

V iskanju *opusa magnuma* Toneta Stojka

(2024)

Dr. Marija Skočir

Tone Stojko je edinstven fotografski ustvarjalec v slovenskem prostoru ne le zaradi svoje konsistentne, le nekaj manj kot šest desetletij trajajoče in z neprekinjeno intenzivnostjo dela grajene kariere, temveč tudi zato, ker je enako močno zaznamoval številne fotografske žanre. Ambicija poklicnega fotoreporterja, da snuje opus umetniških fotografij, istočasno pa sistematično dokumentira celotno sodobno zgodovino gledališke umetnosti nekega naroda, je skorajda nepredstavljiva. S svojo odmevnostjo in prepoznavnostjo so veliki fotoreporterski dosežki, ki so mu prinesli status nenadomestljivega kronista slovenskega družbenega dogajanja, včasih zasenčili njegove umetniške stvaritve. Kljub temu je svojo močno željo po fotografskem ustvarjanju uresničil v obeh zvrsteh, dokumentarni in izpovedni, na najvišji ravni. »Vmesna« področja, kot sta gledališka fotografija, zapis dogajanja na odru, ki je hkrati ponovno – bolj kot beleženje – poustvarjanje vizualnega izraza, in na drugi strani socialno-dokumentarna fotografija, pri kateri je bolj kot umetniški vtis pomembna psihološka slika prizora, so mu na tej poti vzporedno, a enako resno in z odličnimi dosežki uspevala ves čas od njegovega prvega pritiska na sprožilec. Ob vsem tem pa ne gre spregledati njegovih izjemnih prispevkov v žanru fotografskega portreta, ki kot rdeča nit spaja vsa poglavja Stojkovega fotografskega opusa.

Tone Stojko je svojstven fotograf tudi zato, ker je tok svojega navdiha v jezik fotografske podobe preusmeril po tem, ko se je v mladosti sprva preizkusil v literarni umetnosti. Zato verjetno ni naključje, da ga je atmosfera gledališkega odra, polja prefinjenega sožitja literarnega in vizualnega doživetja, od nekdanj privlačila. Pisana beseda je zanj najbolj izrazna takrat, ko jo nekdo z občutenjem izgovori. Zgodaj je tudi ugotovil, da je svet, ki ga obdaja, kakor koli boleče preprost že je, dovolj bogat, da postane njegov motivni univerzum – kot bi že imel v sebi moto, ki si ga je kasneje zadal: »[K]aj je lepšega, kot če lahko rečeš, da je cel svet tvoj studio in vsi ljudje na njem tvoji modeli.«¹

Zanimanje za ljudi je prinesel tako rekoč z domačega dvorišča na podeželju v Prlekiji, kjer je preživel zgodnje otroštvo, in kasneje v Mariboru, kjer je hodil v šolo. Kot dečka

sta z bratom s portretiranjem drug drugega preizkušala prvi fotoaparat, ki mu ga je oče pri trinajstih poslal iz Nemčije. »Moj prvi fotografski projekt so bili pravzaprav skupinski portreti; v sedmem razredu osnovne šole sem pofotografiral vse razrede na šoli, da smo s sošolci zaslužili nekaj denarja za končni izlet.«² Mladi fotograf je deloval zgolj iz sebe v danih, omejenih okoliščinah, a že tedaj z močnim zanimanjem za tisto, kar se za obrazom, ki ga človek kaže svetu, v resnici skriva in kako je to mogoče ubesediti s fotografijo. Omejene možnosti so pomenile, da se je moral vpisati na Tehniško srednjo šolo v Mariboru, a tudi v učnem programu elektronike ga je še najbolj zanimala slovenščina. Z Andrejem Brvarjem sta že kot dijaka pisala mladostno socialno protestno poezijo in iskala navdih v delavskem okolju mariborskega Lenta, hkrati pa je mladi umetnik na mariborskem radiu že vodil mladinske in glasbene oddaje. Novele, ki jih je leta 1971 kot literarni prvenec izdal v zbirki *Zadnja molitev*, so lucidne in poglobljene psihološke študije ljudi, ki jih, tudi kadar jih opisuje, v resnici slika, da živi stopajo pred bralčevo obličje. Z literarnimi orisi se kar najtesneje istovetijo tudi Stojkove manj znane, zgodnje socialno-dokumentarne fotografije, denimo cikel, ki ga je posnel v Halozah leta 1969 in izbor izdal v zborniku *Siti in lačni Slovenci*. To so presunljive pripovedi o ljudeh, ki poznajo le trdo delo in boj za preživetje, a v sebi nosijo veliko resnico o življenju samem, ki se razgalja na njihovih neolepšanih obrazih. Svinjak, poljska cesta, klop pred kmečko hišo, vaška gostilna so njihovi odri, na katerih iz dneva v dan ponavljajo uprizoritve dram lastnega življenja. Malce podobni so Tonetovi stari mami, ki jo je rad obiskoval na Humu pri Ormožu. Fotografiral jo je čisto od blizu in pod portret njenih gub s svinčnikom zapisal lirično izpoved – fotografija in beseda skupaj ustvarjata celotno podobo bridkosti, modrosti in hkrati lepote življenja.

Sobivanje besede in podobe se je leta 1964, ko je pridobil štipendijo RTV Ljubljana, prelilo v študij novinarstva, s tem tudi prve službe na televiziji v tehnični ekipi. Po študiju in ob začetku sodelovanja s *Tribuno* leta 1968 se je začela Stojkova zgodnja fotografska pot usmerjati v reportažno fotografijo, ki jo je v naslednjih desetletjih kot urednik fotografije pri *Mladini* razvil v svojo življenjsko kariero. Na tem področju ni prispeval le na tisoče posnetkov, ujetih v odločilnih trenutkih slovenske zgodovine, temveč mu je treba priznati tudi pionirsko delo na področju uveljavljanja fotografije kot samostojnega vizualnega medija in vzpostavitev temeljev, na katerih še danes gradijo načini dela in vrednotenja fotografije časopisnih uredniških politik.

Konec šestdesetih let se je namreč s Stojkovo vključitvijo v uredniški odbor *Tribune*, ki so ga sestavljali poznejši vodilni slovenski intelektualci, vloga objavljenih fotografij začela spreminjati – fotografija kljub skromnim tehničnim zmožnostim postane samostojno sporočilo v pisnih prispevkih, hkrati pa nosi podpis svojega avtorja, kar pred tem nikakor ni bilo samoumevno. Svoj pristop k fotografiji v ilustriranem časopisu je Stojko nadgradil kasneje, ko je bil povabljen k sodelovanju z revijo *Mladina*. Revija se je na začetku sedemdesetih let kot prva začela tiskati z mnogo naprednejšo tehnologijo; ta je omogočala občutno izraznejši učinek tudi barvnim fotografijam in znotraj uredništva je Stojko kot avtor in urednik dosegal najvišje mogoče standarde tistega časa, sledeč tudi tujim vzorom in vselej z velikim trudom za najkakovostnejšo fotografsko produkcijo in objavo fotografij. Pri svojem reporterskem delu je na drugi strani z izjemnim občutkom in sposobnostjo »biti ob pravem trenutku na pravem mestu« spremljal vsakršno aktualno politično, družbeno in kulturno dogajanje. Vse od študentskih demonstracij ob zasedbi Filozofske fakultete prek predosamosvojitvenih manifestacij in demonstracij, vojne za Slovenijo pa do vstajniških gibanj in demonstracij vse do danes je vedno brez lastnega opredeljevanja in pristranskosti dokumentiral dogodke, ki se zapisujejo v slovensko politično zgodovino na način, da o dogodkih pove več: nemalokrat droben detajl postane velik fotografski motiv, navidezno nepomemben človeški detajl pa vodilna misel celotne fotozgodbe. Kot je ob razstavi ob dvajsetletnici odbora za varstvo človekovih pravic, *Sporočilo za javnost ... 1988–2008*³, zapisal Blaž Vurnik: »Posnetek, na katerem iz množice iztegnjena roka odvrže cvet proti vojaškemu policistu JLA, je skorajda banalno lep, a obenem močno pretresljiv. Osrednja figura posnetka s svojo držo vsakega centimetra telesa označuje neprijetne občutke, ki jih doživlja po vseh naključjih, ki so ga na služenje vojaškega roka pripeljale kdo ve od kod prav pred stavbo vojaškega sodišča v Ljubljani.« V dogodkih, ki so sledili, je Stojku njegova izostrena pozornost na navidezno naključne dogodke omogočila posneti verjetno najbolj ikonično slovensko reportažno fotografijo vseh časov, *Aretacijo Janeza Janše*, ki je tiste vrste fotografija, ki ima v sebi več kot le vizualno informacijo – ima moč vplivati na razvoj dogodkov, moč razkrivati, širiti obzorja, opozarjati. Kot je v luči tedaj berljevih aktualnih dogajanj zapisala Marina Gržinić, Stojkova fotografija »ni proizvedla samo zavezujočih estetskih učinkov, ki so odločilno zaznamovali in opredelili celotno fotografsko produkcijo na Slovenskem,

temveč je nasploh spodbudila in izoblikovala novo interpretacijo in reaktualizacijo dokumentarnega vizualnega gradiva«.4

Leta osamosvajanja in kratkotrajne vojne za Slovenijo so Stojku priklicala v spomin začetek kariere, ko si je kot neizkušen mlad fotograf želel v Vietnam, pa so mu razsodni kolegi iz uredništva *Tribune* to onemogočili. Zato se je kot fotoreporter v tem času povsem predal dokumentiranju vojne na domačih tleh, tako političnih dogodkov kot vojaških akcij, ter se tako v zgodovino slovenske fotografije zapisal kot »fotokronist slovenske pomladi« – kar je oznaka, ki je kmalu postala prihranjena izključno za Toneta Stojka. Po pričanju na kranjskem sodišču v primeru uboja avstrijskih fotografov na Brniku je, namesto nadaljevanja svoje fotoreporterske kariere na drugih bojiščih po Jugoslaviji, po 25 letih zaključil sodelovanje z *Mladino*. Videti je bilo, da bo z Župančičevo nagrado nagrajena *Slovenska pomlad* Stojkov *opus magnum*, a kaj, ko je imel in ima vzporedno na svojih filmih še toliko dolgoročnih projektov. Izbor enega od njih, ciklusa protestne fotografije v zadnjih 52 letih doma in deloma tudi v tujini, je leta 2021 izšel kot zajetna fotomonografija *Naša jeza je brezmejna: Demonstracije 1968–2020* s prek 560 fotografijami – če že ne Stojkov osebni, pa zagotovo slovenski fotografski *opus magnum* na temo množičnih manifestacij, protestov in družbenopolitičnih vrenj.

Kljub Stojkovemu velikemu angažmaju pri fotoreporterskem delu je v zgodnjem obdobju od sredine sedemdesetih do konca osemdesetih let osebno čutil, da želi in mora fotografski medij raziskati bolje, kot mu je to dovoljevala vsakodnevna rutina. Sam se spominja, da je bila *Mladina* tedaj vendarle le bilten Mladinske organizacije: »Uredniki so se menjavali pod političnim vplivom, odganjali iz uredništva neposlušne in zaposlovali nenadarjene kimavce ... Moje opravilo je bilo fotografirati mladinske delovne brigade in mlade povzpetnike. Zelo daleč sem bil od vrhunske reportažne fotografije. Tako sem se zatekel k osebni, umetniški fotografiji.«5 Že leta 1969 je prvič fotografiral gledališče, *Žlahtno plesen Pupilije Ferkeverk* Dušana Jovanovića. Oder kot prizorišče fotografskega kadra ga je očaral, svoboda giba in igre pa je zaznamovala snovanje njegove lastne umetniške vizije. Gledališka in umetniška fotografija sta pri Stojku neločljivo povezani predvsem zato, ker dokumentacija s čustvi nabitega dogajanja na odru, v katerem so geste zgoščene in je vzdušje dogajanja mogoče čutiti v zraku, zanj predstavlja mnogo več kot le gradivo za

verodostojen zapis dogajanja – ponuja mu možnost poustvaritve umetnine, ki se skoraj neponovljivo odvija na odru, z lastnim orodjem – fotografsko ali filmsko kamero. Tako je leta 1973 začel fotografirati umetnost plesnega giba; serija fotografij *Telo v igri*, nastalih s plesalkami Jasno Knez, Evo Scagnetti in Nejo Kos v Jakopičevem paviljonu, je fotografu prvič odkrila mogoče poti v temo akta in hkrati v fotografsko abstrakcijo. Odprla mu je neslutene možnosti onkraj okvirov upodabljanja resničnosti: eksperimentiranje s fotografsko kamero, režiranje nastopa modela pred objektivom in občudovanje svobode giba, ki jo tako lahko ujame, ne da bi objektu odvzel avtonomijo. Stojkovo raziskovanje teme je prispevalo nekaj najopaznejših ciklov fotografskega akta v slovenski fotografiji nasploh: *Okus po prahu*, *Empty Rooms*, *Izgubljeno telo J. K.*, ki jih je vse kot serije tudi dosledno razstavljal in predstavljal v fotoknjigah. Tudi pri najbolj liričnem pristopu Stojko ostaja umetnik, ki raste, nadgrajuje in gradi svojo poetiko ne kot tekmo z estetskimi izkušnjami slikarske ali grafične umetnosti, temveč v iskanju najgloblje izpovedi in hkrati skrajnih izraznih meja medija. To je v desetletjih prineslo dovršitev v razširjenem in zaokroženem ciklu, ki je v vmesnem času doživel tudi prehod v digitalno barvno tehniko in bil leta 2011 premierno predstavljen na obsežni razstavi *Telo v igri* v Galeriji Jakopič. Če je izgubljeno telo J. K. fotograf s svojim objektivom v osemdesetih letih iskal med tančicami njenega oblačila in morsko peno na nizozemski obali Zandvoort, v vodnjakih in na klopek londonskih parkov, ležeče med drvečimi avtomobili nekje na ulici z Eifflovim stolpom v ozadju, se je njegovo žarišče dve desetletji pozneje ustrezno zreleje preusmerilo v iskanje ne več zgolj fizične interakcije telesa z okoljem, temveč globljega sporočila po načelu »manj je več«. Če je torej nekoč za zelene kompozicije akta potreboval oder, tovarniške hale, hotelske sobe, tančice, morsko obalo, obrežja rek, Trafalgar Square, nevihtne oblake ... se nova Venera iz morske pene, ki jo tvori njen lastni žar, rojeva izčiščena izključno v podobi lastnega telesa, osvobojenega vsakega kostuma; v prostoru, osvobojenem vsakršnega prizorišča; z gibi, osvobojenimi vsakršne koreografije – ostajajo le spontani gib telesa, premik objektiva in svetloba, ki presega funkcijo osvetlitve ter postaja atmosfera. Andrej Medved je nadčasni razpon štirih desetletij tega snovanja v katalogu razstave leta 2011 povezal z besedami: »Telo v svojem razvoju in razpadanju, gledališče telesa v svoji snovnosti, čutnosti in prozornosti.« *Telo v igri* zagotovo je *opus magnum* Stojkove najgloblje povezanosti s fotografijo in osvobojenega navdiha v njej.

A kljub performativnim in plesnim elementom, abstraktnim konstelacijam, ki jih telesa tvorijo v specifičnih interjerjih in eksterjerjih in prelivanju svetlobe, o fotografiranju plesalk, ki vedno ohranjajo svoj individualni izraz in osebnost, Stojko govori kot o »portretiranju« – portretiranju esence, duše, telesa bolj v eterični kot fizični obliki. S tem se povezuje s še enim obsežnim področjem svojega dela, žanrom fotografskega portreta, ki se, kot že rečeno, pne skozi vsa glavna področja Stojkove fotografske ustvarjalnosti. S portreti spominu zapisuje celo epoho življenja zanimivih, izrednih, ustvarjalnih ljudi. Od slovenskih gledaliških igralcev, pevcev, pisateljev in pesnikov ter drugih umetnikov do političnih osebnosti in domačih in tujih zvezdnikov, mednje pa se naseljujejo intimnejše družinske podobe, nemalokrat brezimni ljudje, tudi z roba družbe ali iz specifičnih socialnih razmer. Vsem je skupno eno: skozi Stojkov objektiv se na fotografije selijo njihova najprimernejša bistva in sporočajo njihov v besedah neizrekljivi življenjski, ustvarjalni ali duhovni kredo.

Med Stojkovimi portreti najdemo številne tuje zvezdnike: fotografije Alfreda Hitchcocka, Johna Lennona in Yoko Ono poznamo kot ene njegovih najbolj ikoničnih. Kot *Mladinin* fotoreporter se je v sedemdesetih letih odpravljajal v Cannes in na druge filmske in glasbene festivale ter spremljal aktualno umetniško sceno na tem področju: »Na filmskih festivalih snemaš predvsem portrete, tu gre za lov na znane obraze.«⁶ Izginotje negativov Hitchcockovih portretov je za skrbnega arhivista, kot je Tone Stojko, pomenilo tako veliko enigmo, da je tudi iz tega ustvaril umetniško gesto: aluzijo na Antonionijev film je Slavko Hren deset let pozneje kot metaforo uporabil v filmskem portretu Toneta Stojka *Blow-up z okusom po prahu*.

Zdelo se je, da že poznamo najbolj razvpite Stojkove portretirance – retrospektiva Moderne in Mestne galerije s spremljajočima publikacijama leta 2002 je namreč prinesla pregledni izbor vseh Stojkovih ikoničnih fotografij vseh zvrsti – a je leta 2017 na Grossmannovem filmskem festivalu v Ljutomeru presenetil z razstavo, na kateri je med drugimi izobesil tudi najboljšim poznavalcem njegovega dela neznan portret Fidela Castra. Zagotovo eno najbolj simboličnih, a likovno izčiščenih upodobitev tega kontroverznega kubanskega voditelja, ki ga je Stojko posnel na srečanju mladih iz držav neuvrščenih leta 1978. Brez oklevanja glede kakovosti bi jo podpisal katerikoli priznani svetovni fotograf.

Pa vendarle se *opus magnum* tega poglavja Stojkovega fotografskega dela razkriva drugje: v še enem velikanskem prispevku, ki ga kot portretist vse od leta 1997 prispeva k podelitvam, almanahom in praznovanju Prešernovih nagrad. Sposobnost poudariti tiste lastnosti umetnikov, ki se v njihovih dosežkih najizraziteje zrcalijo, osebni psihološki pristop in velika doslednost pri portretiranju ustvarjajo še eno zbirko fotografij nacionalnega pomena. Poleti 2017 je Galerija Prešernovih nagrajencev ob 70-letnici Prešernovih nagrad priredila obsežno pregledno razstavo in fotomonografijo Stojkovih 173 portretov nagrajencev zadnjih enaindvajset let. A Tone Stojko dela dalje, nabor portretov vsako leto dopolnjuje. Veščina uporabe studijskih luči, večinoma temna ozadja, iz katerih izstopa avrična podoba portretiranca, postavitve, zasuki, geste in atributi Stojku pomagajo pri ujetju odločilnega odbleska svetlobe, ko ji uspe osvetliti bistvo človeka. Kot kipar, ki vihti kladivo in kleše kamen, ali slikar, ki vleče barvne poteze po platnu, je fotograf ujet v proces intenzivnega dialoga fotoaparata in subjekta, kar pomeni, da morata fotograf in aparat pravzaprav postati eno, v to simbiozo pa vključiti še portretiranca – ali kot je zapisal Henri Cartier-Bresson: »Portret je zame najtežja zvrst. Poskusiti moraš spraviti fotoaparat v prostor med kožo človeka in njegovo srajco.«⁷ Ne le prostor, odločilna dimenzija pri portretu je tudi čas: »Portretiranje je počasen posel: ne smeš hiteti in moraš imeti časa v izobilju. Navadno so moji portretiranci v nekem nedefiniranem prostoru, kot bi potovali po vesolju skozi čas; vidijo se obrazi, vidijo se roke, preostalo je po navadi nepomembno. Včasih se sicer pojavi zraven kakšen njihov izdelek, ki je videti kot kaka arheološka najdba današnjega časa. Portreti so posneti danes, gledajo pa se iz jutri ... vedno so dokument preteklosti. Kaj smo mislili, kaj postorili, kaj zapustili? Vsakič vem, da začenjam na začetku, da vstopam v nov svet, v nova občutja: kako vse to zabeležiti z na svetlobo občutljivo napravo, da bo zapis odzvanjal v nekih drugih, meni neznanih časih?«⁸ Stojkova alkimistična formula za dober portret nikakor ni univerzalna. Vsak portret je neke vrste nova rešitev vsebinskega in likovnega problema – katerega največji izziv morda ni poza, obraz ali osvetlitev, temveč položaj in gestikulacija rok.

Kot tih, a spreten in prodoren sopotnik slovenske kulture zadnjega pol stoletja se je tako ali drugače srečal skoraj z vsakim ustvarjalcem, ki je pustil v našem prostoru umetniški pečat. Enako, kot je spremljal aktualno družbenopolitično dogajanje tega

časa. Prav tako kot gledališke predstave slovenskih gledališč. To kaže na njegovo avtorsko vodilo, ki naročila fotografij nikoli ni postavljalo pred kakovost fotografije ali odločitev o tem, ali fotografirati ali ne. Vedno je bil predvsem sam svoj naročnik, pa naj ga je pri tem vodil umetniški navdih ali vzgib sistematičnosti in doslednosti spremljanja določene teme ali celotnega področja. Kljub izdelkom, ki bi zlahka posegli na naslovnice tujih revij, in privlačnosti evropskih prestolnic, ki jih je prepotoval z namenom fotografiranja svojih umetniških projektov že v sedemdesetih in osemdesetih letih, se je Tone Stojko zavestno odločil vtisniti prispevek in zapise celotne epohe časa v svoj kulturni prostor. Pomembno je, da se pri tem nikoli ni in se očitno ne bo odpovedal iskanju lepote. Lepote, ki ni naključje, lepote, ki jo morda zastira površinska maska obraza, lepote, ki jo je zagotovo mogoče iskati na vsakem človeškem obličju, četudi se pojavi šele na fotografiji. Navdihujoče ga je opazovati pri delu, ko ga po toliko letih še vedno in vsakič znova očara določena oseba na fotografiji, kajti zaveda se, da čas nima moči proti osvetljeni tisočinki sekunde in da bo podoba, ki jo je zabeležil v danem trenutku, vedno zmagala.

Čudovito nehvaležna naloga je pisati pregledno besedilo o življenjskem fotografskem opusu Toneta Stojka, zaradi številnih razlogov: ker se zaradi njegovega odnosa do lastnega dela ni nikoli izgubil noben posnetek, nobena predstavitev, nobena objava, zato je vsako razmišljanje o njem lahkoten, a hkrati neskončen sprehod skozi čas. Ker nikoli ni mogoče dovolj izčrpno opisati ne obsega, ne kakovosti, ne pomena njegovega dela. Ker se nikoli ne bomo mogli odločiti, kateri Stojkov opus je njegov edini pravi *opus magnum*, saj se zdi, da je v svoje fotografsko poslanstvo, morda celo v vsako svojo fotografijo, vnesel več vzporednih življenj, ki nagovarjajo vsakogar drugače. Ker obstaja velika možnost, da je v času našega pisanja že zgrabil svoj fotoaparatus, morda lesteve, morda filmsko kamero, morda uredil še en velikanski del svojega arhiva in že sodeluje na novi razstavi ali dveh – poleg naslednjega, tistega pravega, zares velikega osebnega projekta.

¹ Tone Stojko, *Dogodki včerajšnjega popoldneva / Yesterday's Afternoon Event*, Ljubljana: Prodok, 2002, str. 9.

² Pogovori s Tonetom Stojkom, 2017–2024.

³ Mestni muzej Ljubljana, 6. 5.–1. 9. 2008.

⁴ Marina Gržinić, *Fotografski precedens*, v: Tone Stojko: *Slovenska pomlad*, Ljubljana: Prodok, 1992, str. 5.

⁵ Pogovori s Tonetom Stojkom, 2017–2024.

⁶ Ibid.

⁷ *Life Library of Photography: Year 1980*, New York: Time-Life Books, 1980, str. 27.

⁸ Pogovori s Tonetom Stojkom, 2017–2024.