrebno razumeti nekoliko širše, kot urbani prostor, ki ga oklepajo in prostorsko določajo okoliški zidovi. Takšna je *Grajska ulica* (2008), ki se v mehkem loku spušča po klančini grajskega hriba proti Prešernovi ulici. Tudi njen tek spremljajo pokrovi mestne kanalizacije v kamnitem tlaku, na obeh straneh pa jo ograjujejo slikoviti zidovi. Okna hiš v središču kompozicije so kot opazovalci, ki nadzirajo promet. Navzdol vodi tudi stopnišče s Slovenskega proti Mestnemu trgu (*Slovenski trg – 4*, 2007). Skrito je med cerkvijo sv. Jurija in gledališčem, zato ga poznajo le domačini. Fotograf je popeljal naš pogled najprej navzdol v dvojnem zalomu stopnišča, stranski ograji, ki varujeta terasi levo in desno pa sta v ravni liniji usmerjeni proti dvoriščnim pročeljem sosednjih zgradb, kjer se nizajo mrežaste strukture ograj, različnih napeljav, zastekljenih hodnikov in opečnatih streh. Nizanje prostorskih slojev spremlja tonska gradacija, ki se postopoma mehča in v daljavi povsem izgubi v megličasto ozračje. Posebno dvorišče je tudi Sončni park, kjer so že desetletja postavljene kamnite ostaline iz antične dobe. Tako dolgo so že na svojih mestih, da so povsem zraščene s parkovno strukturo. Njihove izvorne oblike je okrnil čas, in tako zlizano levje ovršje spominja na sedlo, razčlenjen ornament pa kos marmorja v našem pogledu spreminja v lobanjo (*Sončni park*, 2007). Ograjeno dvorišče svoje vrste je tudi staro ptujsko pokopališče, kjer že od konca sedemdesetih let ne pokopavajo več z namenom, da prostor uredijo v spominski park. Za pokopališkimi zidovi je še vedno veliko nagrobnikov, vedno več pa je grobov, za katere nihče ne skrbi in jih prerašča grmovje. Posebej turobna je fotografija z naslovom *Park spomina – 2* (2008): grob v središču kompozicije prekriva bršljan, z zidu v ozadju pa zevata niši, v katerih sta bili še pred kratkim napisni plošči. Na nekaterih nagrobnikih pa presenetljivo kljubujejo času fotografije pokojnih; tudi nasmejan mladeniški obraz je preživel in predstavlja vsebinsko središče fotografije z naslovom *Park spomina* (2008).

Ob ogledovanju Kerblerjevih fotografij ptujskih dvorišč se skušamo spomniti sorodnih likovnih rešitev iz njegovega lastnega opusa. Poleg že zgoraj omenjenih tovarniških fotografij z začetka 21. stoletja pomislimo še na serijo *Koline*, v kateri je precej prizorov s kmečkih dvorišč. Tudi ta dvorišča je mojster posnel s širokokotnim objektivom in na ta način poudaril perspektivično poglobljanje prostora. Zaradi podolgovatega formata je prostorska poglobitev še posebej izrazita, kar je tudi vsebinsko utemeljeno. V seriji *Koline* se po dvoriščih v smeri proti gledalcem cedi kri zaklanih prašičev, uporaba širokokotnega objektivpa pa ta učinek še stopnjuje. V seriji *Dvorišča* vpliva širokokotnega objektivna na prvi pogled niti ne zaznamo,

saj nikoli ni uporabljen na način, da bi se popačile linije, zaradi kvadratnega formata pa je stopnjevan učinek zaprtosti prostora.

V starejši zgodovini slovenske fotografije je veliko gradiva, ki je nastalo z namenom ohraniti podobe spreminjajočih se krajev, le malo teh posnetkov pa je nastalo kot načrtovan niz fotografij. V tem smislu so zanimive fotografije Ljubljane, ki jih je leta 1933 iz letala posnel Ivan Noč. Navdušile so takratnega banovinskega konservatorja Franceta Steleta, da jih je uporabil za razpravo o urbanističnem ustroju Ljubljane.⁵⁶ Mestne motive so v šestdesetih in sedemdesetih letih fotografirali Kerblerjevi kolegi iz *Mariborskega kroga*, med njimi tudi Ivan Dvoršak. Dvoršak je nekatera svoja dela celo naslovil z imenom ulice ali kako drugače določil mesto fotografiranja (na primer *Betnavska – E*, 1971 in *Avtobusna postaja – 2*, 1978). Dvoršak je dosledno uporabljal format 6 x 6, vendar nas primerjava med njegovimi in Kerblerjevimi fotografijami prepriča, da je bila njuna namera zelo različna. Dvoršak je fotografiral marginalne in turobne, prav nič lepe motive iz svoje okolice, pri čemer je s skupimi formalnimi sredstvi upodabljal lastno intimno razpoloženje, krajevna določljivost motiva pa pri tem ni posebej pomembna. Kerbler nasprotno načrtno in sistematično dokumentira; prevladujoče poetično razpoloženje njegove pripovedi o svetu, ki se spreminja in izginja, izraža njegov čustveni odnos do upodobljenega. Vendar je vsaka od Kerblerjevih fotografij na terenu preverljiva, natančna registracija vidnega in bo v prihodnje tudi odličen vir za preučevanje ptujske arhitekture. Avtor sam opozarja na možnost primerjav s hrvaškim fotografom Jasenkom Rasolom, ki je v zadnjih letih izdelal serijo fotografij z naslovom *Pokrito*.⁵⁷ Rasol je fotografiral v velemestih po celem svetu, pogosto tudi na dvoriščih, dosledno v klasični črno-beli tehniki in v formatu 6 x 6, s črnim robom pa je označil prenos celotnega negativa v pozitiv. Z ostrimi linijami je natančno opisal prizorišča in fotografije naslovil z imeni mest ter z mesecem in letom posnetka. Vendar v središču Rasolove pozornosti ni kraj sam po sebi, pač pa različni ovoji, ki prekrivajo določene objekte v kompoziciji, zaradi česar so podobe pridobile značaj nadrealnega.

Ko se oziramo za primerjavami iz preteklosti, se moramo ustaviti ob osebnosti pariškega fotografa Eugèna Atgeta (1857–1928). Atget je med letoma 1898 in 1927 sistematično fotografiral Pariz, ki ga je v drugi polovici 19. stoletja zajel val modernizacije. Podirali so cele soseške, da so gradili široke avenije in bulvarje, Atget pa je z neverjetno vztrajnostjo dokumentiral zgradbe in ulice, ki so izginjale ali se zgolj spreminjale. Sestavil si je nadroben načrt in delal sistematične obhode po mestnih okrožjih, da so nastajale zaključene serije fotografij. S težko opremo je hodil po ulicah, se ustavljal na ključnih točkah, delal posnetke v

⁵⁶ France STELE, Ljubljana iz aeroplana, *Kronika slovenskih mest*, I, 1934, str. 28–34. Stele je Nočeve fotografije uporabil v podporo svoji razpravi, ni pa o njih pisal kot o likovnih izdelkih, čeprav nekatere dosega visoko kakovost in so dve odtisnili na boljšem papirju kot prilogi v navedeni reviji. Ime fotografa je zabeleženo pod naslovom članka skupaj z imenom pisca.

⁵⁷ Jasenko RASOL, *Pokriveno*, uvodni esej Leonida Kovač, Zagreb 2004.

različnih smereh in spotoma zavijal na dvorišča.⁵⁸ Dosledno je fotografiral s pozicije pešca, da so njegovi posnetki čim bliže realnemu pogledu. Ko je fotografiral visoke zgradbe, je bil prisiljen privzdigniti prednji del fotografskega ohišja z lečami, zato zgornji del kompozicij pogosto uokvirja mehak temen lok.⁵⁹ Najraje je fotografiral v zgodnji jutranji svetlobi, še preden je vzšlo sonce. Na njegovih najboljših fotografijah vlada difuzna svetloba, nebo je enakomerno sivo,⁶⁰ ozadje pa se pogosto izgublja v svetlih tonih meglic. Poznavalci njegovega dela menijo, da je bil izbrani čas zanj zanimiv, ker so takrat Parižani še spali in so bile ulice prazne. Zaradi dolgih ekspozicij je bil ulični promet moteč.⁶¹ Atget se je preživljal s fotografiranjem in ob tem ni gojil nikakršnih umetniških ambicij. Fotografije je prodajal ustanovam, ki so se ukvarjale z zgodovino Pariza. Umetniško vrednost njegovih fotografij so prvi zaznali nadrealisti, odkritje si je lastil Man Ray.⁶² Atget je nadvse skrbno presojal kompozicijo. Njegovi sodobniki so vedeli poročati, kako premišljeno je premikal veliko ohišje na trinožniku, preden je bil zadovoljen s kadrom. Njegova odlika sta bila tudi skrben načrt in nizanje fotografij v serije. Primerjava Atgetovih pariških dvorišč s Kerblerjevimi ptujskimi posnetki je umestna.⁶³ Tudi Atget je bil pozoren do prostorske globine in zanimalo ga je, kako se prostor pretaka skozi velike portale, dvorišča pa je dokumentiral, kakršna so pač bila: nekatera razkošna in skrbno pometena, druga skromna, z razpadajočimi zidovi in natrpana z vsakovrstno kramo. Njegovi posnetki so odličen dokument o Parizu, kakršnega ni več, hkrati pa Atgetovo ime ne manjka v nobenem pregledu starejše evropske fotografije.

Kot vse dosedanje Kerblerjeve serije je tudi ciklus *Dvorišča* »nekonvencionalna zbirka portretov«,⁶⁴ tokrat ne Haložanov, pač pa urbanih enot ptujskega mesta. Ker se je avtor odločil poimenovati fotografije s poštnim naslovom, se bodo verjetno mnogi Ptujčani z razstavnim katalogom v roki odpravili na potep po mestu. Nekateri bodo obujali spomine, drugi odkrivali neznano. Marsikdo se bo zamislil nad neurejenostjo, ki obvladuje večino ptujskih dvorišč. Vendar Kerblerjev namen ni bil opominjati na zanemarjenost. Podobno kot

⁵⁸ Na njegov sistem fotografiranja je opozorila že Berenice Abbott, prva preučevalka Atgetovega opusa.

Zaporedne posnetke na isti ulici ali na istem stopnišču je primerjala s filmskimi sekvencami. Glej: Berenice ABBOTT, *The World of Atget*, New York 1964, str. XXV.

⁵⁹ ABBOTT 1964 (op. 55), str. XXVIII; David HARRIS, *Eugène Atget : Unknown Paris*, New York 2003, str. 16–22.

⁶⁰ Susan Sonntag je dosledno sivino neba imenovala kar »značilni *grisaille* Atgetovih študij pariških ulic«. Glej: Susan SONNTAG, *O fotografiji*, Ljubljana 2001, str. 127. Berenice Abbott je presodila, da enakomerno sivo nebo na Atgetovih fotografijah pozornost gledalca osredotoča na vsebinsko jedro upodobitve. Glej: ABBOTT 1964 (op. 55), str. XXIX.

⁶¹ Laure BEAUMONT-MAILLET, Introduction, v: *Atget : Paris*, Paris 1992, str. 27.

⁶² Prve poglobljene študije o Atgetu je naredila Berenice Abbott, učenka Mana Raya, ki je Atgeta fotografirala tik pred smrtjo. Po njegovi smrti je kupila večjo količino Atgetovih negativov in jih kasneje skupaj s številnimi pozitivimi prodala Muzeju moderne umetnosti v New Yorku. Glej: ABBOTT 1964 (op. 55).

⁶³ Stojan Kerbler je kot dober poznavalec fotografske zgodovine seveda vedel za Atgetove posnetke Pariza, a mu do nedavna še ni prišla v roke kakšna obsežnejša monografija tega mojstra. Med pripravami za razstavo pa je ob podatku, da je Atget fotografiral tudi dvorišča, nemudoma naročil nekaj slikovno bogatih monografij, ki jih je ljubeznivo posodil tudi spodaj podpisani.

⁶⁴ Tako je portrete Haložanov na ptujskih ulicah poimenoval Zmago Jeraj. Glej: Stojan KERBLER, *Haložani*, Pokrajinski muzej Ptuj, 1971.

je Haložane fotografiral »takšne, kakršni so«, tako tudi ptujska dvorišča dokumentira, kakor se mu prikazuje skozi objektiv. Res pa je, da s pomočjo fotografije svet vidimo z drugačnimi očmi, saj nas »... fotografije učijo novih vizualnih kod, spreminjajo in širijo spoznanje ... so slovnica, in kar je še pomembneje, etika gledanja ...«. ⁶⁵ Kerblerjeve podobe ptujskih dvorišč zaradi simetrične kompozicije ali uporabe zlatega reza in zaradi pretanjene prostorske gradnje delujejo svečano, kar monumentalno, črno-bela tonska lestvica pa stopnjuje vtis, da prikazano pripada minulosti. Pozoren in občutljiv gledalec bo v Kerblerjevih fotografijah prepoznal vso veličino ptujske preteklosti, ki jo dvorišča izkazujejo morda v še večji meri kot urejena ulična pročelja. Mogočni zidovi, na katerih odpadajoči omet razkriva večstoletno zgodovino zgradb, pripovedujejo veličastne zgodbe iz mestne preteklosti in dajejo slutiti, kakšno je bilo življenje na Ptuju, ko so v mestnem središču živeli bogataši. Danes v njihovih stanovanjih prebivajo povečini mnogo skromnejši meščani, a je njihov vsakdan na poseben način bogat. To bogastvo je zaznal mojster fotografije Stojan Kerbler. Naslednjim generacijam ga prepušča v spomin.

* Pričujoči zapis je nastal ob pogostih srečanjih in pogovorih s Stojanom Kerblerjem. Kot vedno je umetnik potrpežljivo odgovarjal na vprašanja, avtorici pa sta bila na voljo njegov skrbno urejeni arhiv in knjižnica. Iskrena hvala!

⁶⁵ Jure MIKUŽ, Varuhinja modernizma, v: Susan SONTAG, *O fotografiji*, Ljubljana 2001, str. 225.