

Martin Štrba

jednou nohou fotograf

Juraj Janiš
Teoretická bakalárska práca

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013

Martin Štrba

jednou nohou fotograf

Juraj Janiš
Teoretická bakalárska práca

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013



Slezská univerzita v Opavě



Martin Štrba

jednou nohou fotograf

Martin Štrba

with one foot in photography

Juraj Janiš

Teoretická bakalárska práca

odbor | Tvůrčí fotografie
vedúci práce | Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.
oponent | Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013



Slezská univerzita v Opavě



Abstrakt

Cieľom práce je predstaviť fotografické dielo známeho filmového kameramana Martina Štrbu a jeho podiel na tvorbe autorov nazývaných Slovenskou novou vlnou, porovnať jeho tvorbu s ostatnými členmi skupiny, zhodnotiť jeho miesto v nej, skúmať motiváciu venovať sa fotografii napriek štúdiu filmovej kamery i príčiny opustenia fotografickej tvorby.

Kľúčové slová

Martin Štrba, inscenovaná fotografia, Slovenská nová vlna, FAMU, experiment, fotografia a film

Abstract

This thesis aims to introduce the photographic work of a renown film cameraman Martin Štrba, his part in the group of photographers called the Slovak new wave, compare his works with other members of the group, evaluate his position in the group, describe his motivation do devote to photography despite the film camera studies and the reasons of leaving the path of a photographer behind.

Key words

Martin Štrba, staged photography, Slovak new wave, FAMU, experiment, photography and film

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Juraj JANIŠ**
Osobní číslo: **F081675**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Martin Štrba, jednou nohou fotograf**
Téma anglicky: **T: Martin Štrba, with one foot in photography**
Zadávací katedra: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Cieľom práce je predstaviť fotografické dielo známeho filmového kameramana Martina Štrbu a jeho podiel na tvorbe autorov nazývaných Slovenskou novou vlnou, porovnať jeho tvorbu s ostatnými členmi skupiny a jeho miesto v nej, skúmať motiváciu venovať sa fotografii napriek štúdiu filmovej kamery i príčiny opustenia fotografickej tvorby.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

BIRGUS, Vladimír, MLČOCH Jan: Akt v české fotografii, Praha: Kant, 2001

Birgus, Vladimír: Česká a slovenská fotografie 80. let, Praha, Orbis 1991

MACEK V. Slovenská imaginatívna fotografia 1981 - 1997, Bratislava, FOTOFO 1998

MRÁZOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie, Praha: Mla-dá fronta 1989

dobová odborná literatúra

katalógy k výstavám

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Jiří SIOSTRZONEK, Ph.D.

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **8. prosince 2013**

Termín odevzdání bakalářské práce: **20. prosince 2013**

Prehlásenie

Čestne prehlasujem, že som predkladanú bakalársku prácu vypracoval samostatne a použil len pramene, uvedené v zozname použitej literatúry.

Podakovanie

Rád by som sa poďakoval Martinovi Štrbovi a Kataríne Bielikovej Štrbovej za spoluprácu, porozumenie a trpezlivosť.

Ďakujem Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Ph.D. za pripomienky a za jeho ľudský prístup.

Ďakujem Martine Slukovej za výdatnú pomoc pri zhromažďovaní podkladov.

Ďalej chcem poďakovať za pomoc a ochotu Martinovi Šulíkovi, Petrovi Župníkovi, Tonovi Stanovi, Mirovi Švolíkovi, Kamilovi Vargovi, Vasilovi Stankovi, Tomášovi Pospěchovi a Lucii L. Fišerovej.

Ďakujem Martinovi Vrabcovi za grafickú úpravu práce a spolu s ním Martinovi Žáčkovi za pomoc pri jej finalizácii.

Ďakujem svojej manželke Barbare a svojej dcére Agátke za ich lásku a podporu.

Súhlas

Súhlasím so zverejnením práce v Univerzitnej knižnici Slezské univerzity v Opavě, v knižnici Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

V Bratislave, 19. 12. 2013

© 2013 Juraj Janiš, ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

ÚVOD	9
DETSTVO A FOTOGRAFICKÉ ZAČIATKY	11
SUPŠ	12
FAMU	14
ZROD "SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY"	17
ŠTRBOV NÁVRAT K FOTOGRAFII	19
VRCHOLNÉ OBDOBIE "SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY"	24
TONO STANO	27
RUDO PREKOP	29
VASIL STANKO	31
KAMIL VARGA	32
MIRO ŠVOLÍK	33
PETER ŽUPNÍK	35
JANO PAVLÍK	37
JOZEF SEDLÁK	39
FOTOGRAFICKÁ TVROBA MARTINA ŠTRBU	40
PRÍŇOS K "SLOVENSKEJ NOVEJ VLNE"	62
NEHA	64
FILMÁRSKE OBDOBIE, ÚSTUP OD AUTORSTVA, POZVOĽNÝ NÁVRAT	65
SLOVENSKÍ FOTOGRAFUJÚCI KAMERAMANI	66
ZÁVER	67
ZOZNAM VÝSTAV	69
FILMOGRAFIA	70
POUŽITÁ LITERATÚRA	72
MENNÝ REGISTER	74

ÚVOD

Fotografia a film sú médiá, ktoré majú k sebe veľmi blízko, spája ich spoločná história, príbuzná technológia. Termín camera v niektorých jazykoch podnes označuje aj fotoaparát aj filmovú kameru. Pri samotnom zrode filmu hrajú zásadnú úlohu fotografi Eadweard J. Muybridge a Étienne-Jules Marey so svojimi sekvenciami, film a fotografia sa navzájom ovplyvňujú od zrodu filmu až do súčasnosti. Dziga Vertov, Stanley Kubrick, Robert Frank, Andrej Tarkovskij, Larry Clark, mien, ktoré sa zásadným spôsobom zapísali do histórie oboch médií je množstvo. Jazyk jedného i druhého média sa však rokmi stále rozvíja, košatie, špecializácia je stále dôležitejšia. Jednotlivcov, ktorí úspešne dokážu kombinovať obe nie je veľa.



Martin Štrba, autor fotografie: Ctibor Bachratý,
© Slovenský filmový ústav – fotoarchív

Vo filme vládne pomerne striktná hierarchia. Je to tímová spolupráca, kľúčovú rolu hrá vždy režisér, do procesu autorcky vstupujú scenárista, výtvarník dekorácií, strihač, autor hudby a iní. Kameraman je akýmsi nástrojom. Nie nástrojom mechanickým, ale živým, cítiacim a vnímajúcim, no predsa len odkázaným na spoluprácu s ostatnými. Prostredníctvom neho režisér realizuje svoju vizuálnu koncepciu, prostredníctvom neho sú intepretované zámyery scenáristu. Filmový kameraman vždy tvorí v tíme, kde síce môže byť postavený do relatívne rovnocennej role voči režisérovi, no je to predsa len režisér, ktorý nesie za dielo finálnu autorskú zodpovednosť. Kameraman je jedným z intepretov.

Fotograf na druhej strane nesie autorskú zodpovednosť vo väčšine prípadov sám. On je tým, kto riadi proces vzniku fotografie od konceptu až po hotové dielo. Jeho práca sa teda viac podobá úlohe režiséra, než kameramana. Obe role si vyžadujú tak trochu iné ľudské typy a iné princípy tvorby, aj preto vládne skôr špecializácia. Kameramani s kvalitnou fotografickou tvorbou sú tým pádom zaujímavý fenomén. Stojí za to skúmať ich tvorbu, hľadať prieniky oboch médií navzájom, sledovať ich fluktuáciu od jedného k druhému.

Jedným z tých, ktorí v našom prostredí kombinujú kameramanskú a fotografickú tvorbu, je Martin Štrba. Má výrazný podiel na formovaní slovenskej i českej kinematografie v posledných desaťročiach. V deväťdesiatych rokoch v spolupráci s režisérom Martinom Šulíkom vytvorili kľúčové diela slovenského filmu v jeho neľahkom období, keď hľadal svoju tvár najskôr v ponovembrovej ére a neskôr v ére samostatnosti. Ich spoločné filmy *Neha*¹, *Všetko čo mám rád*² a *Záhada*³ sa v zmätených časoch, v ktorých sa ocitla filmárska obec, ale aj celá slovenská spoločnosť, vyznačovali mimoriadnou koncepčnou, výtvarnou aj autorskou integritou. Koncom deväťdesiatych rokov Martin Štrba stále častejšie spolupracuje aj s českými režisérmi a predovšetkým v spolupráci s Vladimírom Michálkom úspešne experimentujú s rôznymi

1. *Neha*, 1991 (réžia Martin Šulík), zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk
2. *Všetko, čo mám rád*, 1992 (réžia Martin Šulík), zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk
3. *Záhada*, 1995 (réžia Martin Šulík), zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk

postupmi vo filmovom rozprávaní, za čo si odniesol ocenenia *Český lev* za filmy *Je třeba zabít Sekala*⁴ a *Anděl Exit*⁵. Je vyhľadávaným kameramanom, pracuje na prestížnych projektoch. Medzi inými spomeňme napríklad jeden z najdôležitejších českých filmov posledných dekád, *Hořící keř*⁶.

Fotografická tvorba Martina Štrbu je spojená predovšetkým s obdobím "Slovenskej novej vlny", keď slovenskí študenti fotografie na FAMU⁷ objavovali nové spôsoby autorského vyjadrovania, ich energia, neviazanosť konvenciami a invenčnosť ich prejavu otvárala cestu postmoderne do českej i slovenskej fotografie a rezonovala doma, aj v zahraničí.

Martin Štrba je mi blízky osobne i autorsky. Ja sám som ho v minulosti tiež vnímal viac ako kameramana, jeho fotografickú tvorbu som poznal len čiastočne a jeho prínos k "Slovenskej novej vlne" som považoval skôr za okrajový. Veľká väčšina odbornej literatúry pri zmienke o slovenských fotografoch, študujúcich koncom osemdesiatych rokov na FAMU, tvorbu Martina Štrbu zaraďuje tiež skôr na okraj, prípadne ho k ostatným nezaraďuje vôbec⁸. V tejto práci som sa chcel na jeho fotografickú tvorbu zamerať podrobnejšie, zmapovať jej skutočnú šírku i význam pre toto obdobie. Chcel som tak bližšie spoznať autora Martina Štrbu a posúdiť, ako popri jeho nesporných kvalitách kameramanských jeho fotografická tvorba vyznie. Preto som sa pozrel na jeho začiatky, na to, čo jeho autorskú osobnosť formovalo, kedy jeho tvorba kulminovala a čím bola charakteristická. Zaujímalo ma porovnanie s kľúčovými osobnosťami tejto skupiny, Tonom Stanom, Vasilom Stankom, Mirom Švolíkom, Rudom Prekopom, Janom Pavlíkom, Kamilom Vargom a Petrom Župníkom⁹. Díval som sa na tvorbu týchto autorov a ich vzájomné prelínanie, vplyvy i odlišnosti optikou, ktorú mi umožnili uplynulé dekády. Zaujímali ma presahy Štrbovej fotografickej tvorby do filmovej práce i dôvody, prečo autorské vyjadrovanie prostredníctvom fotografie opustil. Vychádzam z rozhovorov s Martinom Štrbom a jeho súčasníkmi, rovnako ako z odbornej literatúry a dobových ohlasov. V práci je zdokumentovaná autorská činnosť Martina Štrbu z obdobia jeho aktívnej fotografickej tvorby¹⁰. Verím, že sa mi podarí aspoň čiastočne prispieť k lepšiemu predstaveniu fotografických prác Martina Štrbu a vyvážiť všeobecne ustálenú predstavu, že Štrba je predovšetkým kameraman. Jeho fotografie si zaslúžia prinajmenšom rovnakú pozornosť.

4. *Český lev* v kategórii najlepšia kamera, 1988 - *Je třeba zabít Sekala*, zdroj: Česko-Slovenská filmová databáze, csfd.cz

5. *Český lev* v kategórii najlepší výtvarný počín, 2000 - *Anděl Exit*, zdroj: Česko-Slovenská filmová databáze, csfd.cz

6. *Hořící keř*, 2013 (réžia: Agnieszka Holland), reflektuje stav československej spoločnosti po samoopálení Jana Palacha v roku 1969. Zdroj: Česko-Slovenská filmová databáze, csfd.cz

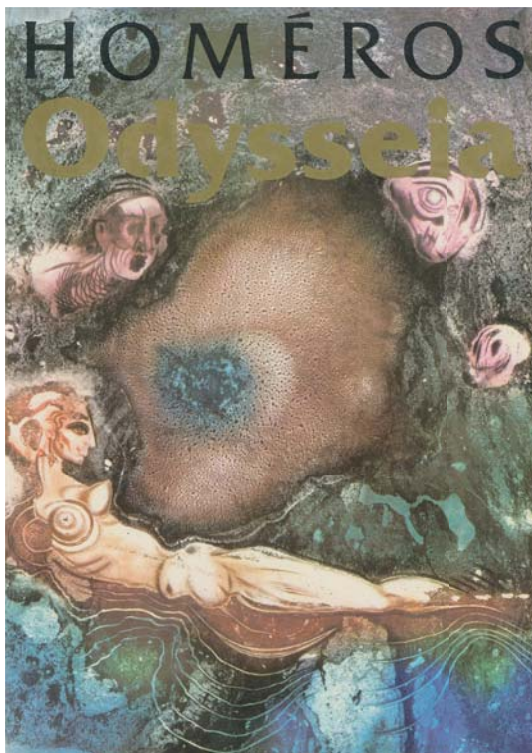
7. Filmová a televízna fakulta Akadémie múzických umení, Praha

8. Teoretik a historik fotografie Václav Macek síce termín "Slovenská nová vlna" nepoužíva, keď však hovorí o tvorbe slovenských fotografov na FAMU koncom 80. rokov, Štrbu postupne vypúšťa. V roku 1990 mu ešte v článku *Inscenovaná fotografia* venuje rovnocenný priestor napríklad v porovnaní s Janom Pavlíkom, no menší ako Kamilovi Vargovi, Petrovi Župníkovi, Mirovi Švolíkovi, Vasilovi Stankovi, Rudovi Prekopovi, Tonovi Stanovi, ale aj Jozefovi Sedlákovi. V Macekovej *Imaginatívnej fotografii* z roku 1998 majú Pavlík a Štrba ešte menší priestor v porovnaní s ostatnými autormi, vrátane Sedláka. V historickom prehľade *Slovenská fotografia 1925 - 2000* sa už Štrba nevyskytuje, Pavlík aj Sedlák áno. Zdroje: Macek, Václav: *Inscenovaná fotografia*, Dotyky, 1990, č. 5; Macek, Václav: *Slovenská imaginatívna fotografia 1981 - 1997*, FOTOFO, Bratislava 1998, str. 182; Hrabušický, Aurel - Macek, Václav: *Slovenská fotografia 1925 - 2000*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001

9. Ale aj s Jozefom Sedlákom, ktorý sa v súvislosti s menovanými autormi vyskytuje najčastešie, najmä v prácach Václava Maceka. Zdroje: Macek, Václav: *Inscenovaná fotografia*, Dotyky, 1990, č. 5; Macek, Václav: *Slovenská imaginatívna fotografia 1981 - 1997*, FOTOFO, Bratislava 1998, str. 182; Hrabušický, Aurel - Macek, Václav: *Slovenská fotografia 1925 - 2000*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001

10. Štrbova tvorba je časovo ohraničená rokmi 1985 - 1991

DETSTVO A FOTOGRAFICKÉ ZAČIATKY



Obálka knihy Homéros: *Odysseia*,
vydavateľstvo Slovenský spisovateľ, 1986

Martin Štrba sa narodil 26. augusta 1961 v Leviciach, no už ako jednoročný sa s rodičmi presťahoval do Bratislavy. Od malička rád a dobre kreslil. Výtvarný talent zdedil po otcovi Gabrielovi, významnom slovenskom grafikovi¹¹. Gabriel Štrba v roku 1958 vyštudoval Vysokú školu umeleckopriemyslovú v Prahe¹². Za svoje práce získal mnoho ocenení, pravidelne vystavoval či už v rámci kolektívnych výstav, alebo samostatne. Je to výnimočná, takmer renesančná osobnosť. Vzdelaný muž, ktorý svoju celoživotnú lásku k starej gréckej kultúre, pestovanú aj brázdením Egejského mora na vlastnoručne postavenej plachtovníci^{13, 14}, dokázal preniesť do jedinečných a oceňovaných ilustrácií Homérových eposov *Ilias a Odysea*¹⁵. Rozmer otcovej osobnosti i jeho úspechu výrazne ovplyvnil synov Gabriela a Martina, i keď každého inak.

Gabriel Štrba ml.¹⁶ sa vydal v otcových šľapajách, rovnako ako on vyštudoval Vysokú školu umeleckopriemyslovú v Prahe a rovnako sa venuje grafike, maľbe, kresbe a ilustrácii. Druhorodený Mar-

tin sa však rozhodol inak, cíti potrebu vzoprieť sa štrbovskej tradícii, vystúpiť z monumentálneho otcovho tieňa, a vyšliapať si svoju cestu sám. Kdesi vyhrabe otcov starý fotografický prístroj a zväčšovák a začne objavovať čaro fotografie. Baví ho možnosť vyjadrovať sa prostredníctvom reality, baví ho rýchlosť a dynamika procesov v porovnaní s prácnym kreslením či maľbou, baví ho mágia vzniku obrazu v tmavej komore. Za jednu zo svojich prvých fotografií získava cenu na amatérskej súťaži a o jeho najbližšom smerovaní je rozhodnuté. Fascinácia fotografiou a vzdor voči otcovi ho vedú k štúdiu fotografie na Strednej umeleckopriemyselnej škole (SUPŠ) v Bratislave, kam ho v roku 1976 prijali.

11. Gabriel Štrba, nar. 1932, je autor grafik, kresieb, ilustrácií. Vyučoval na Strednej umeleckopriemyselnej škole (SUPŠ) v Bratislave v rokoch 1956 - 1995. Často vystavoval, získal množstvo ocenení. Zdroje: archív Školy úžitkového výtvarníctva Jozefa Vydru v Bratislave; obnova.sk
12. v ateliéri grafiky u profesora Karla Svolinského, zdroj: (harp): *Gabriel Štrba*, obnova.sk, 3. 3. 2004
13. Zdroj: (harp): *Gabriel Štrba*, obnova.sk, 3. 3. 2004
14. Martin Štrba spomína: "Chcel spoznať Odyseu na vlastnej koži, niekedy na hrane absolútneho rizika, keď nás na tej jeho malej skupinke zalievajú obrovské vlny." Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 13.12. 2013
15. 1986, *Cena pre najkrajšiu knihu roka*, Medzinárodné bienále úžitkovej grafiky, Brno, zdroj: (harp): *Gabriel Štrba*, obnova.sk, 3. 3. 2004
16. Gabriel Štrba ml. sa narodil v roku 1958

SUPŠ

SUPŠ v Bratislave je tradičná inštitúcia, ktorej korene siahajú až k "bratislavskému Bauhausu" tridsiatych rokov¹⁷. V sedemdesiatych rokoch boli spolu s košickou Strednou umeleckopriemyselnou školou jedinými slovenskými fotografickými školami.



Autoportrét Miloty Havránkovej zo série Introspekcia
© Milota Havránková

V rokoch 1971 - 1978 na SUPŠ pôsobila Milota Havránková¹⁸, výrazná osobnosť slovenskej výtvarnej fotografie a absolventka odboru fotografie na pražskej FAMU. Havránková ovplyvnila mnohých slovenských fotografov jednak svojou tvorbou a jednak priamym kontaktom počas štúdia fotografie na SUPŠ. Z fotografov, ktorých priradujú k "Slovenskej novej vlne" sa s ňou na bratislavskej škole stretli Tono Stano, Miro Švolík a Vasil Stanko. Švolík na ňu spomína takto: "Bola ako zjavenie, všetko neuveriteľne rozhybala. Učila nás, aby sme mali radi výtvarné umenie, experiment, a vyskúšali, čo robila

ona. Pokojne ma nechala napodobňovať svoje práce aj práce iných fotografov. To len dnes učitelia tlačia na študentov a vstúpajú im, že napodobňovať iných je zlé. Hovoríme o strednej škole, kde o nič nejde a kopírovať zo začiatku neškodí. Mne Milota Havránková po rokoch prezradila, že ma v tom nechala a pozorovala, čo sa z toho vyvinie. Mala pocit, že ak ma zahriakne, prečo ju kopírujem, môže spôsobiť, že sa zľaknem, uzavriem do seba a možno aj prestanem fotiť. Lepšie bolo počkať, aby sa z mojich prác postupne vyvinuli také, kde som už cítil, že sú moje vlastné."¹⁹

Autorskú vyhranenosť, temperament, ale aj citlivé pedagogické vedenie Miloty Havránkovej zažil na SUPŠ aj Martin Štrba. Dodnes hodnotí jej prínos ako najzásadnejší pri formovaní svojej autorskej osobnosti. Učila ho o fotografii premýšľať, formulovať svoje postoje, rozširovala mu obzory, učila ho nekonečnej variabilite fotografického jazyka. Havránková síce zo školy odchádza ešte predtým ako Štrba dokončí druhý ročník, no i za ten krátky čas stihla v mladom autorovi zanechať hlbokú stopu. Štrba si na Havránkovú spomína takto: "Nesedeli sme v laviciach, posadali sme si na zem do kruhu a rozprávali sme sa o našich prácach. Pôsobila neuveriteľne ľudsky, netvárila sa, že pozná odpovede na všetko, sama kládla otázky. Tým nás veľmi rafinovane nútila formulovať názory a premýšľať o tom, čo robíme. Nikdy to nebol to jednostranný prednes, ale vždy rovnocenná debata, dodnes to vo mne rezonuje."²⁰

Na škole ale pôsobia ďalší mladí progresívni autori, z ktorých na Štrbu najviac pôsobia Ján Krížik a Ján Strieš, ďalší absolvent FAMU. Krížik aj Strieš sa venujú inscenovanej fotografii, využívajú viacnásobné ex-

17. Škola umeleckých remesiel, nazývaná aj "slovenský Bauhaus", bola v tridsiatych rokoch minulého storočia progresívnou inštitúciou a centrom výtvarnej moderny. Bola vybudovaná podľa vzoru nemeckého Bauhausu. Vyučoval tu napríklad Jaromír Funke, školu navštevoval napríklad Miloš Dohnány. Ukončila činnosť v roku 1939. Zdroj: Mojžišová, Iva: *Škola moderného videnia*, Slovenské centrum dizajnu & Artforum, Bratislava 2013

18. Havránková a viacerí ďalší autori, medzi inými Pavel Hudec - Ahasver, Ľuba Lauffová, Margita Mancová, Judita Csáderová, Peter Breza, predstavujú po prvýkrát v histórii slovenskej fotografie ucelenú generačnú skupinu, ktorá priniesla do výtvarnej fotografie progresívne prvky, vplyv aktuálnych svetových trendov a obohatila jej výrazový jazyk. Dovtedy sa progresívne tendencie prejavovali skôr v dielach jednotlivcov. Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa viacerí absolventi odboru fotografie na FAMU vrátili na Slovensko a priniesli so sebou nový štýl, ktorý si počas štúdií vytvorili. Inšpirovaní surrealizmom a odmietajúci dogmy, tvorili hravé diela, zasahovali do negatívov i pozitívov, inscenovali svoje snové vízie, tvorili koláže, montáže, znova objavovali modernistické postupy manipulácie fotografie a hodili za hlavu modly čistej fotografie a nedotknuteľnosti negatívu. Havránková sama kombinuje fotografiu so sklom, plátnom, drevom, kovom, fotografiou vstupuje do plastiky, monumentálnej maľby, je urputná vo svojej snahe vymaniť fotografiu z jej tradičného rámca, zaujíma ju divák a stojí o interakciu s ním. Zdroje: Birgus, Vladimír - Mičoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2009; Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*, Mladá Fronta, Praha 1989; Macek, Václav: *Slovenská imaginatívna fotografia 1981 - 1997*, FOTOFO, Bratislava 1998; Hlaváč, Ludovít: *Dejiny slovenskej fotografie*, Osveta, Martin 1989

19. Zdroj: Krekovič, Miloš: *Fotograf Miro Švolík: Fotografia je normálna drina*, kultura.sme.sk, 3. 12. 2013

20. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 13.12. 2013

pozície, zasahujú do fotografie, využívajú luminografiu a v podobných experimentoch podporujú aj svojich študentov.

V období štúdia na SUPŠ začína Štrba trápiť jeho dlhoročný problém - atopická dermatitída, chronické kožné ochorenie, ktorému rozhodne neprospieva styk s agresívnymi chemikáliami v tmavej komore. Tu niekde sa rodí jeho rozhodnutie venovať sa v budúcnosti filmovej kamere, pri ktorej manipuláciu s negatívom zaobstaráva profesionálny laborant. Štrba dokonca uvažuje o tom, že prestúpi na Strednú priemyselnú školu filmovú v Čimeliciach, no nakoniec v roku 1980 SUPŠ v Bratislave dokončí.

Jeho tvorba na SUPŠ ešte nie je autorsky nijako výrazne vyprofilovaná, Štrba sa snaží rozvíjať všestrannosť, venuje sa rovnako reportážam a dokumentu ako práci v ateléri, skúša grafické postupy. Inšpiráciou sú mu rovnako Helmut Newton ako Jiří Kolář s Josefom Koudelkom.

Počas štúdií na SUPŠ Štrba vníma silné osobnosti Stana a Švolíka, oni registrujú jeho, no ich vzájomné autorské a osobné prepojenie sa zatiaľ neblíži intenzite, ktorú naberie počas štúdií na FAMU. Až pobyt v cudzom pražskom prostredí, vzdialenosť od domova a zdieľanie života na internátoch začne formovať "Slovenskú novú vlnu".



*Autoportrét, reklamná fotografia
ukážka študentských prác M. Štrbu zo SUPŠ
(archív M. Štrbu)*

FAMU



Martin Štrba okolo roku 1982
(archív P. Župníka)



Horný rad zľava: Rudo Prekop, Martin Štrba, Tono Stano, dolný rad zľava: Vasil Stanko, Petronela Kadnárová, Miro Švolík, Juraj Kepka
(archív M. Švolíka)



Na svatbe spolužiaka Štefana Potočňáka, 1983.
Zľava Rudo Prekop, Martin Štrba, Peter Župník
(archív P. Župníka)

Filmová a televízna fakulta Akadémie múzických umení (FAMU) v Prahe je kľúčovou inštitúciou vo vývoji slovenskej fotografie a filmu. Po dlhé roky vychovávala slovenských fotografov a kameramanov, keďže na Slovensku bolo možné študovať oba odbory až po roku 1990²¹.

Na Katedre kamery FAMU študovali desiatky slovenských filmových kameramanov, za mnohých spomeňme napríklad Stanislava Szomolányiho či Jozefa Šimončiča²², a smerovali sem aj kroky Martina Štrbu. V roku 1981 sa zúčastnil prijímacích skúšok, na ktorých sa podľa tradície uchádzači prezentovali svojou fotografickou tvorbou. Jeho práce boli vďaka základu z bratislavskej strednej školy kvalitné a Martin Štrba bol na štúdium prijatý na prvýkrát.

Jeho spolužiaci boli väčšinou o pár rokov starší a mnohí z nich už mali s filmovou kamerou praktické skúsenosti, a tak sa Štrba, ktorý cítil, že za nimi predovšetkým v technických záležitostiach zaostáva, naplno začal venovať štúdiu kamery a získavaniu praktických skúseností s filmom. Fotografická tvorba bola potlačená do úzadia. Pri mnohých praktických cvičeniach sa síce ešte pracovalo s fotografiou, no nešlo o výtvarnosť, naopak. Študenti kamery sa učili používať filmový jazyk, rozumieť výstavbe scény, tvorili fotoscenáre. Zvytvarňovanie bolo neželané, dôraz bol na filmovom spôsobe vyjadrovania. Svetlo, kompozíciu, farbu, to všetko sa učili používať tak, aby podporovali filmový príbeh. Štrba stále častejšie odkladal fotoaparát a do rúk bral kameru, najskôr "osmičku", neskôr šesťnástmilimetrovú kameru. Na voľnú fotografickú tvorbu nebol čas, vlastne o nej vôbec neuvažoval. Hltal Buñuela, Godarda, Truffautu, Bergmana, Tarkovského, bol fascinovaný novým svetom, ktorý sa mu otváral. Navyiac sa u neho prejavuje osobnostná črta, ktorá sa vinie celým jeho autorským životom. Po intenzívnych fázach fotografickej tvorby "túži po úľave"²³, víta možnosť

tvoriť v tíme a interpretovať cudzie témy a zámery, zbaviť sa tlaku spojeného s očakávaním, že sa bude neustále autorsky vyjadrovať.

21. V roku 1990 vzniká Katedra filmovej kamery na novovzniknutej Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení (VŠMU) a zároveň oddelenie fotografie na Katedre užitých umení Vysokej školy výtvarných umení (VŠVU). Zdroje: Lendelová, Lucia: *Mladá slovenská fotografia*, photorevue.com, 1. 12. 2003; ftf.vsmu.sk

22. Szomolányi bol okrem iného kameramanom kľúčového filmu Československej novej vlny *Slnko v sieti*, Šimončič bol zasa okrem iného dvorným kameramanom jedného z najdôležitejších slovenských režisérov Ela Havettu. Zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk

23. Zdroj: Rozhovor: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, Praha, 4. 12. 2013



Internát Vltava, 1986. Štrba v zadnom rade v bielom.
Na fotografii o.i. Rudo Prekop, Miro Švolík, Jano Pavlík, Lukáš Kadlíček
(archív P. Župníka)



Vernisáž výstavy Petra Župníka na FAMU, 1985
Martin Štrba v popredí
(archív P. Župníka)

V tom istom roku začínajú na Katedre fotografie FAMU študovať Miro Švolík, Vasil Stanko a Peter Župník, ktorý prišiel z košickej SUPŠ. O jeden ročník vyššie študuje Tono Stano a Rudo Prekop, tiež absolvent SUPŠ v Košiciach. O rok neskôr sa k nim pridajú Kamil Varga a Jano Pavlík, rovnako absolventi košickej školy. Začínajúci filmár Štrba s nimi zdieľa internátne izby a spoločný život, chvíľami je jeho vzťah intenzívnejší s jedným, chvíľami s druhým, väčšinou podľa toho, s kým sa delí o izbu, no celá skupina sa vzácnne zomkne a drží spolu. Spája ich spoločný pôvod, internátny život, spoločné názory aj spoločná potreba sa vyjadrovať. Martin Štrba, ktorý sa k ich tvorbe pridáva síce neskôr, no ich názory a presvedčenia zdieľa od začiatku, spomína: *“To cudzie prostredie, tá tradičná kultúra, to intelektuálistvo, ktoré nás obklopovalo, to všetko nás inšpirovalo, aby sme sa vyjadrili takou tou slovenskou zemitosťou, ktorú sme si so sebou priniesli.”*²⁴

Praha osemdesiatych rokov bola pre mladých Slovákov magickým miestom. V porovnaní s výrazne provinčnejšou Bratislavou či Košicami žila bohatým spoločenským aj kultúrnym životom. Husákov režim bol síce všadeprítomný, no vznikali v ňom ostrovčeky relatívnej slobody,

akým bola napríklad FAMU s veľkou a dôležitou postavou profesora Jána Šmoka, vedúceho katedry fotografie. Šmok bol mimoriadne činný teoretik a propagátor fotografie, neúnavný organizátor, ale predovšetkým zapálený pedagóg a šikovný diplomat. Svoje členstvo v KSČ a svoju vysokú odbornú prestíž využíval na to, aby pre svojich študentov vytvoril v rámci možností čo najuvoľnenejšie prostredie, dovolil im vyjadrovať sa čo naslobodnejšie a žehlil ich rôzne prehrešky²⁵. Peter Župník si na Šmokove pôsobenie spomína takto: *“FAMU - to bol ostrov slobody. Mohli sme robiť všetko, čo sme chceli. Profesor Šmok bol génus, ktorý dokázal vždy všetko vyžehliť.”*²⁶

Profesor Šmok vo svojom zápale pre rozvoj českej a slovenskej fotografie udržiaval intenzívne kontakty s oboma strednými školami na Slovensku a budúcich študentov si chodil doslova vyberať. Ako spomína Župník: *„On každý rok obišiel všetky stredné fotografické školy, pozrel si záverečné práce z tretieho a štvrtého ročníka a vyberal. Patrilo medzi tých, ktorým potom medzi rečou povedal: Ukáž sa budúci rok na prijímačkách! Tu máš formulár...‘ Ja som ani nevedel, čo to FAMU je.”*²⁷

24. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 10. 12. 2013

25. Jedna z najdôležitejších postáv českej reportážnej fotografie a absolvent FAMU Pavel Dias o Šmokovi hovorí: *„Vážim si jeho ochránčského vzťahu ke študentom, ktorým zabezpečoval jakousi akademickou nedotknutosťou v dobách nebezpečí... Za Šmokova pôsobení a vedení katedry fotografie nedochádzalo k výrazným politickým postihom študentů. Za dob temnejších než temných byla v tomto prostředí akademická svoboda. Za co toho bylo dosaženo se asi nikdy nedozvíme. Je však nesporným faktem, že garantem dobrých vztahů tohoto akademického pracoviště byl skutečně její zakladatel a organizační stratég Ján Šmok.”* Zdroj: Němeček, Miroslav: *Prof. Ján Šmok - osobnost a dílo*, diplomová práca, Slezská univerzita, Opava 2003, str. 48, 49

26. Zdroj: Skalský, Vladimír - Vokoušová, Naďa: Peter Župník: *Básnik každodenných zázrakov*, Český a slovenský svět, 1995; prístupné na zupnik.eu
27. tamtiež

Šmokovi vždy záležalo aj na osobných vzťahoch študentov navzájom, na ich vzťahoch s pedagógmi i na tom, aby spolu intenzívne trávili aj mimoškolský čas. Viacerí pamätníci s nostalgiou spomínajú na legendárne výlety na Karlštejn, do Ponešíc či do Levoče.²⁸ Šmokovu úlohu intenzívne vnímal aj Martin Štrba, hoci študoval na inej katedre. So Šmokom sa stretával na početných podujatiach, či už organizovaných na pôde FAMU, alebo často na hranici legálnosti organizovanými mimo nej. Videl, ako Šmok držal nad študentami ochrannú ruku, v prípade mladých Slovákov ich podporoval v ich často drzých experimentoch, keď si tvrdohlavo presadzovali svoje a hnevali tak zarytých tradicionalistov.²⁹

28. Sám Šmok túto dobu pripomína v nezvyčajne osobnom úvode k Prekopovej Knihe fotografií: *“Připomenutí Ti úvodní soustředění v Ponešicích, kde ještě kraloval dnes již legendární a bohužel zesnulý Vláda Zajíc, tehdejší vedoucí katedry tělesné výchovy, a kde v rámci katedrální imatrikulace bylo přijetí každého novice oznámeno světu odpálením jedné láhve sektu a napsáním osobního čísla na vhodnou část tělesnou. V Ponešicích navázali posluchači mezi sebou první osobní kontakty, vznikali první zárodky sympatií a antipatií. Vznesené hovory o umění vyplňovali nejen večerní sedánky ale i historická tažení na Karlův hrádek, končící vždy ve slavné vorašské hospodě v Purkarcí. Závěr se již většinou umění netýkal a býval často dosti pohnutý (či nahnutý?). V druhém ročníku následoval zájezd na Spiš, kde už se vztahy v ročníku vyjevovaly zcela zřetelně. ‘Famuzáci’ byli známí a vítání nejen ve všech příslušných hospodách (zejména v Uloží nad Levočou), ale i na všech okolních farách.”* Zdroj: Macek, Václav: *Rudo Prekop: Stopař*, Osveta, Martin 1995

29. Legendárny príklad je príspevok Tona Stana do knihy o architektonických slohoch, keď namiesto tradičných katedrál fotografoval fóliovníky na južnom Slovensku. Zdroj: rozhovor, skype: Juraj Janiš s Tonom Stanom, 4. 12. 2013

ZROD "SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY"

Mladí autori Stano, Stanko, Švolík, Prekop, Župník, Pavlík a Varga si zo Slovenska prinášajú vôľu experimentovať a hrať sa. Prinášajú si vieru, že je dôležitejšie vyjadriť intenzitu svojich pocitov a presvedčení, než uplatňovať akékoľvek kánonické kritériá. Slovenská fotografická tradícia nebola zďaleka zaťažená takou ťarchou ako česká, ktorá roky kultivovala masívny fotografický odkaz predošlých autorských generácií. Estetika čistej fotografie ich nezaujíma. Mladí slovenskí študenti fotografie v Prahe spolu chodia do školy, no i zdieľajú fotoaparáty, fotokomory, ateliéry, bývajú spolu na internátoch, neskôr privátoch. Život i tvorba v Prahe ich tak naplňuje a pohlcuje, že takmer necestujú naspäť domov na Slovensko. Navzájom sa podporujú a inšpirujú, každému sa darí kultivovať svoj vlastný autorský jazyk. Netvorí organizovanú skupinu, nemajú žiadny proklamovaný manifest, len spoločné východiská a životné pocity. Chcú prekvapovať, šokovať, búrať konvencie, ale chcú aj rozprávať o tom, ako svet okolo seba vnímajú a prežívajú.



Tono Stano, *Pár*, 1984

Chuť experimentovať, ktorú v nich podporovali pedagógovia na stredných školách, im otvára množstvo obzorov. Zasahujú do negatívov i pozitívov, manipulujú s nimi, niektorí používajú viacnásobné expozície a luminografiu. Väčšina sa venuje inscenovanej fotografii, s radosťou využívajú ateliéry, často improvizované.

Takmer vôbec nereflektujú vonkajší svet, zaujíma ich ten vnútorný. Redefinujú akt, telá už nezahŕňajú do cudných tieňov, ale zdôrazňujú telesnosť. Prelamujú mnohé tabu, mužský akt je pre nich rovnako prirodzený ako ženský. Hravosť, ľahkosť, irónia a často až drzosť výrazu, na druhej strane naliehavosť, závažnosť, niekedy melanchólia.

Tento výrazný štýl nezostal nepovšimnutý, ich práce rezonovali na škole, u súčasníkov i u návštevníkov výstav študentov FAMU, i keď sa občas vyskytli aj odozvy negatívne. Niektoré akty na výstave študentských prác v roku 1984 vo výstavnej sieti Fotochema napríklad museli byť zvesené³⁰. Mladí slovenskí fotografi ale netvorí ako autorská skupina viazaná programom. Dokonca aj názov "Slovenská nová vlna" sa rodí až neskôr a prichádza zvonka. Miro Švolík spomína: "... názov 'nová slovenská vlna' pre nás vymysleli Rudo Prekop a spolužiak Lukáš Kadlíček.³¹ Neskôr sa nálepka začala všeobecne používať, ale mne to nikdy neprekážalo a nikdy som proti tomu ani neprotestoval."³² Teoretik Tomáš Pospěch ďalej spresňuje, že išlo o rozhovor Lukáša Kadlíčka s Rudom Prekopom v časopise *Československá fotografie* v roku 1989³³. Ako uvádza Pospěch, je v ňom obsiahnutých viacero asociácií, od filmovej Československej novej vlny z polovice šesťdesiatych rokov až po bigbeat³⁴. Názov bol preto chytľavý, bolo zrejmé, že sa odkazuje na tvorbu jednej generácie v špecifickom časovom období, poukazuje na jej výnimočnosť. Aj preto začal žiť vlastným životom, používali ho v drobných obmenách teoretici³⁵ ale aj noviny, časopisy a iné médiá, až sa nakoniec ustálil názov "Slovenská nová vlna". Prehodením poradia slov sa z neho vytratil Prekopov zámer vymedziť sa voči predchádzajúcej

30. Zdroj: Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2009, strana 257

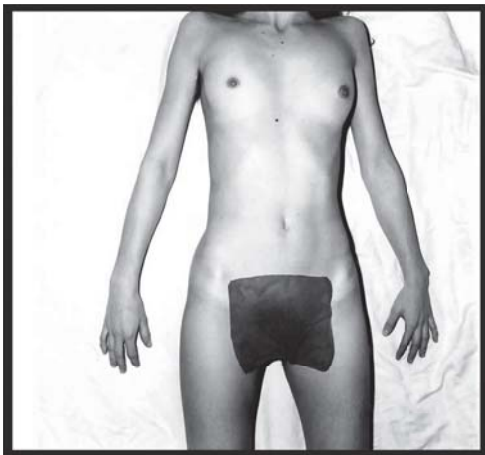
31. Lukáš Kadlíček bol študentom dramaturgie na FAMU, zdroj: famu.cz

32. Zdroj: Krekovič, Miloš: *Fotograf Miro Švolík: Fotografie je normálna drina*, kultura.sme.sk, 3. 12. 2013

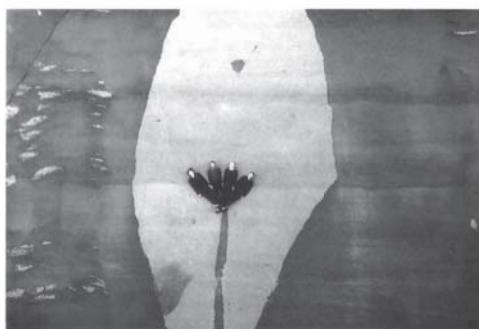
33. Zdroj: Pospěch, Tomáš - Fišerová, Lucia: *Slovenská nová vlna 80. léta*, katalóg výstavy, Praha 2013

34. tamtiež

35. Anna Fárová v roku 1990 použila v katalógu výstavy *Positivita výraz "Slovenská nová vlna"*. Zdroj: Fárová, Anna: *Positivita/Positivität*, Wien, katalóg výstavy, Fotogalerie 1990



Jano Pavlík, *Neskúsená mladá Alica*, 1982 - 1986



AŽ NAKONIEC MÁM SO SVOJOU ŽENOU

Miro Švolík, *Až na koniec mám so svojou ženou*, 1986

generácii výrazných slovenských autorských osobností, ako boli Ľuba Lauffová, Milota Havránková, či ďalší³⁶. Podobne ako Švolík vnímali názov "Slovenská nová vlna"³⁷ aj ostatní. Ako nálepku, ktorú si nedali sami, no neprotestovali proti nej a ani sa nezamýšľali, či je presná a správna.

Slovenskí mladí fotografi samozrejme netvorili vo vákuu. V Čechách nastupuje aj silná domáca generácia, ktorá v mnohom zdieľa výtvarné i ľudské presvedčenia autorov "Slovenskej novej vlny". Ich českí súčasníci ale tvoria menej homogénnu skupinu, každý si tvorí vlastný typický jazyk. Jan Pohribný, inšpirovaný land artom, sa venuje krajinárskej tvorbe, Vladimír Židlický drasticky zasahuje do negatívu, Aleš Kuneš, inšpirovaný surrealizmom a konceptualizmom sa pohybuje na rozmedzí inscenovanej fotografie, ansambláže a happeningu, v inscenovaných portrétoch Ivana Pinkavu rezonujú klasické motívy. V dielach týchto autorov, ale aj povedzme u Nadji Rawovej, Michala Macků, či Pavla Baňku je cítiť hĺbavosť, sklony k dramatickosti a výrazné existenciálne chvenie.

Jedným z autorských vrcholov tohto obdobia je výstava *Hra na čtvrtého* vo výstavnej sieni Fotochema v roku 1986. Išlo o experimentálny projekt Tona Stana, Ruda Prekopa a ich českého súčasníka Michala Pacinu. Spolu vytvorili fascinujúci projekt zložených portrétov, keď sa každý z fotografov sústredil

na jednu časť tela. Pacina fotil hlavy, Prekop torzá a Stano nohy. Z častí potom skladali fiktívne postavy, a tak fotografickým jazykom realizovali surrealistickú hru *Cadavre exquis*³⁸. Pracovali úplne nezávisle na sebe a každý svoju fotografiu komponoval tak, aby mohla byť vystavená aj samostatne. Až keď každý svoju prácu dokončil, začali spolu vytvárať akýchsi homunkulov, neexistujúce, skonštruované bytosti. Výsledok experimentu, o ktorom ani sami netušili ako dopadne, bol fascinujúci, nádherne ilustroval bezstarostnosť a hravosť mladej generácie autorov inscenovanej fotografie tých čias, ktorej výsledkom boli magické spojenia, intenzívne vťahujúce diváka do hry a ponúkajúce more interpretácií. Reakcie boli vášnivé, opäť sa našli aj takí, ktorí vyzývali "Pryč s hnusnou obrazovnosťou mládeže!"³⁹, väčšinou však výstava bola vnímaná nadšene, ako odvážne gesto, výrazný vstup mladej generácie na scénu.

36. Zdroj: Pospěch, Tomáš - Fišerová, Lucia: *Slovenská nová vlna 80. léta*, katalóg výstavy, Praha 2013

37. Termín "Slovenská nová vlna" je však napriek tomu skresľujúci, ponúkajúci rôzne interpretácie. Ak by malo ísť o štýlové, či formálne vymedzenie, nájdeme možno viac paralel medzi niektorými slovenskými a českými súčasníkmi, než medzi povedzme Stanom a Župníkom. Ak budeme voľnejší pri posudzovaní rôznych autorských prístupov a zameriame sa len na národnostný aspekt, chýbajú nám vo výbere ich slovenskí súputníci Jozef Sedláček či Táňa Hojčová. Zaujímavým paradoxom pri snahe držať sa len aspektu národnosti je fakt, že aj tá je v podstate ambivalentná. Mnohí z týchto autorov aj po skončení štúdií v Prahe zostávajú žiť a pracovať, prijímajú české občianstvo. Sú to teda dnes českí fotografi, či slovenskí? Ak sú českí, kedy potom prestali byť slovenskí? A ak sú slovenskí, ako interpretujeme fakt, že žijú a pôsobia v Čechách? Nie je však zámerom tohto textu riešiť túto ambivalenciu, len poukázať na nespoľahlivosť a vágnosť označenia "Slovenská nová vlna". Pomenovanie tejto skupiny autorov, či vôbec debata o tom, aké kritériá pre výber autorov použiť, by si zaslúžili nový pohľad. Pokúšajú sa o to napríklad kurátori Tomáš Pospěch a Lucia L. Fišerová, ktorí v decembri 2013 otvorili v Prahe výstavu *Slovenská nová vlna 80. léta*. "Slovenskú novú vlnu" zužujú na osmičku Stano, Prekop, Stanko, Župník, Varga, Pavlík, Švolík a Štrba. K názvu „Slovenská nová vlna“ uvádzajú: "...v pravém slova smyslu se vztahuje jen na generaci slovenských fotografů, kteří se narodili kolem roku 1960 a spojilo je prostředí pražské katedry fotografie." Zdroj: Pospěch, Tomáš - Fišerová, Lucia: *Slovenská nová vlna 80. léta*, katalóg výstavy, Praha 2013

38. Zdroj: Macek, Václav: *Slovenská imaginativní fotografie 1981 - 1997*, FOTOFO, Bratislava 1998, strana 153

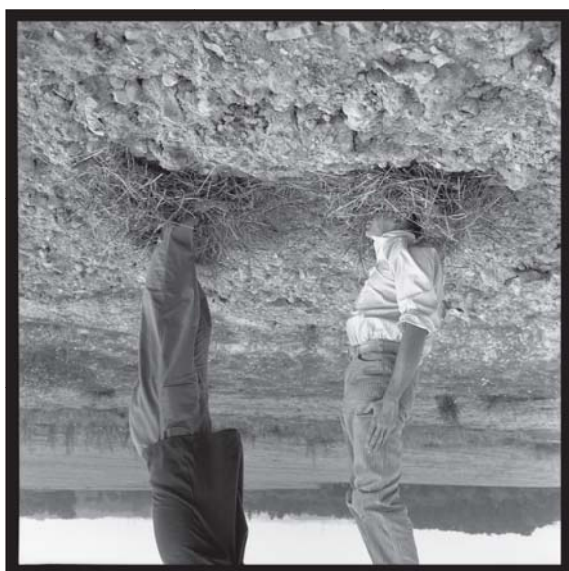
39. Tono Stano v rozhovore s Martinom Hruškom spomína: "I ten hanlivý anonymní zápis 'pryč s hnusnou obrazovností mládeže' nám alespoň obrazovnost přiznal!". Zdroj: Hruška, Martin: *Hra na čtvrtého*, Československá fotografie, 1986, č. 7, in: Pospěch, Tomáš (ed.): *Česká fotografie 1938 - 2000 v recenzích, textech a dokumentech*, DOST, Hranice 2010

ŠTRBOV NÁVRAT K FOTOGRAFII



Martin Štrba, *Asistentka Záhradníka*, 1986

Martina Štrbu toto obdobie nenechalo chladným. Na FAMU bolo síce bežné, že fotografi i filmári sa medzi sebou intenzívne stretávali, fotografi poznali filmárske práce zo študentských projekcií a filmári zasa navštevovali výstavy fotografov. Intenzívne sa študneti oboch katedrií stretávali i mimo školy, zdieľali umelecké i ľudské názory, trávili spolu čas, zabávali sa spolu. Štrba bol však priamo v epicentre, zdieľa život na izbe s mladými fotografmi, zdieľa ich životné postoje, sleduje ich pri práci, vníma ich energiu, účastní sa rôznych pololegálnych a improvizovaných výstav a akcií. Je len otázkou času, kedy znovu vezme do rúk fotoaparát a nechá sa vtiahnuť späť do vlastnej tvorby. *“Ktovie, ako by to s mojou fotografickou tvorbou bolo, keby som býval s nejakými strihačmi”,* uvažuje dnes.⁴⁰



Martin Štrba, *Zemská príťažlivosť*, 1986

Autorsky sa do diania zapája až ku koncu svojho štúdia na FAMU, v rokoch 1985 - 1986. Vo svojej túžbe vyjadrovať sa siahá po inscenovanej fotografii, silno ovplyvnený surrealizmom spája reálne s nereálnym. Tvorí autoportréty, akty, inscenuje figurálne kompozície. Používa umelé aj prirodzené svetlo, strieda interiér s exteriérom.⁴¹ Často tvorí v krajine či na záhrade rodičovského domu na bratislavskej Kolibe. Fotografuje výhradne

na štvorcový formát. Vyskúša aj kresliť do pozitívov, neskôr sa sústreďí iba na inscenovanie, len k svojim fotografiám ručne dopisuje názvy. Nerobí výrezy, využíva celý formát a svojim fotografiám dáva typický čierny rámeček. Fotografuje vždy ľudí, výhradne zo svojho najbližšieho okolia. Fascinuje ho schopnosť rozprávať fotografiou o svojich pocitoch, zachytávať a zrkadliť svoje prežívanie, teší sa zo znovuobjavenej schopnosti autorského vyjadrovania. *“Keď máš niečo hlboko v sebe a potrebuješ to spracovať, to sa dá iba tak, že sa*



Martin Štrba, *Medzifáza evolúcie*, 1986

40. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 10. 12. 2013

41. Štrba spomína: *“Neustále som sa vtedy v živote presúval, a tak som tvoril kde sa dalo. Niekedy sa v interiéroch pracovať nedalo, žil som na rôznych prívátoch kde to nešlo, tak som skrátka pracoval v exteriéri”*. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 10. 12. 2013



Martin Štrba, *V Kabáte*, 1988

s tým popasuješ, ponoríš sa do svojich strachov. Stojí to veľa energie, ale keď to zvládneš, o to intenzívnejší je pocit naplnenia. To nemôže nič nahradiť.” hovorí dnes.⁴² Fascinuje ho možnosť vytvárať fotografie, ktoré presne zobrazujú jeho vízie. Väčšinu fotografií má starostlivo premyslenú, pripravuje si skice, ktoré potom prevedie do fotografického obrazu, no otvorený je aj náhodným inšpiráciám.

Vplyv práce s výtvarnou fotografiou sa mu občas preniesie aj do kameramanských cvičení, nestretá sa to však s pochopením, vyčítajú mu *“hlavu v oblakoch”*⁴³ a radia mu pristáť *“nohami na zemi”*⁴⁴. Exponometria je dôležitejšia ako snaha o silu výrazu. Filmom však stále žije, v posrenom ročníku na FAMU sa mu darí oba svety

úspešne prepájať. Po absolvovaní školy však prichádza zlom. Ocítá sa v akomsi filmárskom vákuu. Pre kameramana je kľúčová spolupráca s režisérom, práve režisér si vyberá svojich najbližších spolupracovníkov. Počas školy spolupracuje najmä s Poliakom Maciejom Dutkiewiczom či ostanými zahraničnými študentami FAMU, tí sa však vracajú domov, Štrba žiadne filmárske ponuky nedostáva. Naplno sa ponára do fotografie, dokonca uvažuje, že by sa ňou živil, získava prvé drobné fotografické zákazky. Všetko však skomplikuje základná vojenská služba, keď sa na niekoľko mesiacov ocitne v Brne na takzvanej „tvrdej vojne“, pochoduje a salutuje, na fotoaparát či kameru nemôže ani pomyslieť. Vďaka administratívnym zmätkom mu hrozí plná dvojročná

vojna, akoby nebol absolventom vysokej školy. Zachráni ho až mama, ktorá si priamo na ministerstve obrany ČSSR v Prahe vytrucuje spravodlivosť. Martin sa môže znova intenzívne venovať fotografii. Po čase ale musí vojnu dokončiť, i keď tentokrát už len ročnú, absolventskú. Na „prijímači“ v Českých Budějoviciach, sa stretáva s Prekopom a Župníkom, ale po prvýkrát aj s kľúčovou osobou jeho filmárskeho života, režisérom Martinom Šulíkom. Šulík o svojom stretnutí so „Slovenskou novou vlnou“ dnes hovorí: *“Zdalo sa mi, že majú veľmi podobný životný pocit (dokonca sa rovnako obliekali do bielych mlynárskych nohavíc z Rempa), z ktorého bolo cítiť nezávislosť a slobodu, a tešilo ma to, že*



České Budějovice, 1987. Zľava Rudo Prekop, Peter Župník, bábkoherec Dušan Palenčár, Martin Štrba, Martin Šulík (archív M. Šulíka)

každý ho vyjadroval iným spôsobom. O umení nerozprávali, jednoducho ho fotili. Radosť, s ktorou robili fotky bola nákazlivá a trochu sa preniesla aj nás, ktorí sme študovali v Bratislave.”⁴⁵



Plagát spoločnej výstavy Župníka a Štrbu z roku 1987 (archív P. Župníka)

42. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 10. 12. 2013

43. tamtiež

44. tamtiež

45. Zdroj: Rozhovor, email: Juraj Janiš s Martinom Šulíkom, 13. 12. 2013



Vľavo Martin Štrba, vpravo Katarína Bieliková Štrbová, v pozadí Kamil Varga, okolo 1990 (archív K. Vargu)



Mladí slovenskí fotografi, filmári a výtvarníci. Na fotografii okrem Štrbu, Prekopa, Vargu aj Martin Šulík – stojí úplne vpravo, výtvarníčka a Štrbova častá modelka Kamila Krkošová – stojí tretia sprava, jej priateľ, scénograf Aleš Votava – leží, výtvarník Fero Lipták - stojí vedľa Krkošovej



Martin Štrba v klobúku, okolo Prekop, Švolík, Stanko (archív K. Vargu)

Po vojne Štrba pracuje v Krátkom filme Koliba v Bratislave ako asistent kamery. V tom čase sa pravidelne presúva medzi Bratislavou a Prahou. Stále fotografuje, udržuje kontakt s pražskými Slovákami, vystavujú spolu. Práca asistenta kamery mu dáva existenčnú stabilitu, vo fotografii má stále autorskú slobodu, venuje sa len voľnej tvorbe. Neskôr sa mu darí vo filmárskej hierarchii stúpať vyššie, s Martinom Šulíkom nakrúti niekoľko dokumentárnych filmov, sám niekoľko krátkych filmov režíruje.

V tomto období stretáva budúcu manželku Katarínu, ktorá je pre jeho tvorbu veľmi dôležitá. Katarína študuje scénografiu a kostýmové výtvarníctvo na VŠMU v Bratislave, spoločne sa pohybujú na bratislavskej aj pražskej umeleckej scéne. Navzájom sa vo svojej tvorbe podporujú a inšpirujú. Štrba s ňou hneď od začiatku ich vzťahu začne pracovať pri svojich inscenáciách,



Martin Štrba, Zrod módného trendu, 1988



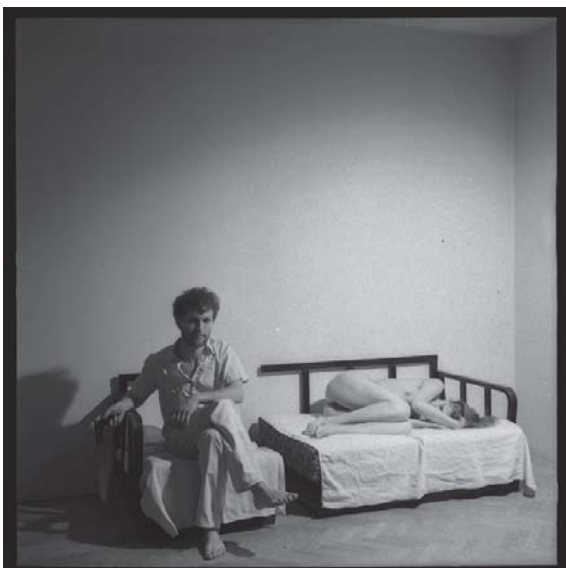
Martin Štrba, *Rekonštrukcia skutočnej udalosti*, 1988



Martin Štrba, *Zubami, nechtami*, 1989

vytvára dlhú sériu jej aktov, často do obrazu vstupuje s ňou. Hoci to nie je spočiatku jeho zámer a sústredí sa skôr na jednotlivé fotografie, s odstupom času je vidieť, že vytvára obrazovú esej o ich blízkom a dôvernom vzťahu. V jeho tvorbe už nedominuje absurdita a surreálno, začína sa presadzovať intimita.

V roku 1989 prichádza spoločenská zmena, pre "Slovenskú novú vlnu" nastáva obdobie svetového ohlasu. Začína to výstavou *Positivita* vo Viedni⁴⁶ so Štrbovou účasťou, pokračuje výstavami po svete. U Štrbu však



Martin Štrba, *Právo na súkromie*, 1988



Martin Štrba, *Rekonštrukcia skutočnej udalosti No. 285*, 1989

46. Kurátorka Anna Fárová pripravila výstavu na základe podnetu Rakúšanky Martiny Kudláček. Tá sa s tvorbou "Slovenskej novej vlny" stretla ešte v lete roku 1989, keď jej Peter Župník ukázal fotografie, ktoré tajne prepašoval cez hranice. Po páde komunistického režimu už bolo možné zorganizovať oficiálnu výstavu. Zastúpenými autormi boli Prekop, Stanko, Stano, Štrba, Švolík, Varga, Župník. Zdroj: Fárová, Anna: *Positivita/Positivität*, Wien, katalóg výstavy, Fotogalerie 1990

nastáva zlom v kariére. Spolupráca s režisérom Martinom Šulíkom vyústi do ich prvého celovečerného filmu *Neha* v roku 1991. Štrba sa medzičasom stane otcom rodiny⁴⁷, naplno sa venuje príprave filmu a čaká ho dlhá a plodná kameramanská kariéra. Fotografiu zanecháva, i keď jeho práce ešte putujú po svete v rámci spoločných výstav či samostatnej v holandskom Groningene v roku 1993.



Martin Štrba, Čo oko nevidí..., 1991



Martin Štrba, Traja, 1991



Štrba si svoje inscenácie starostlivo pripravuje, často si kreslí podrobné skice, ako ilustruje príklad vziku fotografie *Voda, vzduch, zem*, 1991 (archív M. Štrbu)



47. V roku 1991 sa Štrbovi a manželke Kataríne narodil syn Šimon, v roku 1994 dcéra Nora. Zdroj: rozhovor, email: Juraj Janiš s Katarínou Bielikovou Štrbovou, 11. 12. 2013

VRCHOLNÉ OBDOBIE "SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY"

"Slovenská nová vlna" predstavovala zásadný prínos k vtedajšej československej, dnes už českej a slovenskej fotografii. Spolu s prácami svojich českých súčasníkov sa jednoznačne vyhranili voči predchádzajúcim generáciám a dali československej fotografii i obom národným novú dynamiku. Keď ich vplyv kulminoval, vstúpila postupne do diania aj jedna z najzásadnejších postáv českej fotografie vôbec, historička, teoretička, kurátorka a organizátorka fotografického života, Anna Fárová. Organizuje niekoľko výstav, na ktorých mladí Slováci vystavujú - v Černé rokli⁴⁸, či výstave *11* v pražskej Fotocheme⁴⁹. V roku 1989 sa podujme pripraviť zásadnú výstavu, ktorá symbolicky zavŕšila osemdesiate roky a stala sa jedným z kamienkov v mozaike, ktoré predznamenávali blízky koniec vyčerpaného komunistického režimu. Bola to výstava *37 fotografií Na Chmelnici* v Prahe.⁵⁰

Čoskoro nato sa obludný režim zosypal ako hrad z piesku. Pred fotografiami "Slovenskej novej vlny" sa otvoril svet. Intenzívne tvorili ďalej, vystavovali. Asi sotva to niekto z nich vtedy tak vnímal, ale v podstate nastával pomalý koniec "Slovenskej novej vlny". Prichádza domáci aj medzinárodný úspech, po Viedni nasleduje Dortmund, Štokholm, Tokio, New York, zintenzívňuje sa záujem galeristov a zberateľov. Energia "vlny" sa však postupne vytráca. Niektorí z autorov smerujú k výrazovému i technickému perfekcionizmu, niektorí sa viac uzatvárajú do seba. V polovici deväťdesiatych rokov pomaly ale isto hrubne deliaca čiara medzi tými, ktorí dokázali včas svoju tvorbu zintenzívniť, či posúvať ďalej (Stano, Župník, čiastočne Švolík) a tými, ktorí sa pomaly utápajú v opakovaní šablón, razantne strácajúcih na presvedčivosti (Varga, Prekop, Stanko).

Čím teda vlastne bola "Slovenská nová vlna"? Niet pochyb, že veľmi dynamickou a veľmi dôležitou súčasťou vývoja fotografie v Čechách i na Slovensku. Česká inscenovaná fotografia, ktorá dominovala sedemdesiatym rokom, mala úplne iný charakter. Jan Saudek tvoril svoje presymbolizované, ručne domalované výjavy, obsedantne sa zaoberajúce sexom a vzťahmi medzi pohlaviami. Ženy i muži na jeho fotografiách boli bytosťami z diabolského kabaretu, ľudia sa menili na figúrky v rukách posadnutého režiséra, ktorý zhmotňoval svoje makabrézne vízie. Taras Kuščynskij hladil dušu a nekonečne lyrizoval, tvoril páčivé obrazy, často na hranici gýča. Formálny perfekcionista Miroslav Stibor dokonale ladil svoje prepracované kompozície, rukou skúseného majstra maľoval svetlom a tieňom. Fotografia brala samú seba vážne, mala ambície visieť v okázalých rámoch na stenách a ohurovať krásou a dokonalosťou.

Už predchádzajúca generácia slovenských tvorcov autorsky sa formujúcich v Prahe priniesla nový vietor. Ich tvorba prelomila niekoľko zásadných tabu, predovšetkým posvätnú nedotknuteľnosť negatívu a resuscitovala modernistické techniky manipulácie s obrazom. Pavel Hudec - Ahasver dosiahol (hoci iba na krátko) silnú expresívnu výrazu tým, že porušoval pravidlá, neestetizoval, ale vytváral nepokoj, zneisťoval diváka. Ľuba Lauffová, Milota Havránková, Judita Csáderová, Margita Mancová, či napríklad Peter Breza predstavovali erupciu kreativity v narábaní s fotografiou, radostne sa zmocňovali rôznych techník,

48. Výstava v Černé rokli sa uskutočnila v roku 1986, no bola zlikvidovaná štátnou bezpečnosťou. Zdroj: Pospěch, Tomáš - Fišerová, Lucia: *Slovenská nová vlna 80. léta*, katalóg výstavy, Praha 2013

49. Výstava *11*, ktorá mapovala nástup novej generácie mladých experimentátorov sa uskutočnila v roku 1988 a vystavovali na nej Šimon Caban, Michal Cihlář, Michal Pacina, Ivan Pinkava, Jan Pohribný, Rudo Prekop, Tono Stano, Jaro Svitok, Miro Švolík, Nadja Rawová a Peter Župník. Zdroj: Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2009

50. Výstava mala polooficiálny charakter, organizátori v podstate testovali, čo im ešte u dodýchavajúceho režimu prejde. Vystavovali na nej Stano, Stanko, Švolík, Varga, Prekop, Župník, Pinkava, Rawová, Pacina, Caban, Pavel Mára, Gabina Fárová, ale aj predchádzajúca generácia autorov, vychádzajúcich prednostne zo záznamu reality, hoci často absurdnej, reprezentovaná autormi ako Libuše Jarcovjáčková, Bohdan Holomíček, Jindřich Štreit, Ivo Gil, Iren Stehli či Pavel Štecha. Anna Fárová: *Výstava přitahovala silou výpovědi a svobody, byla to vlastně jakási tečka před převratným listopadem 1989.* Zdroj: Fárová, Anna: *37 fotografií na Chmelnici*, katalóg výstavy, Junior klub Chmelnice, Praha 1989, in: Pospěch, Tomáš (ed.): *Česká fotografie 1938 - 2000 v recenzích, textech a dokumentech*, DOST, Hranice 2010

hrali sa, experimentovali, v snahe dať fotografii nový výraz, novú presvedčivosť, nový jazyk. Premýšľali a hľbali, ale bolo to hravé a sebaspochybňujúce filozofovanie, vplyv autorov filmovej novej vlny bol nesporný. Ich autorský prejav a pedagogické pôsobenie dláždili cestu mladým autorom, ktorí však mali iné témy, zaujímali ich iné veci.

Prichádzali na scénu v čase keď verejnosť, často i odborná, mala pomerne zafixovanú predstavu o tom, čo je to fotografia. V dokumentárnej fotografii boli expresívnejšie a priamočiarejšie sa vyjadrujúci autori vytlačení na okraj, nad všetkými ešte stále visela hrozba perzekúcie zo strany režimu, ako to dokumentuje prípad Jindřicha Štreita, odsúdeného za dokumentárnu fotografickú činnosť v roku 1982. Štreit pritom len fotografoval to, čo videl, no aj to považoval vtedajší režim za neprístojné⁵¹. Oficiálna reportážna a dokumentárna fotografia sa len veľmi pomaly vymaňovala zo zvieracej kazajky normalizácie. Silné diela, ktoré v tom čase vznikali, si len veľmi opatrne mohli nachádzať publikum, mnohé sa objavili až po roku 1989. To, čo malo silu, nemalo publikum a to, čo publikum malo, silu postrádalo. Predovšetkým reportážna fotografia bola po znásilnení normalizáciou vyprázdnená, neverili jej ani samotní autori, ani diváci. Fotografia akoby prestávala byť vierohodným sprostredkovaním reality.

Vo výtvarnom umení sa v tom čase prejavoval silný konceptuálny prúd, ktorý s fotografiou pracoval. Fotografia však mala často len dokumentačný charakter, nechcela byť sama o sebe umeleckým dielom, zaznamenávala originalitu nápadu, gesta⁵². Fotografie tejto skupiny autorov, či už išlo o záznamy akcií, prácu v médiu fotografie, či multimediálne projekty, nijako nevychádzali v ústrety divákovi, mierili na úzke, intelektuálne publikum, bolo to umenie výlučné, nesnažilo sa osloviť davu, ale viesť vyhranený dialóg s pomerne úzkou skupinou ľudí, ktorí boli schopní ho vnímať.

Generácia výtvarných fotografov, ktorá na scénu prišla v osemdesiatych rokoch, priniesla razanciu a energiu, ktoré médiu fotografie dali nový impulz. Pre nich bol divák dôležitý, chceli aby aktívne vstúpil do interpretácie diel. Intelektualizmus a moralizovanie im boli cudzie, nebáli sa do svojich diel vnášať "neumelecké", či pokleslé prvky, nebáli sa kontaktu s reklamou. Ponúkli nový pohľad na nahotu a telesnosť. Slobodne prekračovali hranice rôznych médií, pritom si zachovávali technickú perfekciu. Fotografia sa v tom čase stala jednou z najdynamickejších foriem výtvarného umenia, paradoxne dosahuje väčšiu ľahkosť a presvedčivosť, než napríklad maľba či iné disciplíny.

Títo mladí autori nikdy nevychádzali z reflexie súčasnej filozofie a intelektuálnych diskurzov, napriek tomu sa stali predstaviteľmi nového výtvarného smeru - postmoderny. Tá vychádzala z aktuálnych filozofických tendencií začiatku osemdesiatych rokov, zastúpených predovšetkým francúzskym filozofom Jean-François Lyotardom. Všetky modernistické teórie zlyhali, žiadnej z nich sa nepodarilo zmeniť svet. Už nie je namieste hľadať novú ideológiu, ale prispôbovať si existujúce, voľne ich kombinovať a modifikovať. V umení sa postmoderna prejavuje miešaním žánrov, prekračovaním hraníc. Nič nie je nemožné, "anything goes"⁵³. Výtvarní fotografi svojimi hrami, experimentami, manipuláciami, kombináciou písma či maľby a fotografie napíňali princípy postmoderny, nešlo však o zámerné interpretovanie filozofického programu, ale skôr o podvedomú reflexiu ducha doby, autorskú intuíciu, ktorá sa pretla s myšlienkami teoretikov postmodernizmu.

Ich obrat dovnútra a nereflektovanie sveta okolo bol taký dôsledný, že v ich prácach necítiť prakticky

51. Zdroj: Pospěch, Tomáš (ed.): *Česká fotografie 1938 - 2000 v recenzích, textech a dokumentech*, DOST, Hranice 2010

52. S fotografiou ako záznamom akcií pracoval napríklad Milan Knížák, či predstaviteľia body artu Jan Mlčoch, Petr Štembera, zo slovenských konceptualistov spomeňme Ruda Sikoru, Dezidera Tótha či Michala Kerna.

53. Autori Birgus a Mlčoch používajú tento termín švajčiarskeho postmodernistického filozofa P. K. Feyerabenda v súvislosti s tvorbou autorov "Slovenskej novej vlny". Zdroj: Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2009, strana 256

žiadnu reflexiu národnej identity⁵⁴. Ich tvorba nikdy nebola ani zámerne politická, napriek dobe, v ktorej vznikala. Nie preto, že by sa politike vyhýbali, ale vôbec ju neriešili, zaujímali sa o svoje prežívanie a o komunikáciu s divákom. Napriek tomu v sebe politikum niesla, i keď určite nie zámerne. Politickosť nebola v obsahu, ale v prejave. Práve sloboda autorského prejavu, hra a nespútaná radosť je to, čo bolo v priamom rozpore s upätým komunistickým režimom. Ich práce síce nebojovali proti režimu a nestrhávali ostatné drôty, boli však už predzvestou zmeny, blížiaceho sa konca režimu, ktorý slobode bránil a bál sa jej.

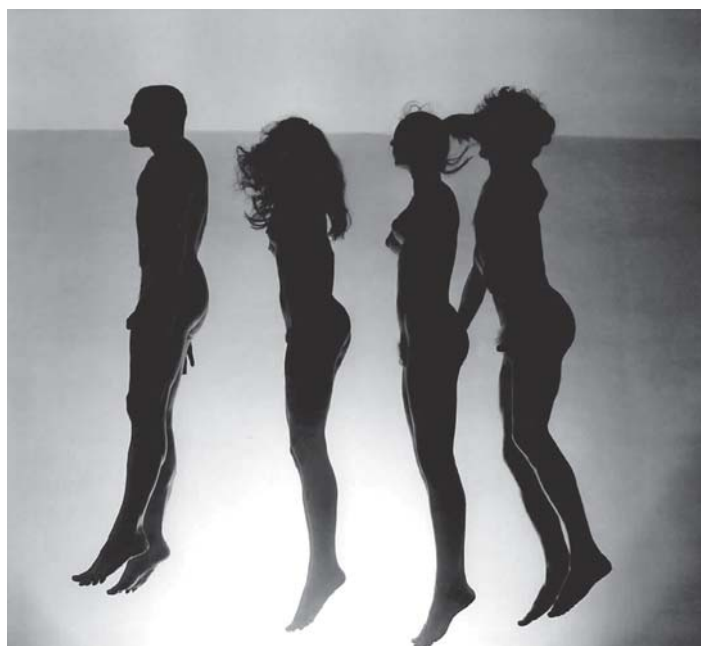
Ak vnímame kultúrny aj spoločenský význam autorov "Slovenskej novej vlny" a ich úspech, je až zarážajúce, že takmer nemá nasledovníkov v Čechách ani na Slovensku. Začiatkom deväťdesiatych rokov ešte inscenuje svoje snové predstavy Pavel Pecha, ich tvorba rezonuje v snových baladách Roba Kočana, tu niekde však výpočet výraznejších autorov končí. Aj Dorota Sadovská pracuje invecne s ľudským telom a prekračuje žánre, je to však už iný pohľad, pripomína skôr vedecký experiment, než hru. Možno je ich dedičstvo príliš výrazné, možno odstrašujúco pôsobí vyprázdňovanie kedysi inovatívnych postupov samotnými autormi. A možno to už pre novú generáciu autorov skrátka nie je zaujímavý pohľad. Svet sa zmenil, ľudia sa zmenili. Kultúry sa globalizujú, prelínajú sa vplyvy. Prišli nové vzory, dnes je možno obvyklejšie, ak mladí tvorcovia reflektujú tvorbu zahraničných, než domácich autorov. Nech už je to akokoľvek, treba konštatovať, že to, čo sa nazýva "Slovenskou novou vlnou", bol posledný výrazný skupinový prejav autorskej generácie v novodobej histórii slovenskej výtvarnej fotografie. Dnes dominuje dokumentárna tvorba a novátorské výtvarné prejavy sú opäť skôr dielom solitérov.

Keď chceme pochopiť úlohu Martina Štrbu v kontexte "Slovenskej novej vlny", musíme si pripomenúť základné znaky tvorby jej hlavných predstaviteľov, a potom v jeho prácach hľadať prelínanie, rozvíjanie a dopĺňanie formálnych i obsahových prvkov tejto skupiny autorov.

54. Na čo upozorňuje napríklad teoretik Tomáš Pospěch: "Stalo se zvykem o této druhé vlně inscenované fotografie, vlastně českých fotografů slovenského původu, hovořit jako o typicky slovenském fenoménu, který našel živnou půdu v prostředí české školy jako její integrální součást, a tak bývá, jako jakési obohacení české kultury o 'typicky' slovenskou lyrickou a hravou polohu, začleňována do české fotografie. Přitom je příznačné, že samotní autoři v duchu postmoderního bezdomoví svoji kulturní a geografickou příslušnost nikdy programově nedefinovali." Zdroj: Pospěch, Tomáš: *Rudo Prekop: Zátíší 1989 - 2006*, photorevue.com, 27. 2. 2007

TONO STANO

*"Som optimista a k vyjadrenu tohto postoja využívam každú príležitosť. Mimo to sa pokúšam dať svojim snímkam okrem estetickej kvality tiež trochu humoru."*⁵⁵



Tono Stano, *Posledný výskok*, 1985

Stano sa narodil v Zlatých Moravciach v roku 1960. V rokoch 1975 - 1979 študoval fotografiu na SUPŠ v Bratislave a v rokoch 1980 - 1986 fotografiu na FAMU. Stano chcel na SUPŠ pôvodne študovať grafiku, no išlo o vychytený odbor, a tak pre neho nezostalo miesto. Rozhodol sa preto pre fotografiu, no grafika v sebe si nesie stále. Jednoznačne najviac zo všetkých autorov "Slovenskej novej vlny" sa v jeho diele presadzuje práca s líniou, jeho kompozície sú často minimalistické, často pracuje s výrazne obmedzenou tónálnou škálou, vie neuveriteľne umiestniť akcent. Ťažiskom jeho tvorby sú figurálne motívy, aj s modelmi a modelkami pracuje, akoby to boli ťahy štetca, nerešpektujúc zásady anatómie. Stano ľudské telo

dokáže neuveriteľne vytvárať pózou i svetlom, a tvorí tak svoje fascinujúce foto-grafiky. Táto línia tvorby sa u neho rozvinula predovšetkým v deväťdesiatych rokoch, prítomná však bola vždy.

Počas štúdií na FAMU a koncom osemdesiatych rokov je v jeho práci často cítiť výrazný absurdný humor a iróniu. Pohráva sa s absurdnými stretnutiami, modelov a modelky štylizuje do prazvláštnych póz, tvorí takmer nerozmotateľné prepletence končatín, ale aj drzo ironizujúce výjavy postáv, reprezentujúcich rôzne profesie. Aj tu však obstoja, predovšetkým vďaka svojmu dokonalému zmyslu pre kompozíciu.

Stanova najsilnejšia stránka je práca s nahým či čiastočne zahaleným telom, jeho práca s hlbokým tieňom, schopnosť vytvoriť fascinujúce antropoobjekty. Predovšetkým jeho skupinové portréty sú veľmi hravé a invenčné, ich zdanlivá spontaneita je však starostlivo pripravená. Stano veľmi dobre vie, aký obraz chce vytvoriť dávno predtým, než stlačí spúšť, vopred si pripravuje skice. Stano ale nie je iba formalista a estét. Z jeho prác je cítiť programový optimizmus, fascináciu telesnosťou, oslavu prirodzenosti.

Stano vytvoril mnohé fotografie, ktoré sa stali ikonami tvorby "Slovenskej novej vlny". Fotografia *Posledný výskok* z roku 1985 je výbornou ukážkou, v ktorej sa prelína niekoľko prúdov, pre tohoto autora typických. Stano sa nebál nahého mužského tela, rád sa pohrával s kombináciami mužov a žien. Z fotografie sála ľahkosť, napriek tomu nevznikla nijako spontánne, je starostlivo premyslená a zaranžovaná. Pri bližšom pohľade vnímame predovšetkých mladistvú energiu a telesnosť, pri pohľade z odstupu sa prejaví dokonalosť kompozície a grafické kvality fotografie.

Jeho dôraz na dokonalú formálnu stránku a láska k výranému tieňu nezaprú inšpiráciu v klasikoch, najmä Drtikolovi, ale aj Avedonovi. Stano však nemá problém byť sám sebou, veľmi skoro dozrieva jeho výrazový jazyk, ktorý dokáže dlho úspešne rozvíjať a zdokonaľovať.

55. Zdroj: Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*, Mladá Fronta, Praha 1989, str. 290

Stano si vystačí s inscenovaním, nepotrebuje do svojich fotografií výrazne zasahovať, veľmi dobre vie, že jeho sila je v jednoduchosti.

Je otvorený vplyvu menej seriózných žánrov. Koncom osemdesiatych rokov pracoval ako fotograf módy pre Mladý svet a nebráni sa tomu, aby sa mu táto skúsenosť prenášala aj do voľnej tvorby, naopak, víta ju. Stano má medzi predstaviteľmi "Slovenskej novej vlny" najvýraznejšiu pozíciu, aj jeho najnaivnejšie práce hravo obstoja v skúške časom. Tono Stano navyše veľmi elegantne zvládol prechod do deväťdesiatych rokov i o dekádu neskôr, keď dokázal meniť a rozvíjať svoj autorský rukopis, čím sa vyhol prešľapovaniu na mieste.

RUDO PREKOP

*"Mňa najviac vzrušujú veci na okraji. Na okraji civilizácie a necivilizácie, prírody a mesta, moment, kde sa to všetko stretá. Jedno ovplyvňuje druhé a navzájom sa to mieša. Bod toho stretu, ten ma dosť zaujíma."*⁵⁶



ŠKORPIÓN

Rudo Prekop, Škorpión, 1988

kontakt s realitou. Ľudia v jeho fotografiách nie sú len rekvizity, priam cítime konkrétneho človeka. Prekop ručne píše k fotografiám názvy, a tým zdanlivo pomáha v ich interpretácii. Názvy sú často prekvapivo vecné, čo kontrastuje s dojmom z fotografie. U diváka teda prebieha zaujímavý myšlienkový proces, keď akoby odmieta prijať jednoznačnosť názvu a premýšľa nad jeho inými možnými interpretáciami. Inokedy je pri popise hravejší, čo mierne pripomína Švolíkov štýl.

V roku 1988 vytvoril okrem iného fotografiu *Škorpión*, ktorá dobre reprezentuje to najsilnejšie z Prekopovej tvorby. Fotografia má, podobne ako u Stana, výrazne plošný charakter, nezaprie silné grafické zakotvenie autora. Prekop vešia do vzduchu kosu a palice, ktoré spolu s človekom vytvárajú akúsi fantasknú bytosť. Ak by Prekop fotografiu nepomenoval nijako, divákova fantázia by pracovala naplno, snažil by sa rozšifrovať, čo sa autor snaží povedať. Prekop však do fotografie vlastnoručne napíše slovo *Škorpión*. Lakonicky pomenuje najpovrchnejšiu obrazovú analógiu, výsledná bytosť totiž nápadne pripomína škorpióna. Na to by divák ale prišiel aj sám. Prekop mu ale neľahčuje interpretáciu, naopak mátie ho. Posúva Magrittovu metódu o ďalších 180°, uzatvára kruh.

Prekop rád pracuje s rekvizitami, nespolieha sa na jednoduché figurálne kompozície ako Stano. Rekvizity nepoužíva ako dekoráciu, ale "kreslí" nimi, či skôr "dokresľuje" ako ceruzkou. Vo svojej výraznej snahe o splošnenie fotografického obrazu dosahuje miestami takmer rovnaký efekt ako Švolík pri svojich nad-

Prekop sa narodil v roku 1959 v Košiciach, v rokoch 1974 - 1978 študoval fotografiu na SUPŠ v Košiciach a v rokoch 1980 - 1986 fotografiu na FAMU v Prahe. Je ďalším z tých, ktorí chceli na strednej škole pôvodne študovať grafiku, no pre nedostatok miesta sa musel uspokojiť s fotografiou. Ako sám hovorí, neprestal kresliť, ale začal fotiť⁵⁷. Pre Prekopa sú dôležité plochy, povrchy a štruktúry. Viac než líniu vyznáva geometrické tvary, má silný sklon k abstrakcii. V osemdesiatych rokoch je jeho tvorba priamočiarejšia, neskôr tvorí prepracované, zložito zašifrované zátišia. V jeho prácach by sme zbytočne hľadali hru s významovým kontrastom, skôr veci nenásilne spája, akoby ich kladol do protikladu. Pre porovnanie s ostatnými autormi "Slovenskej novej vlny" sú kľúčové jeho figurálne kompozície, ktorým nechýba ľahkosť i absurdita. Sú to akési živé obrazy, ktoré nevyzývajú k interpretácii, ale k prežívaniu. Napriek všetkej svojej plošnosti a sklonu k abstrahovaniu nechýba jeho prácam

56. V rozhovore s Annou Patarákovou. Zdroj: Macek, Václav: *Rudo Prekop: Stopař*, Osveta, Martin 1995, str. 107

57. Prelínanie kresby a fotografie je nakoniec spoločný motív takmer všetkých predstaviteľov "Slovenskej novej vlny". Zdroj: tamtiež

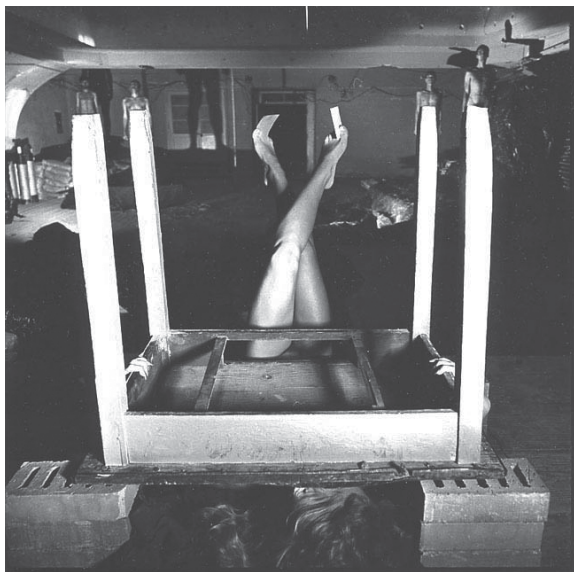
hľadoch, a to mu umožňuje budovať svoje kompozície skôr ako maliar, než ako fotograf. Pri manipulácii s negatívom i pozitívom je zo začiatku invenčný, časom stále striedmejší.

Neskôr sa Prekop venuje tvorbe zložitejších zátiší z nájdených predmetov, ktoré sú plné symbolov. Sú už nepomerne náročnejšie na vnímanie, často navyše tvorí dvojice, akési alternatívy skutočnosti, ktoré spolu tvoria celok. Občas sa mu ešte podarí nájsť ľahkosť výrazu, často však sklzáva k dekoratívnosti.

Prekopove práce z osemdesiatych rokov sú veľmi dôležitým prínosom k tvorbe "Slovenskej novej vlny". Najmä jeho účasť na projekte *Hra na čtvrtého*, kde v kombinácii prístupov a autorských rukopisov troch výrazných osobností vznikali fascinujúce kombinácie, no i viaceré jeho figurálne kompozície patria k tomu najlepšiemu, čo v tomto období vzniklo. Jeho neskoršia tvorba už ľahkosť stráca, i napriek snahe autora zjednodušovať svoje výrazové prostriedky a meniť zaužívané postupy.

VASIL STANKO

"Vždy pri tvorbe sa u cieľa zastavím, ako keby som mal strach, že nič podobného už nezažijem."⁵⁸



Vasil Stanko, *Jak zacházet s domorodci*, 1990

Stanko sa narodil v roku 1962 v Myjave. V rokoch 1976 - 1980 študoval fotografiu na SUPŠ v Bratislave a v rokoch 1981 - 1987 fotografiu na FAMU v Prahe. Tvorí takmer výhradne figurálne kompozície. Pracuje výrazne inak ako Stano a Prekop, alebo povedzme Švolík. Jeho systém práce má oveľa bližšie k divadlu, než ku grafike a maľbe, no napriek tomu sa jeho finálne dielo v niečom s grafickou tvorbou stretá. Najskôr tvorí jednoduchšie figurálne kompozície, pohráva sa so zastavením času, jeho práce pripomínajú záznam tanečného divadla, scénu ponára do výrazného tieňa. Neskôr objavuje svoj najsilnejší výrazový prostriedok - hru s perspektívou. Stanko perspektívu nestláča, ale naopak, pohráva sa s ňou. Najmä v začiatkoch tvorby dokáže byť pri práci s ňou veľmi invenčný, vytvára čosi ako priestorové koláže. Divák veľ-

mi zreteľne vníma priestor, no Stanko ho zároveň dokáže zneistiť, veľmi šikovne kladie svetelné akcenty a núti diváka čítať obraz inak, ako je mu prirodzené. Vďaka tomu dosahuje efekt zdanlivej koláže, keď sa zdá, že predmety a postavy sú voči sebe v úplne nezmyselných priestorových vzťahoch, no nakoniec vždy odhalíme, že ide len o ilúziu, takmer escherovskú. Ide o zaujímavý efekt, keď fotografiu, vytvorenú inscenovaním v priestore, čítame nie ako fotografiu, ale ako plošnú grafiku.

V roku 1990 vytvoril prvý diel série s názvom *Jak zacházet s domorodci*. Použitá ukážka dobre ilustruje Stankovu najsilnejšiu autorskú polohu, zvláštna skladačka svetelných a priestorových akcentov núti diváka neustále blúdiť pohľadom z jednej časti obrazu na druhú, je zneistený akousi nejasnou závažnosťou posolstva, ktorá je v kontraste s banalitou niektorých rekvizít. Od tejto fotografie sa nedá odísť s tým, že ju divák pochopil, rozklúčoval, no určite ju precítil.

Jeho tvorba vrcholí na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, v druhej polovici deväťdesiatych rokov sa z nej vytráca náboj originality, jeho fotografie sú upracovanejšie, pomáha si zrkadlami. Napätie a záhadnosť, ktoré jeho práce charakterizovali kedysi, sa z jeho diela úplne vytratili, fotografie sa menia na dekoráciu.

U Stanka ide forma ruka v ruke s obsahom. Čím originálnejší je vo forme, tým väčšiu vážnosť získava obsah. Čím silenejšia je forma, tým je obsah banálnejší. Z jeho najlepších prác ide silný pocit neistoty, vzpierajúca sa forma silno podporuje naliehavosť obsahu. Nejde ani tak o symboliku a metafory. Stanko vyvoláva pocity, nestimuluje premýšľanie. Ide o akési primárne vnímanie, nie intelektuálnu interpretáciu. A práve preto jeho práce tak razantne strácajú silu, keď ho opúšťa invencia a jeho forma banálnie. Už totiž nedokáže vyrušiť, vytráca sa nepokoj, divák vníma dielo svojím intelektom a vtedy Stankove silené posolstvo neobstojí.

58. Zdroj: Rohvovor, email: Juraj Janiš s Vasílom Stankom, 12. 12. 2013

KAMIL VARGA

"Do vecí sa treba zahryznúť. Nie je iné riešenie ako uvzatosť. Iba vďaka nej vzniká mimoriadne dielo alebo čin, ktorý môže niečo objasniť, či objaviť."⁵⁹



Kamil Varga, *Panychída*, z cyklu *Žalospevy*, 1983 – 1987

Varga sa narodil v roku 1962 v Štúrove. V rokoch 1978 - 1982 študoval fotografiu na SUPŠ v Košiciach a v rokoch 1982 - 1989 fotografiu na FAMU. Repertoár jeho fotografických prostriedkov je široký. Pracuje s luminografiou, viacnásobnou expozíciou, fotogramom, neskôr sa zmocní farby. Počas štúdií na FAMU v tvorbe dokáže vytvoriť silný obraz aj jednoduchou inscenáciou. Tieto práce sú pre jeho tvorbu menej typické, no pravdepodobne najsilnejšie. S minimom rekvizít a jednoduchým štýlom vytvára priamočiare diela, balansujúc medzi čistým portrétom, inscenovanou fotografiou a ich vzájomnou kombináciou. Akoby sa spojili Pavlíkova naliehavosť a Stanova priamočiarosť. V prácach

z tohto obdobia je cítiť nepokoj, občasná melanchólia prechádza do existenciálnejších polôh. K podobnej polohe sa v polovici deväťdesiatych rokov vráti sériou portrétov a opäť je v nich veľmi silný.

Medzi rokmi 1983 - 1987 vytvára cyklus *Žalospevy*, z ktorého pochádza práca *Panychída*. V obraze sú len dva jednoduché elementy, ich kombinácia v sugestívnom svetle z nich ale vytvára dielo plné symbolov, ponúkajúce množstvo interpretácií, vťahujúce svojou intenzitou. Nechceme sa prestať dívať, premýšľame koho, či skôr čo symbolizuje bradatý, vráskavý starc. Banálne papierové kolieska sa menia na mystický dotyk svetla, energie, duchovna. Intepretácia záleží od konkrétneho diváka. Ak Varga otvorene deklamuje svoj záujem o spirituálne, *Panychída* je obraz, kde sa mu to darí mimoriadne intenzívne.

Koncom osemdesiatych rokov pracuje aj s viacnásobnou expozíciou. Dotýka sa podvedomia i nevedomia, vytvára znepokojujúce vízie, ktoré majú jednoznačnú súvislosť s vnútroným svetom autora, dívame sa takmer priamo do jeho predstáv, snov, halucinácií, obáv. Je to presvedčivý a znepokojujúci pohľad.

V cykle *Moji priatelia* výrazne využíva luminografiu a kombinuje ju s viacnásobnou expozíciou, v reálnych prostrediach do priestoru maľuje akési projekcie pocitov. Prejav v tejto sérii už nie je taký dramatický, skôr premýšľavý, zadumaný.

Varga má aj hravú a veselú polohu, ktorá sa prejavuje v jeho sérii *Kalendár*, kde kombinuje fotogram s inými technikami, v sérii jednoduchých luminografických zátiší, či v sérii koláží. Zároveň však dokáže sklznúť k dekoratívnosti, jeho experimenty s farbou balansujú na hranici gýča a obsahovej prázdnoty. Podobne ako neustále mení techniky a výrazové prostriedky, je schopný skákať od závažného k banálnemu, vie dosiahnuť prekvapujúcu silu minimálnymi prostriedkami a vie sa utopiť v ornamente. V deväťdesiatych rokoch začína, zrejme aj pod vplyvom východných filozofií, intenzívne pracovať s farbou, je to však rozpačitý pokus, v týchto dielach ťažko hľadať meditatívnu hĺbku, o ktorú sa zrejme autor usiloval, ostáva iba dekoratívnosť.

59. Václav Macek charakterizuje autorský prístup aj osobnostné črty K. Vargu v úvode jeho monografie. Zdroj: Macek, Václav: *Kamil Varga*, FOTO-FO, Bratislava 1997

MIRO ŠVOLÍK

"Nerozmýšľam vopred o tom, aby bola fotografia zrozumiteľná. Asi to vychádza z mojej podstaty, že ju tak chcem vidieť. Mám v sebe určitú predstavu, tak pracujem, a keď vidím tvar, s ktorým sa stotožňujem, poviem si stop, stačilo."⁶⁰



A LIETAŤ

Miro Švolík, *A lietat*, z cyklu *Môj život človeka*, 1986

Švolík sa narodil v roku 1960 v Zlatých Moravciach. V rokoch 1975 - 1979 študoval fotografiu na SUPŠ v Bratislave a v rokoch 1981 - 1987 fotografiu na FAMU. Švolík je jedinečný zjav, dokázal byť mimoriadne invenčný a pestovať si veľmi špecifický autorský prejav. Tiež patrí k tým, čo pôvodne chceli študovať grafiku a tiež je to na jeho tvorbe vidieť, tiež si svojho grafika nosí stále v sebe, i keď v porovnaní so Stanom je skôr ilustrátor, než milovník dokonalých línií.

Vo svojich prvých výrazných prácach sa už naplno prejavuje ako hravý a invenčný autor. Inscenuje, kombi-

nuje techniky, kreslí do pozitívov. Je najlyrickejší zo všetkých autorov "Slovenskej novej vlny" a tejto polohy zostáva verný počas celej svojej tvorby.

Ešte na FAMU vytvoril svoju prelomovú sériu *Môj život človeka*. Objavil jednoduchý, no geniálny princíp, ako úplne eliminovať perspektívu vo fotografii a uvoľniť krídla svojej fantázií, odstrihnúť sa od ťarchy klasickej fotografickej tradície. Svoje jedinečné výjavy skladal na zemi a fotil ich z vtáčej perspektívy, z mostov či žeriavov. Zrazu mal možnosť budovať svoje plošné kompozície ako malé dieťa, ktoré si kreslí pre radosť a nepremýšľa nad technikou.

Má k dispozícii obrovskú slobodu výrazu, môže si kresliť fotografiou. Pohráva sa so symbolmi, vytvára rôzne metafory medziludských vzťahov a životných situácií, ktoré neprestávajú fascinovať. Použil metódu kresby či grafiky, no tým, že ju zrealizoval fotografickou cestou, ju posunul o niekoľko úrovní vyššie. To, čo nám ako autor hovorí, nás baví rovnako ako spôsob akým to dosiahol. Nedá sa neusmievať, keď sa dívate na jeho práce. Do cyklu *Môj život človeka* patrí aj fotografia *A lietat*. Obrovská plocha vlhkého asfaltu sa mení na oblohu, po ktorej môže slobodne letieť aj človek, stačí, ak mu namiesto krídel narastú dve ženy v bielom. Ako kresba by to bolo inšitno milé, ako fotografia s reálnym asfaltom a reálnymi ľuďmi je to nekonečne fascinujúci obraz. Názov *A lietat*, tiež dopísaný do fotografie, je veršom básne, ktorá sa poskladá z ostatných názvov. Zrkadlí dojem z fotografie, neinterpretuje jej význam.

Prirodzene, aj Švolík si veľmi skoro musel uvedomiť, že najväčšia výhoda jeho metódy - jej absolútna originalnosť, je zároveň jej najväčším prekliatím. Vie, že hrozí, že sa začne opakovať, že začne nudiť. Najskôr používa farbu, potom odchádza z reálnych lokácií a vkladá ľudí do obrovských kresieb na bielom papieri, potom fotografie skladá tak, aby dovedna tvorili nový objekt. V polovici deväťdesiatych rokov sa mu darí ďalší geniálny kúsok, vytvára pôsobivé hravé koláže zo zväčša banálnych záberov krajín a mimo ich rámik k nim pridáva nové objekty, čím vytvára fantaskné bytosti.

60. Zdroj: Krekovič, Miloš: *Fotograf Miro Švolík: Fotografia je normálna drina*, kultura.sme.sk, 3. 12. 2013

Švolíkove fotografie sprevádzajú poetické názvy. Nesnažia sa pomáhať interpretácii, jeho snímky žiadnu interpretáciu nepotrebujú. Švolík na fotografiu kladie ďalšiu poetizujúcu vrstvu, tentokrát textovú. Vo svojej ďalšej tvorbe naďalej experimentuje, jednoduchej genialite osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa už ale nepriblíži. Predovšetkým pri technike snímania z veľkého nadhľadu sa môže Švolík ako autor naplno prejaviť. Nemá potrebu spochybňovať, zneisťovať, je rád, že môže s ľahkosťou hovoriť o témach, ktoré sú pre neho dôležité, je rád že má publikum a chce s ním komunikovať.

PETER ŽUPNÍK

“Stále si niečo predstavujem a vymýšľam, hľadám súvislosti, ktoré existujú, ale my ich nevnímame. Skúšam nachádzať ďalšie svety. Môžete sa mi vysmiať, že všetko je už dávno poznané. Dobré. Ale nechajte ma si vymýšľať.”⁶¹



Peter Župník, z cyklu *Dvojice*, 1982 – 1990

Župník sa narodil v roku 1961 v Levoči. V rokoch 1976 - 1980 študoval fotografiu na SUPŠ v Košiciach a v rokoch 1981 - 1986 fotografiu na FAMU. Župník dopĺňa štvoricu Stano, Švolík, Prekop, tiež bol jedným z tých, ktorí chceli pôvodne študovať grafiku, no pedagógovia ho presmerovali na fotografiu. A tiež je jeden z tých, ktorý si grafika nosí neustále v sebe.

Župníkova tvorba je zásadne iná, než pri ostatných autoroch “Slovenskej novej vlny”. Svoje fotografie nikdy neinscenuje, ale pracuje so záznamom reality, neustále fotí všetko, čo ho obklopuje a k fotografiám sa aj s niekoľkoročným odstupom vracia, aby ich dotvoril, dopovedal. Jeho tvorba je intímnejšia pokojnejšia, nešokuje, neprovokuje, nestavia svet na hlavu, len si pokojne tvorí svoje melancholicko-magické obrazy a premýšľa: “čo keby?”

Prvou výraznou prácou Petra Župníka je séria diptychov *Dvojice*. Stavia vedľa seba dve fotografie, ktoré vznikli na inom mieste v inom čase. Nachádza magické spojenia, väčšinou však neporovnáva významy, ale iba obrazy samotné. O to viac nás fascinuje, že tieto spojenia nachádza

za a núti nás uvažovať, či majú obrazy nejaký vlastný svet, nejakú vlastnú logiku, podľa ktorej sa vo svete vyskytujú v rôznych aletrnatívach. Ak hovorí, že chce hľadať súvislosti, ktoré “existujú, ale my ich nevidíme”,⁶² tak sa mu to darí.

V cykle, ktorý vznikol v rokoch 1982 – 1990, nájdeme aj uvedené dve snímky. Kmeň stromu odhalený bleskom v nočnej tme a surreálne pôsobiace ženské šaty s chýbajúcou ženou vo vnútri, ktoré nesie neznámy muž. Veľmi podobná kompozícia, takmer identický obraz. Nechce sa veriť, že nejde o vedomú citáciu, ale nie je to tak. Všetky tieto stretnutia vznikajú až ex post. Zdá sa, že Župník má v sebe akýsi obrovský katalóg latentných obrazov a jeho podvedomie ho núti ich zhmotňovať v rôznych obmenách.

Neskôr začína do fotografií vstupovať občas takmer nepostrehnuteľným, občas výraznejším maliarskym zásahom. Je to čarovný princíp, Župník si modeluje realitu v dvoch fázach. Najskôr fotograficky tým, aký výrez z nej urobí. A potom maliarsky, keď má pocit, že jej niečo chýba. Neukazuje nám to, čo bolo, ale čo by mohlo byť.

Župník sa venuje aj čistej fotografii. Dokumentuje nočné mesto, jeho fotografie sú zádušné, čas v nich plynie pomaly. Zaujatý pozorovateľ sa fascinovane okolo seba díva a nachádza krásu v banalitách.

61. Zdroj: Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*, Mladá Fronta, Praha 1989. str. 292

62. tamtiež

Župník nie je urputný, pomaly, obraz po obraze nás presviedča, že okolo nás je niečo viac, než sa na prvá pohľad zdá. Na rozdiel napríklad od Stana nechce všetko povedať v jednom zábere, séria je u neho dôležitejšia.

Jeho tvorba má v sebe silný integrujúci prvok, a tým je presakovanie Župníckovej osobnosti do všetkých jeho fotografií. Ak si pozriete jeho fotografie, viete, s akým človekom máte do činenia. Ani on sa nevyhol slabším chvíľam, nie všetky jeho diela sú majstrovské, no v celku stále prevažuje pokojná, vyrovnaná výpoveď zrelého autora. Jeho slabšie momenty sú jednoducho prirodzeným autorským vývojom, nie kríčovými hľadáním stratenej invencie.

JANO PAVLÍK

„Väčšina mojich fotografií vzniká priamo ako odraz toho, čo sa momentálne deje vo mne a okolo mňa, je to v podstate pretransformovanie vnútorného sveta psychických stavov štylizovanou cestou fotografie.“⁶³



Jano Pavlík, Ernest s tyčkou na krku (nikdo by nechcel dostať tyčkou po krku) medzi 1982 – 1986

Pavlík sa narodil v Snine v roku 1963. Fotografiu študoval na SUPŠ v Košiciach v rokoch 1978 - 1982 a na FAMU v rokoch 1982 - 1988. Pavlík spáchal v januári 1988 samovraždu. Je nemožné sa na jeho tvorbu dívať bez toho, aby tento fakt ovplyvňoval naše vnímanie. Aj banálnejším snímkam máme tendenciu prikladať melancholický podtón, hľadáme predzveste budúcej tragédie. Podľa všetkého tam niekde skutočne sú, a to aj v tých fotografiách, ktoré vznikali s radosťou v obdobiach eufórie.

Pavlíkove snímky pôsobia ako zjavenie. Horúčkovo fotí, nemá žiadny program, len zachytáva svoje pocity. Neestetizuje, nebánsi, len naplno žije a hekticky o tom rozpráva.

V každej jednej jeho fotografii je prítomný on

sám, i keď fotí niekoho iného, či niečo iné. Vytvára sériu o Ernestovi a Alici, mužsko-ženských archetypoch, vytvára ich svet, ktorého pravidlá sám stvoril a sám ich aj porušuje. Všetky z týchto fotografií by bez problémov obstáli aj samostatne, v sérii o Alici a Ernestovi však naberajú nový význam, najmä vďaka Pavlíkovým názvom, ktoré mätú, zavádzajú, vodia za nos.

Jeho tvorba je občas brutálne priamočiara, občas invenčne inscenovaná. Jeho zásahy do fotografie sú spočiatku mierne, i keď veľmi neortodoxné. Nemaľuje do fotografie ako v počiatkoch svojej tvorby Švolík, či neskôr Župník, ale "retušuje" farebnou fixkou, jeho prístup je viac punkový ako estétsky. Občas do svojich fotografií vkladá fotogram "diamantu", bezcenného farebného sklíčka, ktoré našla na zemi jeho sestra⁶⁴. Anything goes, tentokrát z inej strany. Spočiatku sa Pavlík spolieha predovšetkým na silu spontánneho fotografického obrazu a netradičnej inscenácie, zásahy do fotografie sú len mierne, zneisťujúce akcenty.

*Ernest s tyčkou na krku (nikdo by nechcel dostať tyčkou po krku)*⁶⁵ je silná fotografia, no s vedomím, že jej autor si vzal život, jej sila geometrickým radom rastie. Nekonečne jednoduchá inscenácia, nasvietená jednoduchým zdrojom niekde pri stene, a napriek tomu obrovská intenzita. Kompozícia čistá a dokonalá takmer ako u Stana, symbolika, navyše spojená priamo s autorovým vnútom, ale výrazne mrazivejšia.

Neskôr naberajú na intenzite, Pavlík do pozitívov píše, škrtá, prepisuje, pridáva málo zrozumiteľné poznámky, fragmenty myšlienok. Sledujeme akýsi fotograficko-umelecký prúd vedomia. Ak boli v jeho skorších prácach temné podtóny viac menej otázkou interpretácie, najneskôr tu sa začínajú prejavovať jednoznačne. Jeho tvorba je stále viac deštruktívna, Pavlík fotografie krčí, trhá, škrtá, prepisuje, rozrezáva, pridáva bezcenné veci, tvorí koláže fotografií a rôzneho papierového odpadu.

63. Slovenský preklad citátu, ktorý uverejnil Jiří Zahradnický. Zdroj: Zahradnický, Jiří: *Jano Pavlík, enfant terrible slovenské nové vlny*, paladix.cz, 7. 7. 2005

64. Spomienky jeho sestry Moniky Pavlíkovej-Byrne v úvode jeho posmrtné vydané monografie. Zdroj: Borozan, Vjera - Korecký, David (ed.): *Jano Pavlík*, Agite, Praga 2005

65. fotografia vznikla niekedy v rokoch 1982 - 1986, nie je ju však možné presne datovať, bola objavená až v Pavlíkovej pozostalosti

Žiada sa Pavlíka označiť za génia. Jeho práce majú v sebe takú dávku spontaneity a priamočiarosti, že fungujú mimo času. Dobové okolnosti nie sú dôležité, sila výpovede ich potláča do bezvýznamnosti. Ktovie, čo by s Pavlíkom bolo, keby ešte žil, možno by sa stal medzinárodnou hviezdou a možno by jeho výraz postupne strácal ostré hrany. A možno bolo vylúčené, aby vôbec žil ďalej, možno otázka nebola „či?“, ale vždy len „kedy?“. Máme šťastie, že máme možnosť túto drásavú, no dôležitú tvorbu poznať, a to predovšetkým vďaka Rudovi Prekopovi. Aj kvôli jeho tragickému koncu Pavlíka do výberov prác „Slovenskej novej vlny“ zaradovali len málokedy. V časoch socializmu boli sebevraždy tabuizovanou témou, v „šťastnej spoločnosti“ si predsa ľudia na život nesiahajú. Neskôr nezapadal do tendencií, ktoré v „Slovenskej novej vlne“ videli predovšetkým pozitivitu. Zo spomienok by bol možno navždy vytlačený, nebyť toho, že mu Prekop v roku 1990 v Humennom usporiadal posmrtnú výstavu a zachoval jeho brutálne priamočiaru výpoveď.

JOZEF SEDLÁK



Jozef Sedlák, Nové spojenia svetlom, 1989

Jozef Sedlák nikdy nepatril k jadrú "Slovenskej novej vlny". Študoval síce na SUPŠ v Bratislave aj na FAMU v Prahe, ale bol od ostatných starší a nezdíeľal s nimi spoločný život, ako oni medzi sebou navzájom. Napriek tomu ho k tvorbe tejto skupiny občas zaraďujú, predovšetkým kvôli experimentu s formou, používaniu luminografie, či mnohonásobných expozícií. Sedlák však neprináša nič zásadne nové, príliš pripomína niektoré Vargove diela, jeho symbolika je ťaživá, občas až vyprázdnená. Sedlákovo dielo ani v čase najväčšej kulminácie nedosahuje intenzitu ostatných členov "Slovenskej novej vlny". Neskôr sa Sedlák

prepadá v tekutých pieskoch sebabykráďania a silenej symboliky.

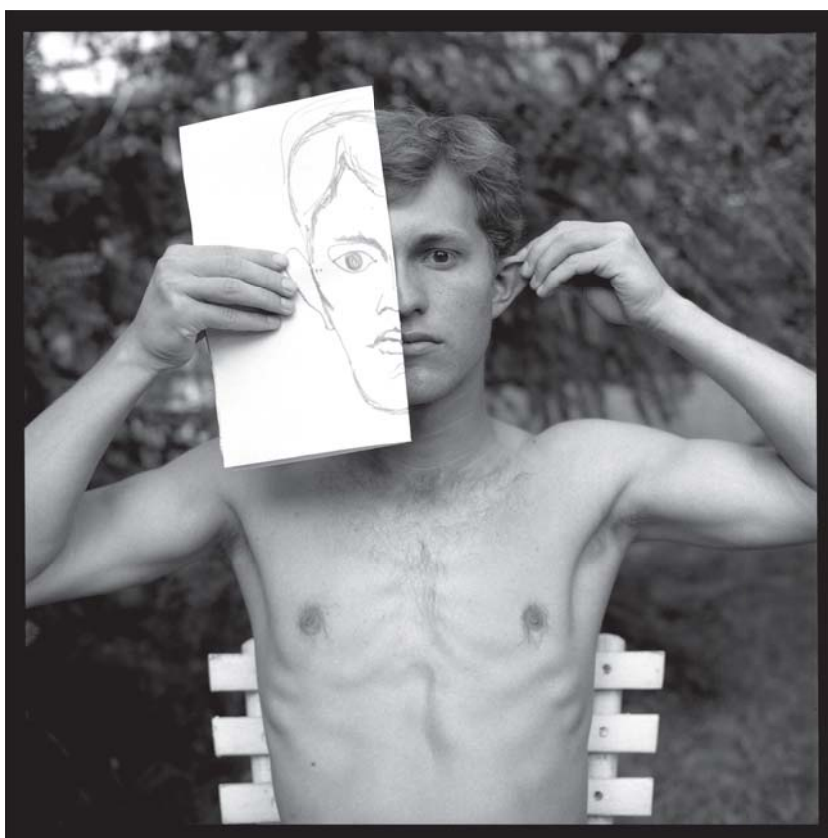
Fotografia *Nové spojenia svetlom* (1989) patrí k tým, kde dokáže mať Sedlák ľahší rukopis. Symbolika je menej prvoplánová, viac naznačená, voľnejšia. Obrazu však chýba originalita, presvedčivosť, je zabudnutý hneď, ako sa na neho prestaneme dívať. Sedlák sa, podobne ako Župník, venuje aj dokumentu. Tam je často schopný menej silene priniesť dôležitejšie posolstvo. Priradenie k úzkemu jadrú "Slovenskej novej vlny" Sedlákovi neprináleží. Jeho dielo neoplýva takou mierou invenčnosti, ako tomu aspoň na krátky čas bolo u všetkých ostatných autorov. Formálne sa s časťou "novej vlny" čiastočne prekrýva, tematicky už menej, účasťou na spoločnom živote len minimálne.

FOTOGRAFICKÁ TVROBA MARTINA ŠTRBU

Rozsah fotografickej tvorby Martina Štrbu nie je veľký, najmä ak ho porovnávame s ostatnými autormi "Slovenskej novej vlny". Časovo je jeho tvorba vymedzená do obdobia 1985 - 1991.

Zo začiatku ju charakterizujú hlavne inscenované autoportréty. Štrba je sám sebe modelom v čiastočne hravých, čiastočne symbolických obrazoch. Sme v roku 1985, v období, o ktorom Štrba sám hovorí, že ho "strhlo naspäť do fotografie"⁶⁶. Inšpirovaný energickým autorským prejavom svojich fotografujúcich slovenských súčasníkov a životných súputníkov, cítiaci silnú potrebu sa autorsky vyjadrovať, rozhoduje sa inscenovať výjavy, ktoré odrážajú jeho vnútorné pocity. Autoportrét je pre neho podľa vlastných slov "východisko z núdze"⁶⁷, je pre neho najjednoduchšie sa postaviť pred fotoaparát sám. Nemá čas, prostriedky, ale ani záujem skladať zložité kompozície viacerých postáv. No voľba tejto metódy má aj iný kontext. Štrba chce hovoriť predovšetkým o svojom vnútri a vystačí si na to sám.

Trojica jeho portrétov *Autoportrét*, *Bezhlavo* a *Dlhý monológ o zemiakovej vňati* vznikla v roku 1985. V *Autoportréte* ešte rezonuje otcovo dedičstvo a grafická tradícia rodu Štrbovcov, z ktorej vystúpil človek, na ktorého sa dívame, Martin Štrba. Môžeme hľadať ďalšie symboly (napríklad jeho dve autorské tváre, kameramanskú aj fotografickú), ale interpretácii, že touto fotografiou definitívne odkazuje svojmu otcovi, kým vlastne je a akou cestou sa v živote vyberá, sa nevyhneme. *Bezhlavo* je jednoduchá, ale silná kompozícia tela bez hlavy, držiaceho v ruke mačetu. Autor však nenaznačuje myšlienky na sebevraždu, na rozdiel od Pavlíkovej



Martin Štrba, *Autoportrét*, 1985

66. Zdroj: Rozhovor: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, Praha, 4. 12. 2013

67. tamtiež

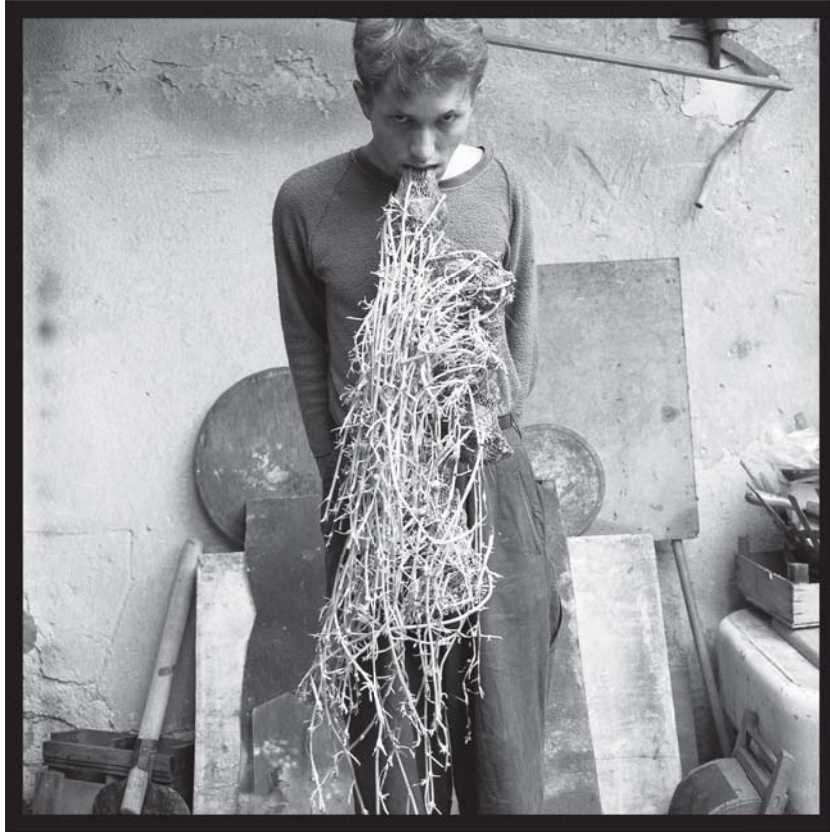
Tyčky na Ernestovom krku necítíme drásavý podtón. Zdá sa, že ide viac o vyjadrenie pocitu neporozumenia procesom okolo seba a zamotanosti vecí, než o autodeštruktívne sklony. *Dlhý monológ o zemiakovej vňati* je absurdnou hrou, ktorá však nie je len formalizmom, opäť vnímame, že autor má čo povedať, ale zároveň nás aj baví formou. Je to jedna z fotografií, ktoré sú typické pre ranú Štrbovu tvorbu, inšpirácia surrealizmom je jednoznačná. Štrba nakoniec sám hovorí: *“Mal som veľmi rád Buñuela, jeho knihy a filmy... Keď to tebou presviští a niečo z tvojho vnútra sa nalepí, vtedy je to ideálne.”*⁶⁸

Neskôr svoju paletu rozširuje, pridáva ženský akt, vytvára absurdné figurálne kompozície. Zatiaľ, čo zo začiatku si vyberá predovšetkým exteriéry, neskôr tvorí rovnako často aj v interiéroch, na rôznych dostupných miestach si vytvára improvizované ateliéry. Nepotrebuje veľa, stačí mu čistá biela stena. Zatiaľ čo na začiatku tvorby dominuje prirodzené svetlo, postupne stále viac používa aj svetlo umelé, v niektorých jeho prácach sa vďaka použitiu menších svetelných zdrojov presadzujú výrazné tieň. Symbolika dostáva viac priestoru a vyvažuje absurdity, ktoré dominovali v prvých prácach.



Martin Štrba, *Bezhlavo*, 1985

68. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 10. 12. 2013



Martin Štrba, Dlhý monológ o zemiakovej vŕŕati, 1985



Martin Štrba, Záhradník, 1987

Symbiózu absurdného a symbolického prúdu v jeho tvorbe dobre ilustruje dvojica fotografií *Záhradník* a *Rozum a cit* (obe 1987). V *Záhradníkovi* sa autor stáva ľudským magnetom priťahujúcim záhradné náčinie, predmety ožívajú a dotýkajú sa ho, akoby sme sledovali výjav z filmu Jana Švankmajera. Fotografiu môžeme síce ľubovoľne interpretovať, ide však viac o hru s divákom ako o hlboké významy. *Rozum a cit* je oveľa osobnejšia fotografia. Prejavuje sa v nej Štrbova schopnosť jednoduchou kompozíciou rozprávať o intenzívnych pocitoch. Balans na hrane, snaha o uchopenie, hľadanie rovnováhy.



Martin Štrba, Rozum a cit, 1987



Martin Štrba, Melanchólia, 1986

Občas sa prejaví aj čistá melanchólia, čo je aj názov rovnomennej fotografie z roku 1986. Z jeho vtedajšej tvorby zdanlivo vybočuje, je však predzvesťou poetiky, ktorú budú spolu s Martinom Šulíkom rozvíjať v ich spoločnej filmografii.

Neskôr Štrba začína vo svojich fotografiách používať aj iných ľudí. Vždy pritom ide o ľudí z jeho najbližšieho okolia. Sám hovorí opäť o tom, že to bolo najjednoduchšie riešenie, ale veľmi osobný ráz jeho fotografií by asi ani nepripúšťal, aby pracoval s neznámymi. Štrba nerozpráva o nejakých všeobecných tézach, ale vždy a zásadne len o svojich pocitoch. Stále vytvára autoportréty, občas vytvorí dvojportrét alebo akt dvojice, v ktorom muža tiež predstavuje sám.



Martin Štrba, Hlávky 2, 1987

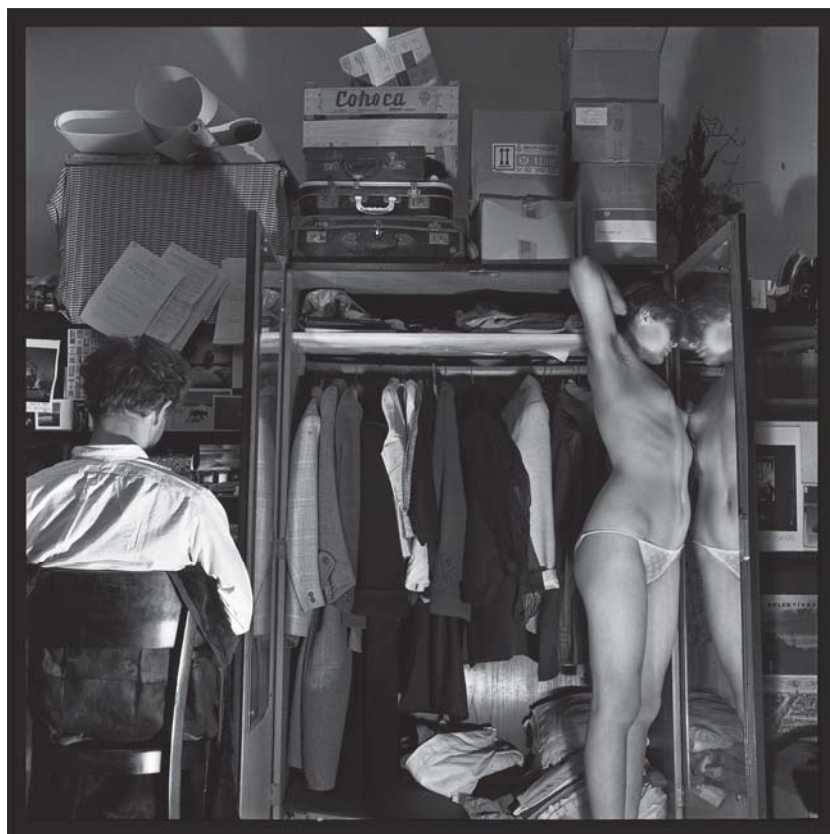


Martin Štrba, Hlávky 1, 1987



Martin Štrba, Rekonštrukcia skutočnej udalosti No. 158, 1986

V roku 1988 do jeho života vstupuje budúca manželka Katarína. Okamžite sa stáva dominantným objektom jeho fotografií. Pre Štrbu je to naprirodzenejšie riešenie, Katarína je blízky človek, jeho tvorbu má rada a podporuje ju. Je výtvarníčka, rozumie potrebám autorsky sa vyjadrovať, tvorbu i komunitu "Slovenskej novej vlny" dôverne pozná a rozumie, o čo Martinovi ide. Nie je ostýchavá, nemá problém s nahotou, trpezlivo pózuje, i keď, ako sama hovorí, jej to "nekonečne liezlo na nervy"⁶⁹. Vždy sa ale nechá prehovoriť a potom pomáha svojmu budúcemu manželovi naplňať jeho vízie.



Martin Štrba, *Beh na dlhú trať*, 1988

V roku 1988 vzniká jedna z kľúčových fotografických prác Martina Štrbu. Pôvodne nazvaná *Miluj bližného, ako seba samého*, neskôr premenovaná na *Beh na dlhú trať* je iná ako Štrbova dovtedajšia tvorba. Jednotlivé prvky obrazu zaplňajú celý formát, nie je priestor pre voľnú plochu. Všetko je na Štrbu prevapujúco konkrétne, kým dovtedy obraz zjednodušoval aby vyniklo to, na čo kladie akcent, tentokrát divákovu pozornosť nijako nevedie, nechá ho hľadať v kompozícii to, čo je dôležité. Pozornosť putuje prirodzene k nahej žene v pravej časti obrazu. Ona sa díva na seba zblízka do zrkadla, muž vľavo (čiže autor sám, čo už tušíme z jeho predchádzajúcej tvorby) sedí opodiaľ na stoličke, dokonca zo záberu vypadáva, akoby nezúčastnený, no cítime, že to tak nie je. Nejde o nejakú abstraktnú symboliku. Žena v obraze je jeho budúca manželka Katarína, najdôležitejšia žena jeho života. Hoci je takmer nahá, nejde o klasický akt, má na sebe nohavičky, čo znamená, že do situácie patrí, nejde o symbol či predstavu. Do života tohoto muža vstúpila dôležitá žena a on to vie. Prostredie je očividne jeho, dominujú mužské prvky. Ešte si len hľadajú cestu k sebe, ešte si intenzívne uvedomujú aj to, že vo vzťahu nevyhnutne budú musieť potláčať svoje individuality, no cítia, že vzájomná gravitácia je osudová. V tejto fotografii sa silno prejavila Štrbova filmárska stránka. Schopnosť rozprávať o vzťahoch obrazom, ktorú čoskoro začne naplno používať v spolupráci s Martinom Šulíkom.

69. Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Katarínou Bielikovou Štrbovou, 13. 12. 2013

Vo svojej tvorbe do roku 1990 Štrba naďalej rozširuje svoje výrazové prostriedky, i keď (zrejme intuitívne) rozvíja to, v čom je najsilnejší - jednoduchú kompozíciu s jednou či dvomi postavami, často komponovanými blízko stredu záberu. Absurdita sa z jeho tvorby takmer vytráca, dominuje symbolika. Katarína je najčastejšou postavou jeho prác. Občas objaví novú polohu v hre s perspektívou, ako napríklad vo fotografii *Vetranie* (1989). Občas opustí pre seba tak typickú intimitu a tvorí abstrahujúcejšie kompozície, ako napríklad *Zubami, nechtami a Ty moje kuriatko*, občas siahne k pre seba nezvykle širokému záberu a náročnejšej práci so scénou, ako napríklad v jednej fotografii z cyklu *Rekonštrukcií skutočnej udalosti* (1988), zobrazujúcich dvojicu, dívajúcu sa do svetelných štvorcov.



Martin Štrba, Vetranie, 1989

V tomto období začne vytvárať aj sériu autoportrétov s mužmi, ktorí v jeho živote hrali dôležitú rolu. Séria portrétov s výtvarníkmi Martinom Knutom, Lacom Terenom a režisérmi Štefanom Semjanom a Jurajom Johanidesom (1989) je iná, ako dovtedajšie Štrbove práce. Postavy v obraze už nie sú symbolmi, ale sú tam sami za seba, Štrba do názvov vkladá ich krstné meno a iniciálu priezviska. V názve raz kladie na prvé miesto seba, raz druhého portrétovaného (*Ja Martin Š., Ja Laco T.; Ja Martin Š., Ja Martin K.; Ja Štefan S.; Ja Martin Š.; Ja Juraj J., Ja Martin Š.*). V portrétoch Štrba vystihuje typické gesto portrétovaného a sám ho kopíruje či parafrázuje.



Martin Štrba, Ty moje kuriatko, 1989



Martin Štrba, Vstrebávanie, rozpúšťanie, 1989



Martin Štrba, Ja Juraj J. Ja Martin Š., 1989



Martin Štrba, Ja Štefan S. Ja Martin Š., 1989

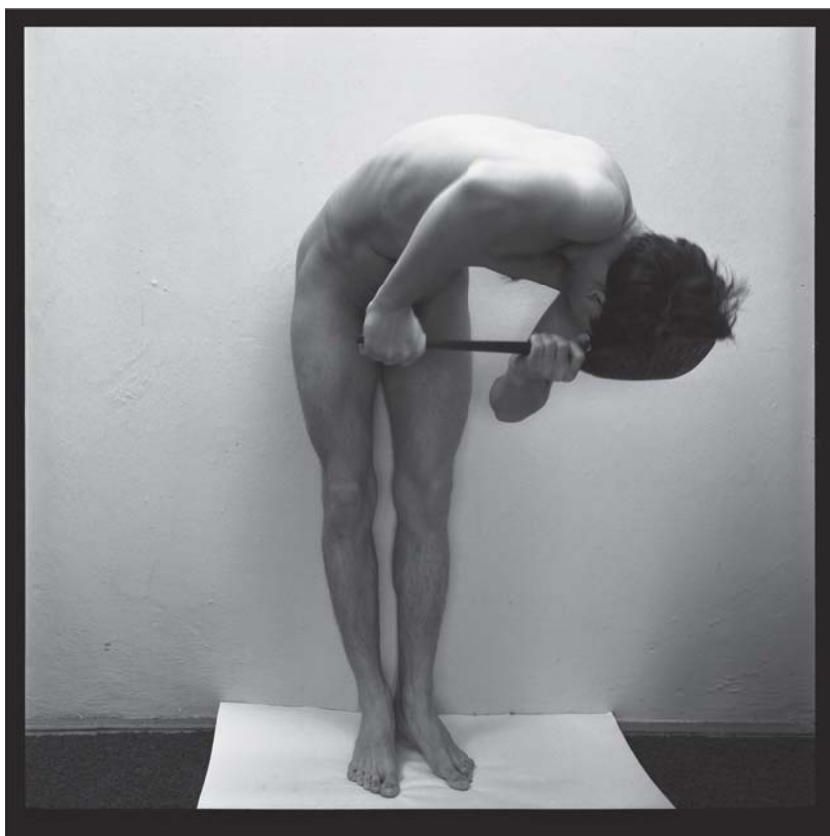


Martin Štrba, Prelet, 1989

Kľúčovou fotografiou tohoto obdobia je *Prelet* (1989). V ňom dosahuje formálnej perfekcie, ktorou sa môže rovnocenne porovnávať s Tonom Stanom, obohacuje však formu o výrazný intímny obsah. Vytvára silnú kompozíciu, v ktorej kombináciou ženského torza a svojej hlavy vytvára nový objekt, akési spoločné telo, v ktorom dominuje Martinova identita, má ale ženské prvky. Žena na fotografii je samozrejme opäť Katarína. Štrba rozpráva o ich vzájomnom prelnutí, dve postavy z *Behu na dlhú trať* sa spojili v jedno.



Martin Štrba, Móda na dlhé zimné večery, 1988



Martin Štrba, Nadváha myšlienky, 1987



Martin Štrba, Postletový stav, 1988

V roku 1990 fotografická tvorba Martina Štrbu kulminuje, nie však rozsahom, ktorý je naopak menší (turbulentná doba i nastupujúca dominancia filmu hrajú svoju rolu), ale výrazom. Dve najdôležitejšie práce obdobia sú *Srdcová záležitosť* a *Pevná zem pod hlavou*. V prvej fotografii potvrdzuje Štrba svoje kompozičné majstrovstvo, ktoré vie podporiť silnou symbolikou. Kameň na jeho hrudi je hlavným akcentom fotografie, na jednej strane ju výrazne zvytvárňuje, na druhej strane nesie významy. Vieme, čo asi autor cíti, i keď interpretácie sa môžu líšiť. Ťažoba na hrudi, no takmer renesančná elegancia gesta, figurálny symbol i konkrétny človek zároveň. Čím hlbšie by sme šli do reálií spojených so Štrbovým prežívaním roku 1990, roku spoločenských zmien, fluktuácií medzi dvoma autorskými osobnosťami, svatby, či blížiaceho sa otcovstva, tým viac prepojení by sme našli.



Martin Štrba, *Srdcová záležitosť*, 1990

Fotografiu *Pevná zem pod hlavou* označuje sám Štrba za najzásadnejšiu vo svojej fotografickej kariére. So *Srdcovou záležitosťou* tvoria akúsi významovú aj formálnu dvojicu, ktorá symbolizuje Štrbove ľudské i autorské dozrievanie. Stačia mu jednoduché kompozície, aby dokázal s veľkou intenzitou rozprávať o svojich pocitoch a hodnotách, ktoré považuje za dôležité.

Klasický motív ženy vo vode, silno evokujúci Millaisovu *Oféliu*, doslova prekypuje symbolikou, napriek (či možno vďaka) jednoduchej, no geniálnej kompozícii. Štrba, ako to je pre neho typické, opäť otáča veci dolu hlavou, tentokrát však nie kvôli zdôrazneniu absurdity ako v *Zemskej príťažlivosti* (1986), či *Zubami, nechtami* (1989), ale kvôli zvýrazneniu mágie svojej kompozície. Na fotografii je prirodzene jeho žena, jeho najbližší človek, zdroj neustávajúcej fascinácie a lásky, budúca matka jeho detí, centrum jeho privátneho vesmíru. Pri všetkej Štrbovej snahe o perfekciu a dôslednej príprave táto fotografia vznikla pomerne spontánne a jej vznik nesprevádzali žiadne osudové okolnosti, práve naopak.



Martin Štrba, *Pevná zem pod hlavou*, 1990

Katarína si spomína: *“Najskôr sme fotili niečo celkom iné, stála som nahá vo vodopáde a keď išli okolo turisti, musela som sa skrývať. Tie fotky som nikdy nevidela, asi sa nepodarili. Viac menej náhodou sme skúsili pri jazere ešte túto jednu. Ležala som tam vo vode a bola mi strašná zima, dostávala som kľče. Stále mal nejaké pripomienky, niečo ladiť, niečo mu nesedelo. Až keď som videla tú zväčšeninu, tak som zistila, že čakal, až do obrazu vlezie taký zvláštny vodný hmyz.”*⁷⁰ Aj ona považuje túto fotografiu za kľúčovú a spätne uvažuje: *“Možno tým, že vznikla tak spontánne, že ju nemal nakreslenú, vznikla z hĺbky toho, čo bolo medzi nami.”*⁷¹

V *Pevnej zemi pod hlavou* sa spája mnoho prúdov, dôležitých pre Štrbu autorsky aj osobne. Postupne zdokonalil svoju schopnosť s minimom prostriedkov vytvoriť silný obraz. Našiel svoj pevný bod v súkromnom živote a upokojil sa. Už necítil zmätok, cítil silu vzájomného vzťahu so ženou. Cítil, že dospel, a že stojí pred novou fázou života. Názov fotografie odkazuje okrem iného aj k pripomienkam pedagógov z katedry kamery na FAMU⁷². Štrba si išiel svojou cestou a veril, že v živote sú aj iné veci, o ktoré sa dá oprieť rovnako stabilne a pevne, ako o nohy. O svojej kľúčovej fotografii hovorí, že v nej sa *“všetko pretlo, aj myšlienkovu, aj pocitom.”*⁷³ Nie je náhoda, že pred objektívom je práve Katarína, jeho pevný bod v živote.

70. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Katarínou Bielikovou Štrbovou, 13. 12. 2013

71. tamtiež

72. Ako sa uvádza vyššie, vyčítali mu nedostatok *“pevnej pôdy pod nohami”* a *“hlavu v oblakoch”*

73. Zdroj: Rozhovor, skype: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, 10. 12. 2013

Koniec jeho tvorby môžeme datovať do roku 1991. Darí sa mu splniť si dlhodobý cieľ, s Martinom Šulíkom pripravujú celovečerný hraný film *Neha*. Štrba - fotograf ešte chvíľu ďalej tvorí, dokonca si otvára nové fotografické obzory, no s narodením dieťaťa a začiatkom práce na filme vypadáva fotografia z hry. Nie je čas, nie je priestor, nie je energia.

Záver jeho tvorby symbolizujú dve fotografie. *Spáči* (1991) už v sebe nenesú výraznú symboliku, len očakávanie otcovstva. Nastáva nové obdobie, rodina bude odteraz ovplyvňovať jeho život. Vo fotografii *Scény z manželského života* (1991) zasa Štrba opúšťa svoj vycizelovaný fotografický jazyk a rozpráva zámerne filmovo, i názov je priamym odkazom na Ingmara Bergmana⁷⁴. Táto práca symbolicky uzatvára jeho fotografické obdobie a naznačuje, na čom bude dôraz spočívať odteraz.



Martin Štrba, *Spáči*, 1991

74. Ingmar Bergman nakrútil v roku 1973 film *Scény z manželského života*, o komplikovanom, no predsa osudovo nerozdeliteľnom vzťahu manželskej dvojice; Zdroj: Česko-Slovenská filmová databáza, csfd.cz

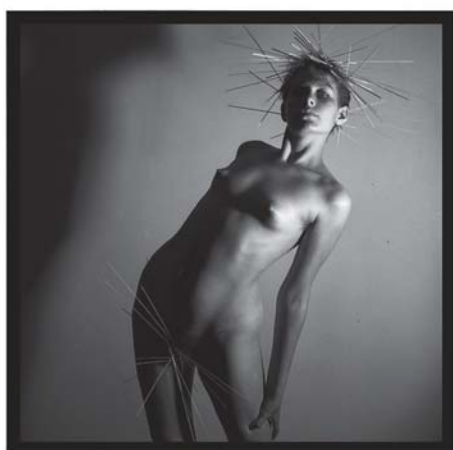


Martin Štrba, Scény z manželského života, 1991

Vo forme si Štrba vystačí s málom. Jeho *“zbraň v rukách na uchopenie myšlienkových pochodov”*⁷⁵ je inscenovanie. Má vrodenný talent pre silnú kompozíciu, grafický gén otca Gabriela silno rezonuje. Nepotrebuje viac, nemusí experimentovať s formou. Na chvíľu skúša zásahy do pozitívu, no potom ich opúšťa, uvedomuje si svoje silné stránky a nehľadá barličky.



Martin Štrba, *Look at me*, 1988



Štrba názvy fotografií na zväčšeniny písal ručne, vždy jednotným štýlom

Štrba dáva svojim fotografiám názvy, vlastnoručne ich vpisuje do zväčšení. Občas je vecný, občas, podobne ako Švolík, je poetizujúci a názvami dáva fotografiám ďalší rozmer. K názvom sa často vracia a mení ich, niektoré práce ich majú preto niekoľko (napríklad *Vstrebávanie/Rozpúšťanie*, 1989).

Veľmi skoro jednotí svoj spôsob adjustácie a prezentácie prác. Pri zväčšovaní priznáva rámik negatívu, čím demonštruje, že sa nespolieha na výrezy.

Štrba je v porovnaní s väčšinou autorov “Slovenskej novej vlny” akousi pokojnou silou. Jeho tvorbu nesprevádzajú významové ani formálne erupcie, len vytrvalo sa opakujúce variácie na témy, ich postupné rozvíjanie a kultivovanie. Nechce šokovať, chce rozprávať. Jeho témy sú redukované, nesnaží sa obsiahnuť svet, len to, čo považuje za dôležité. Lásku, dôveru, blízkosť, priateľstvo, zo začiatku tvorby aj zmätok, nepochope-

75. Zdroj: Rozhovor: Juraj Janiš s Martinom Štrbom, Praha, 4. 12. 2013

nie, absurditu. Keď sa v Štrbových fotografiách zjavujú muž, žena, či obaja súčasne, sú väčšinou rovnako symbolmi, ako konkrétnymi osobami. Štrba nerozpráva o Mužovi a Žene, ale o Sebe a Nej. Štrba vo veľkej väčšine svojich prác nesmeruje k abstrakcii. V popredí sú vždy témy osobné, osoby a obsadenie sú známe. Nerozpráva o svete všeobecne, rozpráva o sebe.

Na rozdiel od ostatných autorov "Slovenskej novej vlny" sa v jeho tvorbe objavuje mnoho motívov z prírody a vidieka. Sám to pripisuje praktickým dôvodom. Voľný čas pri návratoch z Prahy trávil v rodičovskom dome na bratislavskej Kolibe, a záhrada prirodzeným miestom, kde mohol realizovať svoje vízie. Táto poetika sa neskôr bude výrazne zrkadliť v jeho filmoch so Šulíkom, ktorý hovorí: *"Obaja sme mali radi záhrady svojich rodičov."*⁷⁶

Katarína pochádza zo stredného Slovenska. Narodila sa v meste Martin, kde žila jej rodina, a kam sa so Štrbom často vracali v čase voľna. Ďalší dôvod prítomnosti prírodných a vidieckych motívov v jeho tvorbe. To, čo bolo spočiatku nevyhnutnosťou, sa stáva výraznou črtou jeho autorského rukopisu. Záhrada i príroda evokujú vidiek a Slovensko v časoch spoločnej republiky bolo vnímané ako tá jej časť, kde vidiek dominuje. Štrba je preto jediný autor "Slovenskej novej vlny", u ktorého môžeme vnímať kontext národnej identity. Nikto z ostatných autorov "vlny" totiž v prírode nepracuje, vidieckosť ani žiadne iné symboly evokujúce "slovenskosť" u nich nenájdeme.

Vo svojej tvorbe sa Štrba vyvíja pomaly a prirodzene, neskáče, nebadáť zásadné obraty. Spočiatku dominuje absurdita, neskôr symbolika. Formálne svoju paletu obohacuje pozvoľna, nepúšťa sa do krkolomných formálnych experimentov, pretože to nepotrebuje. Jednoduchá inscenácia je pre neho od začiatku tvorby dostatočne silným nástrojom, aby dokázal zobrazit' svoje posolstvá.



Martin Štrba, Postava k podpírání, 1988

76. Zdroj: Rozhovor, email: Juraj Janiš s Martinom Šulíkom, 13. 12. 2013

Dominujúca v jeho tvorbe je žena a vzťah k nej. Najskôr všeobecnejšie, po zoznámení s Katarínou konkrétnejšie. Vzťah k nej je leitmotívom jeho fotografickej tvorby. Katarína stojí pri najzásadnejších míľnikoch v jeho tvorbe, je ich príčinou i obrazom. Štrba tvorí obraz po obraze, nevytvára úmyselne sekvencie, podvedomie ale pracuje a spätný pohľad hovorí za všetko. Štrba do roku 1988 rozpráva o svojej zmätenosti. Potom nájde pevný bod a vytvára intímnu esej o vzťahu s Katarínou. Založením rodiny sa uzatvára jedna životná kapitola, otvára sa nová. V jednotlivých fotografiách pritom Štrba väčšinou nijako nesmeruje pozornosť diváka k tomu, že zobrazuje svoju manželku, zdanlivo by mohlo ísť o kohokoľvek. Ani názvy prác nekonkretizujú, sú poetizujúce. Len z odstupu je vidieť, akú dôležitú úlohu v jeho živote táto žena hrá, vidíme kľúčové momenty ich vzťahu a jeho vývoj, ktorý vrcholí ich spoločným rodičovstvom.

Okrem Kataríny sa v jeho fotografiách objavujú iba blízki ľudia. Po nej druhou najčastejšou zobrazovanou ženou je výtvarníčka Kamila Krkošová, priateľka scénografa Aleša Votavu, ktorého Štrba tiež často fotografoval, s dvojicou si boli ľudsky blízki. V známej Štrbovej fotografii *Zemská príťažlivosť* (1986) figurujú dve bezhlavé telá. Ide o spolužiakov z FAMU Pavlíka a Stanka, čo dobre symbolizuje spôsob práce autorov "Slovenskej novej vlny", ktorí sa často vo svojich figurálnych kompozíciách používali navzájom. Štrba je napríklad častým motívom fotografií Vasila Stanka, pracuje s ním ale aj Stano, Prekop, Švolík a Varga.

Štrbovou veľkou výhodou bolo to, čo by sa z povrchného pohľadu mohlo javiť ako nevýhoda - jeho štúdio kamery. Zatiaľ, čo ostatní si niekde v podvedomí mohli nosiť silnú potrebu definície svojho autorského jazyka, aby sa ako fotografi vo svete dokázali predať, Štrbove ukotvenie vo filme mu umožňovalo byť vo svojej fotografickej tvorbe uvoľnenejší. Aj preto z jeho prác ide toľká ľahkosť.



Projekt Basel-Petržalka, 1991

Sám priznáva inšpiráciu surrealizmom, čo sa zrkadlí v najmä absurdnej línii jeho tvorby. V jeho prácach ale silno badať aj vplyv filmu. Štrba vychádza z uchopiteľnej reality, rozpráva o konkrétnych ľuďoch, stavia obrazy jednoduchými prostriedkami tak, aby niesli v sebe hlboké významy. Tak pracujú veľkí filmoví režiséri, Bergman či Tarkovskij.

O tom, ako by sa fotografická tvorba Martina Štrbu vyvíjala ďalej, sa dá iba špekulovať. Určite by sa zachoval intímno-symbolický prúd, ktorý bol pre neho najdôležitejší. Možný vývin inými smermi naznačuje fotografia *Projekt Basel - Petržalka* (1991), ktorý výrazne vystupuje z dovtedajšej tvorby. Štrba rozširuje svoj obzor, zároveň zdôrazňuje kontinuitu svojich prác. Tvorí viacvrstevnatú fotografiu, akých v jeho tvorbe nenájdeme veľa.

Deväťdesiate roky boli zvláštne turbulentnou dobou. Všetko sa otočilo, nič nebolo ako predtým. Nepoznaná sloboda so sebou priniesla obrovské možnosti, no aj mnoho neistôt a sklamaní. Autori "Slovenskej novej vlny" si spočiatku užívajú úspech a slávu, neskôr však stoja pred neľahkou úlohou redefinovať svoj štýl, neustále nachádzať niečo nové, čo bude doma i vo svete rezonovať. Mnohým sa to nepodarí a postupne banalizujú svoje originálne autorské postupy. Ktovie, ako by dokázal svoju autorskú pozíciu naďalej udržiavať Martin Štrba, má ale tú výhodu, že sa tým nemusí zaoberať. Presadzuje sa vo filme a s fotografiou sa lúči dôstojne bez toho, aby začal autorsky prešlapovať na mieste, či vykrádať sám seba.

PRÍNOS K "SLOVENSKEJ NOVEJ VLNE"

S Tonom Stanom spája Štrbu schopnosť vytvoriť silný obraz jednoduchým spôsobom. Ani jeden z nich nepotrebuje výrazné manipulácie na dosiahnutie svojho cieľa, vedia, ako presvedčivo dokázu na diváka pôsobiť svojimi simplicistickými kompozíciami. Štrbov *Prelet* by mohol pokojne figurovať aj v Stanovej tvorbe. Od Stana ho však odlišuje hĺbka osobnej výpovede. Kým Stano glosuje o svete, Štrba rozpráva o sebe.

Predovšetkým Prekopove rané práce z dôb štúdií na FAMU majú k Štrbovej tvorbe blízko. Jednoduché grafické kompozície s jednou či dvoma postavami sa so Štrbovou tvorbou akoby dopĺňajú. Výrazný symbolizmus a dôraz na konkrétneho človeka sú spoločnými črtami. Prekopova tonálna paleta je tmavšia, pracuje v interiéroch s kontrastnejším svetlom. V interiéroch podobne pracuje aj Štrba, jeho exteriérové práce však majú aj vďaka pomerne často využívanému rozptýlenému svetlu mäkšiu tonalitu a stávajú sa akýmsi vyvažujúcim prvkom kontrastných interiérov. V neskoršej Prekopovej tvorbe sa už k Štrbovi nájde menej paralel, obraz i posolstvo sa stáva zložitejším, zašifrovanejším.

V Stankovej práci nájdeme prieniky so Štrbom snáď iba v úplnom začiatku jeho tvorby, aj to veľmi voľné. Jeho séria *Pocty osobnosťou a jiným událostem* (1989) je symbolickejšia ako ďalšia tvorba. Dôraz na symbol môže oboch autorov spájať, formálne prostriedky sú ale výrazne iné. Štrba exceluje v jednoduchosti, Stankova najsilnejšia autorská vývojová fáza je spojená s prepracovanou formou, jej originalita spočíva v jej zložitosti.

Pri Vargovi je dôležité, ktorú z jeho tvárí si vyberieme. Významovo majú k Štrbovej forme blízko možno *Portréty* (1995) a *Žalospěvy* (1983 - 1987), ostatné súbory sú iný vesmír. Pokiaľ ide o obsah, Varga rovnako ako Štrba sa díva dovnútra, Varga však hlboko filozofuje a hľba, Štrba je osobnejší a priamočiarejší.

Švolíkov štýl je natoľko svojský, že sa so Štrbom formálne takmer nestretá. Voľnejšie asociácie môžeme nájsť v tom, že obaja inscenujú, každý však po svojom. Štrba jednoducho a ľahko, Švolík organizačne komplikovanými spôsobmi, keď na vytvorenie svojich hravých a ľahkých obrázkov potrebuje veľké prázdne plochy, často mnoho ľudí, mosty, žeriavy. Podobná je ich práca s textom, keď ručne píšu na fotografie svoje poetizujúce názvy a pridávajú jej tak často nový rozmer. No Švolík je v tomto konzistentnejší, Štrba niekedy používa lakonickejšie, niekedy absurdnejšie názvy. Posolstvom a vyznením sa prelínajú iba čiastočne. U oboch je dôležitý symbol a hra, Štrba je ale v porovnaní so Švolíkom autentickejší, menej snový, ukotvený v realite. Švolík básni o mužsko-ženských vzťahoch všeobecne, Štrba rozpráva o konkrétnych ľuďoch.

Župníkov formálne prieniky so Štrbom takmer neexistujú, podobne ako ich budeme márne hľadať v prácach Župníka a ostatných autorov "Slovenskej novej vlny". Jeho tvorba je výrazne svojská. Župník takmer nefotografuje ľudí, ktorí sú absolútne ťažiskoví v Štrbovej tvorbe. Pri témach je to zložitejšie. Na prvý pohľad tiež nenájdeme paralely, Župník je hlbavejší a abstraktnejší, Štrba priamočiarejší a osobnejší. Kdesi v podtexte však cítiť súznenie. Župník so Štrbom zdieľajú podobnú fascináciu sledovaním sveta okolo seba, i keď každý ho stvárňuje inak. V ich prácach silno cítiť ich pomalú, vytrvalú snahu o zachytenie krásy len zdanlivo jednoduchých vecí, ktoré tvoria naše svety.

Tvorba Jana Pavlíka je akoby protipólom prác Martina Štrbu. Hektickosť, manickosť, neukotvenosť, strhujúca eufória i deštruktívna depresia, to všetko je v priamom protiklade pokojnej "tichej vody" Martina Štrbu. Štrba si vo forme rýchlo nachádza svoju tvár a tej sa celý čas drží, len ju mierne modifikuje. Pavlík skúša, hľadá, experimentuje, neustále potrebuje nové impulzy. I obsahovo je Pavlík niekde inde, i keď jeho tvorba má so Štrbovou styčný bod v silnej autobiografickosti. Pavlíka ale obchádzajú jeho temné tieň, s ktorými sa

snaží vyrovnať. Hľadá si svoje miesto vo svete a je stále zúfalejší, keď sa mu to nedarí. Štrbov vývoj je opačný, nachádza svoj pevný bod, jeho tvorba pozvoľna smeruje k ľudskej i výrazovej zrelosti.

Pozíciu Martina Štrbu v "Slovenskej novej vlne" by si zaslúžila nové prehodnotenie. Je to autor s autonómnym jazykom a vlastnými témami. Patril k najužšiemu jadrú skupiny, spoločne žili i tvorili, boli si v cudzom prostredí najbližšie. Zdieľali spoločné kultúrne zázemie, umelecké a osobné názory. Každý z nich si vytvoril svoj špecifický autorský jazyk, čo je aj Štrbov prípad. Štrba nikoho nekopíruje, naopak, prináša svoj ničím nezaťažený pohľad. Jeho jednoduchá, no presvedčivá forma sa prelína hlavne so Stanovou a tým vyvažuje niektoré komplikovanejšie práce Vargu, Prekopa, Stanka. Tématicky sa jemne obtiera o Švolíka a Župníka, vyhraňuje voči Pavlíkovi, ale predovšetkým dáva "Slovenskej novej vlne" ďalší rozmer. Ak pomenúvame názvom "Slovenská nová vlna" generáciu autorov narodených okolo roku 1960, pevne zomknutých počas štúdií na pražskej FAMU, navzájom sa ovplyvňujúcich autorsky a ľudsky, pričom každý dokázal do tvorby skupiny priniesť svoj originálny rukopis, mal by mať Martin Štrba v nej svoje nespochybniteľné miesto. Spätný pohľad hovorí jednoznačne, o to zarážajúcejšie ale je, ak historici novodobej českej a slovenskej fotografie rolu Martina Štrbu podceňujú, obmedzujú jej prínos na humornú rovinu⁷⁷, či neoprávnene zdôrazňujú len absurdný prúd v jeho tvorbe.⁷⁸

Na záver kapitoly ešte tri citáty.

Vasil Stanko:

*"U Martina sa prejavila hravosť a snaha hľadať vo veciach spojitosti medzi videným a nevideným. Mňa inšpiroval v prístupe k životu práve uznaním dvojzmyselnosti vecí a dejov."*⁷⁹

Peter Župník

*"Mne sa páčilo, že Martin sa nesnažil byť taký istý, ako Tono, Rudo, či Vasil. On bol svoj, do fotografií priniesol príbeh, rozprával o sebe."*⁸⁰

Martin Šulík:

*"Martinove obrázky z toho obdobia boli veľmi osobné, často sa na nich objavujú priatelia a priateľky, rodičovská záhrada. Mám pocit, že sa mu vtedy podarilo zachytiť to, čo som ja len podvedome cítil a čomu som sám nedokázal dať tvar. Pritahovala ma Martinova zakotvenosť v realite a zároveň schopnosť objaviť za skutočnosťou inú, tajomnú skutočnosť ľudského vnútra."*⁸¹

77. napríklad Antonín Dufek v stati o "Druhej vlne inscenácii" v českej fotografii. Zdroj: Švácha, Rostislav - Platovská, Marie (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1.,2. 1958 - 2000*, Academia, Praha 2007, strana 783

78. Zdroj: Macek, Václav: *Slovenská imaginativna fotografia 1981 - 1997*, FOTOFO, Bratislava 1998, str. 182

79. Zdroj: Rozhovor, email: Juraj Janiš s Vasílom Stankom, 12.12. 2013

80. Zdroj: Rozhovor: Juraj Janiš s Petrom Župníkom, 12.12. 2013

81. Zdroj: Rozhovor, email: Juraj Janiš s Martinom Šulíkom, 13. 12. 2013

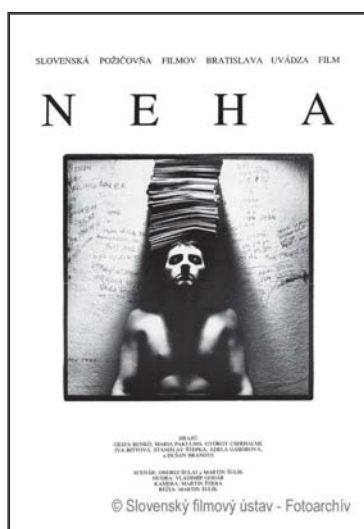
NEHA

V období prevratných spoločenských zmien, ktoré otvárajú netušené horizonty možností, Martin Štrba opäť objavuje svoju vášeň pre film i potrebu fungovať znova v tíme, neniesť sám celú zodpovednosť za výsledok, ale formulovať svoje vízie v spolupráci s ostatnými autormi. V osobe Martina Šulíka nachádza ideálneho partnera, zdieľajú spoločnú estetiku, umelecké aj životné názory. Navyše sa obaja dopĺňajú aj energeticky. Šulík je expanzívny a živelný, vkladá sa do všetkého celou svojou bytosťou, Štrba je rodený introvert, pokojne rozvíjajúci svoje vízie. Vzniká dlhoročný úspešný tandem.

Ich prvý spoločný film bol dokument *Hurá*⁸², do značnej miery ovplyvnený fotografickou estetikou. Štrba so Šulíkom sa snažia vyhnúť dokumentárnej popisnosti, zábery štylizujú, v snahe vytvárať *„obrazové metafory a rozprávať inak, ako bolo v dokumente zvykom.“*⁸³ V roku 1991 spolu nakrútiť svoj prvý celovečerný hraný projekt, film *Neha*. Je to príbeh tápajúceho mladého muža Šimona, ktorý sa zvláštnou hrou osudu ocitne v turbulentnom vzťahovom trojuholníku. Štrba so Šulíkom si dali na vizuálnej koncepcii filmu veľmi záležať, chceli rozprávať inak, ako ich predchodcovia z konca osemdesiatych rokov. Inšpiráciou im boli aj Štrbove fotografie. Interiéry sú prevažne tmavé, Štrba malými bodovými zdrojmi umiestňuje svetelné akcenty a zbytok záberu ponára do hlbokého tieňa. V exteriéroch prevláda rozptýlené svetlo. Štrba má často tendenciu potláčať perspektívu, čo je podobný princíp, ako používa vo svojich statických fotografiách. Často dokonca komponuje tak, že sa aj vo filmovom formáte objavuje pre neho



Záber z filmu *Neha*



Plagát k filmu *Neha*
autor fotografie: Martin Štrba
grafický dizajn: František Lipták,
zdroj: © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

typický štvorec. Pohyby kamery sú minimalizované, obaja sa snažia rozprávať predovšetkým stavbou obrazu. Umiestnenie postáv v záberoch má silnú významovú a vzťahovú symboliku. Farebná paleta filmu je zámerne obmedzená. Predovšetkým momenty Šimonovej samoty v byte, keď si nevie poradiť so svojím životom, bezcieľne sa presúva a pohráva s vlastným telom sú priamym pokračovaním Štrbovej estetiky autoportrétov.

Štrba je aj autorom fotografie na filmový plagát. Štylizovaný portrét Šimona s hrbou časopisov *Film* a doba na hlave je symbolickou poslednou bodkou za fotografickým obdobím.

82. *Hurá* (réžia Martin Šulík), 1989, zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk

83. Rozhovor, email: Juraj Janiš s Martinom Šulíkom, 13. 12. 2013

FILMÁRSKE OBDOBIE, ÚSTUP OD AUTORSTVA, POZVOLNÝ NÁVRAT

Po *Nehe* pokračujú Štrba so Šulíkom v ostrom tempe ďalej a v poslednej dekáde tisícročia vytvoria ešte štyri celovečerné filmy. Okrem toho Štrba spolu so spolužiakom z pražskej FAMU Štefanom Semjanom vytvorí kultový generačný film *Na krásnom modrom Dunaji*⁸⁴. Začína spolupracovať s českými filmárskymi experimentátormi Vladimírom Michálkom a Otakárom Schmidtom, rozvíja a obohacuje svoj filmársky jazyk, neprestáva nakrúcať. V jeho tvorbe fotografická inšpirácia i postupy rezonujú stále menej, Štrba rozvíja svoju filmársku všestrannosť⁸⁵. Stáva sa vyhladávaným kameramanom, pracuje na prestížnych projektoch, prakticky neprestáva točiť.

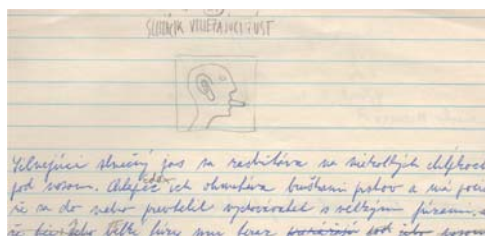
Túžba samostatne tvoriť bola u Martina Štrbu v posledných dekádach nadhlo potlačená. No Štrba zrie a niekde v podvedomí sa predsa niečo odohráva. Pre svoju manželku Katarínu vytvorí knihu *Artur si líže rany*, kde spojí fotografiu, kresbu a text. Kniha má byť pôvodne len netradičným vianočným darčekom pre manželku, no výsledok prekvapí aj samotného Štrbu. Po povzbudení od vydavateľov pripravuje jej knižné vydanie.

V roku 2013 sa kurátori Tomáš Pospěch a Lucia L. Fišerová podujmú pripraviť retrospektívnu výstavu "Slovenskej novej vlny" v Pražskom Dome fotografie⁸⁶ a do výberu zaradia aj Štrbu. Je prinútený oprášiť svoj archív a vrátiť sa k svojej fotografickej tvorbe, nanovo prehodnocuje svoje práce, s odstupom rokov v nich vidí iné kontexty.

Rozhodne sa autorsky pripraviť dokumentárny film o fenoméne "Slovenskej novej vlny", ktorý by mal dokončiť v roku 2014. Znovu cíti chvenie byť autorom, vystúpiť z pozície interpretu a vyjadriť svoje pocity sám a za seba. Uvidíme, v akej podobe to bude a či siahne znova aj po fotografii.



Kniha *Artur si líže rany* a ukážka rukopisu (archív M. Štrbu)



84. *Na krásnom modrom Dunaji* (réžia Štefan Semjan), 1994, zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk

85. Martin Šulík o jeho kameramanských kvalitách a vývoji ich autorského prejavu poznamenáva: "Ja s ním točím rád preto, lebo nie je len kameraman, ale komplexný filmár. Nejde mu len o pekné obrázky, ale vníma svoju prácu v kontexte celého filmu. Ak má čas, chodí do strižne, ale zaujíma ho aj hudba a zvuková podoba filmu. Samozrejme, že sme za dvadsať rokov prešli nejakým vývojom, myslím, že sa v našich filmoch viac prikláňame k realite a menej štylizujeme." Rozhovor, email: Juraj Janiš s Martinom Šulíkom, 13. 12. 2013

86. Vernisáž sa uskutočnila 16. 12. 2013

SLOVENSKÍ FOTOGRAFUJÚCI KAMERAMANI

Vo svojom rozkročení medzi filmom a fotografiou nie je Martin Štrba v histórii, ani súčasnosti slovenského filmu a fotografie sám, fenomén fotografujúcich kameramanov je dokonca pre slovenskú fotografiu symptomatický. Profesor Ján Šmok, ktorý predtým, ako viedol katedru fotografie, na FAMU pôsobil na katedre kamery. V tom čase sa urputne snažil pestovať vo svojich študentoch filmové videnie a zámerne potláčať fotografické vplyvy. Neváhal zájsť až tak ďaleko, že viacerých študentov, ktorí podľa neho používali viac fotografickú ako filmovú estetiku, zo štúdia vylúčil.⁸⁷ Napriek tomu jeho rukami a neskôr aj rukami jeho nasledovníkov prešlo viacero slovenských kameramanov, ktorí sa fotografickej tvorbe intenzívne venovali a zásadne vstúpili do formovania novodobej slovenskej fotografie.

Juraj Šajmovič (1932) a Alexander Strelinger (1934), významné postavy slovenskej i českej kinematografie a absolventi kamery na FAMU, sa po skončení štúdií venovali fotografii, pričom podľa historika a teoretika Václava Maceka⁸⁸ mali zásadný vplyv na zvytvárňovaní slovenskej fotografie. I keď sa venovali prevažne dokumentárnej tvorbe, ich kompozície a stavba obrazu sa výrazne odlišovali od klasických dokumentaristov. Z ďalších fotografujúcich absolventov kamery na FAMU spomeňme Františka Tomíka (1941), Leopolda Redlingera (1941), Ľubomíra Štecka (1945), Jozefa Lietavca (1949) a Štefana Komorného (1962). Osobitný prípad je významný slovenský krajinársky fotograf Dušan Slivka, ktorý absolvoval celé štúdium kamery na FAMU, no v turbulentnom roku 1968 neodovzdal záverečnú prácu a nedokončil absolventský film, a tak zostal bez titulu.⁸⁹ Paradoxom je, že fenomén fotografujúcich kameramanov nie je obmedzený iba na obdobie, keď fotografiu ani kameru nebolo možné študovať na slovenskom území. Aj absolventi kamery na VŠMU v Bratislave sa intenzívne venujú fotografii. Juraj Chlpík (1976) vytvoril rozsiahly cyklus o bratislavskej Petržalke a Martin Kollár (1971) sa stal najdôležitejšou postavou slovenskej dokumentárnej fotografie a vlastne slovenskej fotografie vôbec za posledné dve desaťročia. Kollár intenzívne vystavuje, vydal niekoľko kníh, a popri tom sa ako kameraman stihol podieľať na niekoľkých zásadných dokumentárnych filmoch, patriacich k tomu najcennejšiemu v súčasnej slovenskej kinematografii, ako sú filmy *66 sezón*⁹⁰ či *Ako sa varili dejiny*⁹¹ režiséra Petra Kerekesa.

87. Čo bol napríklad prípad Otu Richtera, Jana Bartůška, Miroslava Hucka a Pavla Diasa (ktorý však dostal príležitosť štúdium absolvovať na novovzniknutej katedre fotografie). Zdroj: Němeček, Miroslav: *Prof. Ján Šmok - osobnosť a dielo*, Slezská univerzita, Opava 2003

88. Zdroj: Hrabušický, Aurel - Macek, Václav: *Slovenská fotografia 1925 - 2000*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, str. 138

89. Zdroj: Rohárik, Lukáš: *Dušan Slivka*, diplomová práca, Slezská univerzita, Opava 2013

90. *66 Sezón* (réžia Peter Kerekes), 2003, zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk

91. *Ako sa varili dejiny* (réžia Peter Kerekes), 2008, zdroj: Slovenský filmový ústav, sfu.sk

ZÁVER

Martin Štrba je pre mňa dôležitá postava. Jeho a Šulíkove filmy pre mňa na začiatku deväťdesiatych rokov pôsobili ako zjavenie a boli pre mňa veľmi dôležité pri formovaní vzťahu ku krajine, v ktorej som sa narodil. Vždy som obdivoval Martinove kameramanské kvality, dlhodobý vysoký výtvarný a remeselný štandard jeho práce. Nesmierne si vážim, že som mal príležitosť s nim spolupracovať, i keď len na poli reklamnom. Štrba je pre mňa veľkým vzorom, profesným aj ľudským. Jeho fotografickú tvorbu som objavil iba nedávno a zasiahla ma predovšetkým svojou intimitou a dôrazom na témy, ktoré budú navždy dôležité, i keď sme svedkami ich neustáleho banalizovania a vyprázdňovania. Bolo pre mňa ctôu, že som mohol spracovať túto prácu, i keď by som si želal, aby som to mohol urobiť lepšie. Napriek všetkému som sa snažil byť vo svojich hodnoteniach objektívny, bol by som totiž rád, ak by som svojou troškou mohol prispieť k tomu, aby sa táto časť Martinovej práce dostala viac na svetlo. Zaslúži si to.

**ZOZNAM VÝSTAV, FILMOGRAFIA, POUŽITÉ ZDROJE,
MENNÝ REGISTER**

ZOZNAM VÝSTAV

Samostatné výstavy

Martin Štrba: fotografie, Malá galerie České spořitelny, Kladno 1992, kurátor Jiří Hanke

Martin Štrba: Groningen, Holandsko 1993

Účast' na společných výstavách

Martin Štrba, Peter Župník, Spoločenský dom Trnávka, Bratislava 1987

Positivita/Positivität, Fotogalerie, Viedeň, Rakúsko 1990, kurátorka Anna Fárová

Slovak staged photography, Štokholm, Švédsko 1991, kurátor Václav Macek

Slovak staged photography, Veľvyslanectvo ČSFR, Helsinki, Fínsko 1992, kurátor Václav Macek

Slovak staged photography, Mykyalka Gallery, Tampere, Fínsko 1993, kurátor Václav Macek

Petržalka, Malá galerie České spořitelny, Kladno, Česká republika, 1993, kurátor Jiří Hanke

Basel, Malá galerie České spořitelny, Kladno, Česká republika, 1993, kurátor Jiří Hanke

Čiernobiela a farebná fotografia z Bratislavy, Rím, Taliansko 1994, kurátor Václav Macek

FILMOGRAFIA

Hraná tvorba

- F. T.* (réžia: Dušan Rapoš, 1988)
Konina (réžia: Mário Homolka, 1989)
Neha (réžia: Martin Šulík, 1991)
Všetko čo mám rád (réžia: Martin Šulík, 1992)
Na krásnom modrom Dunaji (réžia: Štefan Semjan, 1994)
Záhrada (réžia: Martin Šulík, 1995)
Vyššia moc (réžia: Tomáš Krnáč, 1996)
Prášky na spanie (réžia: Juraj Nvota, 1996)
Čierna ovca (réžia: Juraj Nvota, 1996)
Je třeba zabít Sekala (réžia: Vladimír Michálek, 1997)
Orbis Pictus (réžia: Martin Šulík, 1997)
Stůj, nebo se netrefím! (réžia: Jiří Chlumský, 1997)
Rivers of Babylon (réžia: Vlado Balco, 1998)
Praha očima... (réžia: Petr Václav, Martin Šulík, Michaela Pavlátová, Vladimír Michálek, Artemio Benki, 1999)
Eliška má ráda divočinu (réžia: Otakáro Maria Schmidt, 1999)
Krajinka (réžia: Martin Šulík, 2000)
Chlopaki nie placza (réžia: Olaf Lubaszenko, 2000)
Anděl Exit (réžia: Vladimír Michálek, 2000)
Babí léto (réžia: Vladimír Michálek, 2001)
Nevěrné hry (réžia: Michaela Pavlátová, 2003)
Visions of Europe (réžia: Laila Pakalnina, Miguel Hermoso, Constantine Giannaris, Christos Georgiou Francesca Comencini, Teresa Villaverde, Theo Van Gogh, Faith Akin, Barbara Albert, Christoffer Boe, Stijn Coninx, Tony Gatlif, Saša Gedeon, Peter Greenaway, Arvo Iho, Aki Kaurismäki, Damian Kozole, Martin Šulík, Malgorzata Szumowska, Béla Tarr, Ágnes Hranitzki, Asling Walsh, Šarunas Bartas, Jan Troell, 2004)
Pískovna (réžia: Vladimír Michálek, 2004)
Lovec a datel (réžia: Vladimír Michálek, 2004)
Ticho (réžia: Zuzana Liová, 2005)
Slnečný štát alebo hrdinovia robotníckej triedy (réžia: Martin Šulík, 2005)
Hezké chvílky bez záruky (réžia: Věra Chytilová, 2006)
O rodičích a dětech (réžia: Vladimír Michálek, 2007)
Děti noci (réžia: Michaela Pavlátová, 2008)
Pokoj v duši (réžia: Vladimír Balko, 2009)
Jánošík – Pravdivá história (réžia: Agnieszka Holland, Kasia Adamik, 2009)
Občanský průkaz (réžia: Onřej Trojan, 2010)
Hasiči (réžia: Jiří Chlumský, 2010)
Viditelný svět (réžia: Peter Krištúfek, 2011)
Vendeta (réžia: Miroslav Ondruš, 2011)
Posel (réžia: Vladimír Michálek, 2012)
Odpad město smrt (réžia: Jan Hřebejk, 2012)
Líbanky (réžia: Jan Hřebejk, 2013)
Hořící keř (réžia: Agnieszka Holland, 2013)

Dokumentárna tvorba

Bratislava – Čertovo kolo (réžia: Štefan Semjan, 1989)

Hurá (réžia: Martin Šulík, 1989)

Súkromný skanzen (réžia: Martin Šulík, 1996)

Klíč k určování trpaslíků podle Pavla Juráčka (réžia: Martin Šulík, 2002)

Zlatá šedesátá (réžia: Martin Šulík, 2009)

Em a On (réžia: Vladimír Michálek, 2011)

Jan Balabán (réžia: Petra Všelichová, 2011)

Krátke filmy

Amour fou – Ludvík Šváb ,L' (réžia: Martina Kudláček, 1995)

Malý průvodce architekta po vlastním úžasu (réžia: Karel Žalud, 2001)

Estrella, La (réžia: Diego Fandos, 2002)

Čistá čtvrt (réžia: Radim Špaček, 2011)

Čtyři kontejnery Šaolinu (réžia: Petr Zahrádka, 2011)

Jeden statečný (réžia: Jan Těšitel, 2011)

Láska z kontejneru (réžia: Katarína Šulajová, 2011)

Třídilové (réžia: Miroslav Ondruš, 2011)

Nominácie na cenu Český lev v kategorii nejlepší kamera

1995 – *Záhada*

1998 – *Rivers of Babylon*

1999 – *Eliška má ráda divočinu*

2001 – *Babí léto*

2003 – *Nevěrné hry*

2010 – *Občanský průkaz*

2011 – *Vendeta*

2012 – *Odpad město smrt*

Ocenenie Český lev v kategorii nejlepší kamera

1998 – *Je třeba zabít Sekala*

Ocenenie Český lev v kategorii nejlepší výtvarný počin

2000 – *Anděl Exit*

POUŽITÁ LITERATÚRA

Publikácie:

- Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan:** *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2009
- Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan:** *Česká fotografie 20. století průvodce*, KANT, Praha 2005
- Borozan, Vjera - Korecký, David (ed.):** *Jano Pavlík*, Agite, Praga 2005
- Brázda, Marián (ed.):** *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2000
- Fárová, Anna:** *A pásly by se tam ovce...*, TORST, Praha 2010
- Fišerová, Lucia:** *Peter Župník*, TORST, Praha 2010
- Hlaváč, Ľudovít:** *Dejiny slovenskej fotografie*, Osveta, Martin 1989
- Hrabušický, Aurel - Macek, Václav:** *Slovenská fotografia 1925 - 2000*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001
- Kolektív autorov:** *Anna Fárová a fotografie*, Langhans Galerie, Praha 2006
- Kolektív autorov:** *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Asco, Praha 1993
- Macek, Václav:** *Jozef Sedlák*, Osveta, Martin 1996
- Macek, Václav:** *Kamil Varga*, FOTOFO, Bratislava 1997
- Macek Václav:** *Peter Župník*, Osveta, Martin 1993
- Macek, Václav:** *Rudo Prekop: Stopař*, Osveta, Martin 1995
- Macek, Václav:** *Slovenská imaginatívna fotografia 1981 - 1997*, FOTOFO, Bratislava 1998
- Macek, Václav - Fišerová, Lucia:** *Nová slovenská fotografia*, FOTOFO, Stredoeurópsky dom fotografie, Bratislava 2008
- Macek, Václav - Fišerová, Lucia:** *Nová slovenská fotografia*, FOTOFO, Bratislava 2010
- Mojžišová, Iva:** *Škola moderného videnia*, Slovenské centrum dizajnu & Artforum, Bratislava 2013
- Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír:** *Cesty československé fotografie*, Mladá Fronta, Praha 1989
- Pospěch, Tomáš (ed.):** *Česká fotografie 1938 - 2000 v recenzích, textech a dokumentech*, DOST, Hranice 2010
- Švácha, Rostislav - Platovská, Marie (ed.):** *Dějiny českého výtvarného umění VI/1.,2. 1958 - 2000*, Academia, Praha 2007

Katalógy k výstavám:

- Fárová, Anna:** *Positivita/Positivität*, Wien, katalóg výstavy, Fotogalerie 1990
- Havránková, Milota:** *Odkaz M. H., výber prác 1977 - 2007*, katalóg výstavy, Turčianska galéria Martin 2007
- Macek, Václav:** *Slovak staged photography*, katalóg výstavy, Stockholm 1991
- Pospěch, Tomáš - Fišerová, Lucia:** *Slovenská nová vlna 80. léta*, katalóg výstavy, Praha 2013
- Rišlinková, Helena - Lendelová, Lucia - Pospěch Tomáš:** *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, katalóg výstavy, Olomouc 2002

Zdroje v tlačených periodikách:

- Macek, Vladimír:** *Inscenovaná fotografia*, Dotyky, 1990, č. 5
- Remeš, Vladimír:** *Od konceptu k manipulaci*, Československá fotografie, 1989, č. 89
- Volf, Petr:** *Pražská slovenská vlna*, Mladá fronta dnes, 3. 4. 1991

Zdroje online:

- Chuchma, Josef:** *Smutný pohled na slepou uličku Vasila Stanka dnes*, idnes.cz, 3. 12. 2013
- Koklesová, Bohunka:** *Miro Švolík: A lietat'*, Sme, 5. 3. 2009; přístupné na mirosvolik.cz
- Krekovič, Miloš:** *Fotograf Miro Švolík: Fotografia je normálna drina*, kultura.sme.sk, 3. 12. 2013
- Lendelová, Lucia:** *Mladá slovenská fotografia*, photorevue.com, 1. 12. 2003
- Macauerová, Helena:** *Kamil Varga - rozhovor*, fotoaparát.cz, 20. 5. 2005
- Moižiš, Juraj:** *Voľným okom o Evinom jablku Mira Švolíka*, Romboid, 2008, č. 3; přístupné na mirosvolik.cz
- Opoldusová, Jena:** *Ako boh sa necítim, hovorí Tono Stano*, pravda.sk, 24. 3. 2010
- Pospěch, Tomáš:** *Rudo Prekop: Zátíší 1989 - 2006*, photorevue.com, 27. 2. 2007
- Skalský, Vladimír - Vokoušová, Naďa:** *Peter Župník: Básnik každodenných zázrakov*, Český a slovenský svět, 1995; přístupné na zupnik.eu
- Zahradnický, Jiří:** *Jano Pavlík, enfant terrible slovenské nové vlny*, paladix.cz, 7. 7. 2005

Diplomové a dizertačné práce:

- Györe, Filip:** *Umelecká postprodukcia analógovej fotografie v tvorbe fotografov slovenskej novej vlny*, diplomová práca, Univerzita Tomáše Bati, Zlín 2011
- Hutník, Slavomír:** *Dejiny fotografie v kontexte s filmovým obrazom*, dizertačná práca, Vysoká škola múzických umení, Bratislava 2011
- Němeček, Miroslav:** *Prof. Ján Šmok - osobnosť a dielo*, diplomová práca, ITF, Slezská univerzita, Opava 2003
- Peták, Václav:** *Vztah filmu a fotografie ve 20. století*, diplomová práca, ITF, Slezská univerzita, Opava 2006
- Petrovová, Linda:** *Fotografie Judity Csáderovej*, diplomová práca, ITF, Slezská univerzita, Opava 2003
- Rohárik, Lukáš:** *Dušan Slivka*, diplomová práca, ITF, Slezská univerzita, Opava 2013
- Štěpánek, Branislav:** *Občianske združenie FOTOFO*, diplomová práca, ITF, Slezská univerzita, Opava 2012
- Tiso, Martin:** *Jano Pavlík*, diplomová práca, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 1999

Webové stránky:

blackandwhitephoto.cz
csfd.cz
famu.cz
kamyl.byl.cz
milotahavrankova.com
mirosvolik.cz
obnova.sk
sedlakjozef.com
sfu.sk
slovakphotography.com
suvba.eu
tonostano.com
vsmu.sk
vsvu.sk
zupnik.eu

MENNÝ REGISTER

Richard Avedon	27
Pavel Baňka	18
Jan Bartůšek	66
Ingmar Bergman	14, 56, 61
Peter Breza	12, 24
Luis Buñuel	14, 41
Šimon Caban	24
Larry Clark	9
Judita Csáderová	12, 24
Pavel Dias	15, 66
František Drtíkol	27
Antonín Dufek	63
Maciej Dutkiewicz	20
Anna Fárová	17, 23, 24
Gábina Fárová	24
Paul Karl Feyerabend	25
Lucia L. Fišerová	18, 65
Robert Frank	9
Ivo Gil	24
Jean-Luc Godard	14
Milota Havránková	12, 18, 24
Táňa Hojčová	18
Agnieszka Holland	10
Bohdan Holomíček	24
Homér	11
Miroslav Hucek	66
Pavel Hudec - Ahasver	12, 24
Gustáv Husák	15
Juraj Chlpík	66
Libuše Jarcovjáčková	24
Juraj Johanides	48
Lukáš Kadlíček	15, 17
Peter Kerekes	66
Michal Kern	25
Milan Knížák	25
Martin Knut	48
Robo Kočan	26
Jiří Kolář	13
Martin Kollár	66
Štefan Komorný	66
Josef Koudelka	13
Ján Krížik	12
Kamila Krkošová	21, 60
Stanley Kubrick	9

Martina Kudláček	23
Taras Kuščynskij	24
Aleš Kuneš	18
Ľuba Lauffová	12, 18, 24
Jozef Lietavec	66
Jean-François Lyotard	25
Václav Macek	10, 32, 66
Michal Macků	18
René Magritte	29
Margita Mancová	12, 24
Pavel Mára	24
Étienne-Jules Marey	9
Vladimír Michálek	9, 65
John Everett Millais	54
Eadweard J. Muybridge	9
Helmut Newton	13
Michal Pacina	18, 24
Jano Pavlík	10, 15, 17, 18, 32, 37, 38, 40, 60, 62, 63
Pavel Pecha	26
Ivan Pinkava	18, 24
Jan Pohribný	18, 24
Tomáš Pospěch	17, 18, 26, 65
Rudo Prekop	10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 35, 38, 62, 63
Nadja Rawová	18, 24
Leopold Redlinger	66
Ota Richter	66
Dorota Sadovská	26
Jan Saudek	24
Jozef Sedlák	10, 18, 39
Štefan Semjan	48, 65
Otakáro Schmidt	65
Rudo Sikora	25
Dušan Slivka	66
Ján Strieš	12
Vasil Stanko	10, 12, 14, 17, 18, 21, 23, 24, 31, 62, 63
Tono Stano	10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 51, 62, 63
Iren Stehli	24
Miroslav Stibor	24
Alexander Strelinger	66
Juraj Šajmovič	66
Jozef Šimončíč	14
Ján Šmok	15, 16, 66
Petr Štembera	25
Ľubomír Štecko	66
Pavel Štecha	24
Gabriel Štrba	11, 58

Gabriel Štrba ml.	11
Katarína Štrbová Bieliková	21, 23, 47, 48, 51, 55, 59, 60, 65,
Jindřich Štreit	24, 25
Martin Šulík	9, 20, 21, 23, 45, 47, 56, 59, 63, 64, 65, 67
Jan Švankmajer	43
Miro Švolík	10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 23, 24, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 58, 62, 63
Stanislav Szomolányi	14
Andrej Tarkovskij	9, 14, 61
Laco Teren	48
František Tomík	66
Dezider Tóth	25
François Truffaut	14
Kamil Varga	10, 15, 17, 18, 21, 23, 24, 32, 39, 62, 63
Dziga Vertov	9
Aleš Votava	21, 60
Vladimír Židlický	18
Peter Župník	10, 14, 15, 17, 18, 20, 23, 24, 35, 36, 37, 39, 62, 63