

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Teoretická DIPLOMOVÁ PRÁCA
50. ROKY V DOKUMENTÁRNEJ FOTOGRAFII NA
SLOVENSKU

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie



**50. ROKY V DOKUMENTÁRNEJ FOTOGRAFII NA SLOVENSKU
FIFTIES IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN SLOVAKIA**

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D

Oponent: doc. Mgr. Josef Moucha

OPAVA 2019

BC. MICHAELA KOLEKOVÁ

Abstrakt

Témou mojej diplomovej práce sú päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii na Slovensku. V práci rozoberám dobu päťdesiatych rokov a jej vplyv na tvorbu fotografov. Súčasťou práce je aj stručné zhrnutie dejín slovenskej fotografie od roku 1918 do 1949, taktiež sa konkrétne zameriavam na vybraných štyroch autorov a to Karola Kállaya, Igora Grossmanna, Jána Cifru a Magdalénu Robinsonovú.

Abstract

The topic of my diploma thesis is the fifties in documentary photography in Slovakia. I analyze the period of the fifties and its influence on the creation of photographers. Part of the work is also a brief summary of the history of Slovak photography from 1918 to 1949, I also specifically focus on four selected authors, namely Karol Kállaya, Igor Grossmann, Ján Cifra and Magdalena Robinson.

Kľúčové slová

dokumentárna fotografia na Slovensku, päťdesiate roky, komunizmus, socializmus, každodenný život, agentúrna fotografia, Karol Kállay, Igor Grossmann, Ján Cifra, Magdaléna Robinsonová

Key words

documentary photography in Slovakia, fifties, communism, socialism, daily life, agency photography, Karol Kállay, Igor Grossmann, Ján Cifra, Magdaléna Robinson

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Michaela KOLEKOVÁ**
Osobní číslo: **F170643**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **PĀTĎESIATE ROKY V DOKUMENTÁRNEJ
FOTOGRAFII NA SLOVENSKU**
Téma anglicky: **FIFTIES IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN
SLOVAKIA**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Cieľom mojej teoretickej diplomovej práce je komplexne analyzovať a rozobrať päťdesiate roky na Slovensku spolu so stručným prehľadom vývoja slovenskej fotografie.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

- HLAVÁČ, L'udovít. Dejiny slovenskej fotografie. Osveta, Martin 1989**
HLAVÁČ, L'udovít. O fotografickom obraze. Osveta, Martin 1983
HRABUŠICKÝ, Aurel, KOKLESOVÁ Bohunka. Zaujatí krásou - päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii., Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 2013
HRABUŠICKÝ, Aurel, MACEK, Václav. Slovenská fotografia 1925 - 2000. Moderna - postmoderna - postfotografia. Slovenská národná galéria, Bratislava 2001
KÁRA, L'ubor. Magdaléne Robinsonová. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965
KOKLESOVÁ, Bohunka. V tieni tretej ríše. SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2009
KOKLESOVÁ, Bohunka. Súnrak doby. SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2018
POSPÉCH, Tomáš. Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech. DOST, Praha 2010

Vedoucí diplomové práce: **doc. Mgr. Tomáš POSPÉCH, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **1. června 2019**
Termín odevzdání diplomové práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 2. června 2019

Prehlásenie

Čestne prehlasujem, že som predkladanú diplomovú prácu vypracovala samostatne a použila len pramene uvedené v zozname použitej literatúry.

Podakovanie

Rada by som sa poďakoval vedúcemu diplomovej práce doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D. za odbornú pomoc a rady pri písaní práce.

Súhlas

Súhlasím so zverejnením práce v Univerzitnej knižnici Slezké univerzity v Opavě, v knižnici Uměleckoprůmyslového múzea v Prahe a na webových stránkach Institutu tvůrčí fotografie.

MICHAELA KOLEKOVÁ

Bratislava, 17. júla 2019

Obsah

Úvod	8
1. Dokumentárna a reportážna fotografia	9
2. Východiská a predpoklady : Dokumentárna fotografia v skratke v rokoch 1918–1945	10
2.01. Sociálna fotografia.....	12
2.02. Slovenský štát	14
2.03. Slovenské národné povstanie.....	16
2.04. Udalosti na Slovensku v období 1945–1948	17
3. Agentúrna fotografia 1945-1956.....	19
3.01. Obrazové spravodajstvo a vznik prvých agentúr.....	19
3.02. Cenzurované spravodajstvo	25
3.04. Ikonografia socialistickej spoločnosti	32
3.05. Propaganda v agentúrnej fotografii	34
4. Nové Slovensko v päťdesiatych rokoch.....	45
5. Budovanie nového Slovenska	48
5.01. Budovanie a budovatelia	51
6. Verejný život	56
7. Všetdný život v meste.....	67
8. Autori.....	76
8.01. Karol Kállay	76
8.02. Ján Cifra	87
8.03. Igor Grossmann	92
8.04. Viliam Malík	102
Záver	105
Zoznam použitej literatúry	107
Menný register.....	109

Úvod

Cieľom mojej teoretickej diplomovej práce je komplexne analyzovať a rozobrať päťdesiate roky na Slovensku spolu so stručným prehľadom vývoja slovenskej fotografie. V diplomovej práci budem súhrne rozoberať dobu päťdesiatych rokov a jej vplyv na tvorbu fotografov.

Myslím si, že je dôležité na začiatku rozobrať a spraviť prehľad vývoja slovenskej fotografie, nakoľko musíme poznať pozadie a vedieť „čo sa dialo predtým“.

Teoretickú diplomovú prácu rozdelím do viacerých kapitol. V prvej kapitole si vysvetlíme pojem a rozdiel medzi dokumentárnou a reportážnou fotografiou. V druhej kapitole si prejdeme stručnú históriu slovenskej fotografie od roku 1919 do 1949. V tretej kapitole si rozoberieme obdobie jedenástich rokov agentúrnej fotografie na Slovensku, a to konkrétne obdobie od 1945 do 1956. V nasledujúcich troch kapitolách sa budeme venovať už konkrétnym päťdesiatym rokom, čo sa dialo v tomto období, ako sa fotografovala, spoločenské podmienky a podobne. V záverečnej deviatej kapitole si rozoberieme dobových fotografov a ich prínos pre slovenskú fotografiu. Rozoberieme si práce Karola Kállaya, Jána Cifu, Igora Grosmana a Magdalény Robinsonovej.

1. Dokumentárna a reportážna fotografia

Úlohou dokumentárnej fotografie a reportážnej fotografie je zachytiť významné okamihy alebo zmeny v spoločenskom živote, alebo zmeny živej, prípadne neživej prírody. Dokumentárna fotografia patrí do širokej a rozvetvenej rodiny spravodajských typov obrazu. Hoci je spravidla svojou povahou spravodajská, nemá ambície spravodajskej snímky byť aktuálnou. „*Môže síce vychádzať zo skutočnosti, ktorá je v okamihu snímania spravidla horúco aktuálna, no jej vnútorný zmysel má snahu presiahnuť túto horúcu časovosť. Aktuálnosť odkladá na druhé miesto, pretože to čo dokument robí dokumentom, je myšlienka.*“¹

Dokumentárna fotografia je úzko spätá s autorovým postojom k danej téme a preto by okrem vyslovenia deja, obsahu a myšlienky mala vyjadriť aj autorove poslanstvo.

Pod pojmom dokumentárna fotografia rozumieme snahu zachytiť realitu čo najvernejšie a s jej čo najmenším možným ovplyvňovaním v zmysle štylizácie alebo jej všeobecného pripravovania na proces zachytenia obrazu. Dokumentárna fotografia spravidla vzniká počas dlhšieho časového obdobia a skladá sa zo série fotografií. Tieto majú poukázať na určitú podobnosť, alebo naopak na rozdiely vo viacerých skutočnostiach. Nie je výnimkou, že dokument vzniká i niekoľko desaťročí. Ďalší rozdiel spočíva v tom, že reportáž je fotografiou živou a dynamickou, avšak dokument sa v konečnom dôsledku uchýľuje k pokojnejším snímkam, v ktorých nevidíme až toľko napätia.

Reportážna fotografia je žáner orientujúci sa na aktualitu. Aby bol nejaký útvar reportážou, musí svoje oznámenie priniesť vo väzbe so širšími súvislosťami časovými, priestorovými, dejovými. Aspoň jeden z týchto kontextov tu musí byť, aby sa zachytil vzťah príčiny a dôsledku a aby sa mohol problém, ktorý reportáž spracováva, rozviesť, priviesť do vyvrcholenia a uzavrieť. Objednávateľom sú spravidla denníky, či iné periodiká. Reportážna fotografia sa sústreďuje na kvalitu skutočnosti. Preto sa zväčša pracuje s viacerými snímkami, ktoré tvoria súvislý cyklus, alebo voľnejšie usporiadanú sériu. Teda je to spôsob rozprávania pomocou príbehu.

¹ HLAVÁČ, Ľudovít: *O fotografickom obraze*, Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1983, s. 70

2. Východiská a predpoklady : Dokumentárna fotografia v skratke v rokoch 1918–1945

Veľký vplyv na vývoj a rozvoj fotografie na našom území malo vytvorenie prvej Československej republiky v roku 1918 a hlavne samotní českí fotografi. „*Českí fotografi sa podieľali na vybudovaní silnej základne amatérskej fotografie, ktorá od polovice 20. rokov začala výrazne určovať rozvoj fotografie na Slovensku.*“² Ďalším vplyvom na celkový rozvoj fotografie malo vznik viacerých obrázkových časopisov. Vôbec širšie publikačné možnosti. Rozvoj fotografie na Slovensku taktiež podporili novovznikajúce neprofesionálne fotokluby po celom našom území, spomedzi ktorých získalo najvýznamnejšie postavenie „Združenie fotoamatérov YMCA“, založené v roku 1924 v Bratislave.

Po skončení prvej svetovej vojny bola hlavným motívom a témou slovenských fotografov takzvaná „*Krásnoslovenská fotografia*“, teda fotografia „*krás Slovenska*“. Fotografovala sa príroda, urbánna krajina, vidiecky človek a jeho život. Za hlavného predstaviteľa tohto prúdu je považovaný vynikajúci fotograf *Karol Plicka*³.

V medzivojnovom období, na našom území, stále prevládali piktorialistické tendencie zobrazovania reality. Istá miera neostrosti obrysov, difúzneho svetla a protisvetla dodávali fotografiám osobitú „*impresionistickú čaru*“, ktoré sa stalo mimoriadne vhodným na fotografovanie idylických výjavov zo života vidiecku ľudu. Medzi takýchto fotografov patril aj fotograf *František Hodoš*⁴, ktorý sa vo svojej tvorbe venoval starej a ľudovej architektúre. Niektoré svoje fotografie, ako napríklad fotografiu nazvanú TATRA, publikoval v *Slovenskom*

² HRABUŠICKÝ, Aurel - MACEK, Václav: Slovenská fotografia 1925–2000, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2001, s. 12.

³ *Karol Plicka* (1894–1987) sa narodil vo Viedni. Bol to národopisec, muzikológ, fotograf a filmár. Je autorom viacerých obrazových publikácií o Slovensku. Fotografoval slovenské kroje a život na dedine, krajinu nedotknutú technikou. Na jeho fotografiách vidíme citlivé pracovanie so svetlom a témou, pokojnou a jednoduchou kompozíciou. V súvislosti s národopisnými výskumami sa zrodilo viacero filmových diel ako napríklad *Za slovenským ľudom* (1927), *Po horách po dolách* (1928, odmenené Zlatou medailou vo Florencii) a *Zem spieva* (1933).

⁴ *František Hodoš* (1887–1964) sa narodil v Martine. Bol portrétnym a dokumentárnym fotografom. Učil sa od banskoštiavnického fotografistu Júliusa Chriena. Po zložení tovarišských skúšok bol na praxi v ateliéroch vo Viedni, v Lipsku a v Berlíne. V Berlíne pracoval u Nicolasa Perscheida, jedného z najvýznamnejších nemeckých fotografov prvej polovice 20. storočia. Počas prvej svetovej vojny fotografoval život na fronte. Od roku 1919 do začiatku päťdesiatych rokov pracoval vo svojom vlastnom ateliéri v Ružomberku.

svete⁵ už v roku 1921. Okrem jeho fotografií boli v tomto časopise uverejnené aj prvé fotografické snímky trenčianskych sihotí od *Ladislava Farkaša*⁶. *Andrej Pinkalský*⁷, ktorý žil na západnom Slovensku dokumentoval na Žitnom ostrove od roku 1923 vidiecky život a ľudové kroje. *Pavol Socháš*⁸ po návrate z exilu sa opätovne začal venovať krajinárskym, národopisným a spoločenským (sociálnokrytickým) pohľadniciam. Na Sochášovú pohľadnicovú tvorbu o niekoľko rokov neskôr nadväzuje Matica slovenská v Martine, ktorej sa venuje práve Plicka. Jeho snímky začala Matica slovenská publikovať od roku 1926 vo forme pohľadníc a neskôr aj vo svojom časopise *Slovensko*.

Zakladateľskou osobnosťou moderného fotografického dokumentu zo života vidieckeho ľudu bol výnimočný fotograf Karol Plicka. Plicka je autorom viacerých obrazových publikácií o Slovensku. Plickovo fotografické dielo je v mnohých smeroch jedinečné, hlavne svojím množstvom fotografií a rôznorodosťou tém zo života prostého slovenského obyvateľstva. V každodennom živote našiel Plicka monumentalitu i vznešenosť človeka a krajiny. Prechovával hlbokú lásku k slovenskému folklóru a bol jeho úprimným obdivovateľom. Fotografoval jednoducho povedané život ľudí, ľudové kroje, architektúru a aj samotných ľudí vo chvíľach sviatočných, odetých v slávnostných krojoch, na priedomí, na lúkach, pri prácach na poli či pred kostolom. Plicka sa nevyhýbal ani fotografovaniu postáv od zadu (zadný pohľad), len aby bezprostredne zachytil danú situáciu a okamžitý vizuálny dojem. Jeho tvorba a spôsob fotografovania by sa dala nazvať „Plickova tichá oslava Slovenska“⁹. Po roku 1926 sa postupne jeho pohľad a spôsob fotografovania a zobrazovania okolia zmenil, stal sa

⁵ *Slovenský svet* bol obrázkový časopis, venujúci sa krajinárskej fotografii. Časopis fungoval v rokoch 1921–1925.

⁶ *Ladislav Farkaš* (1895–1948) sa narodil v Trenčíne. Bol amatérsky fotograf medzivojnového obdobia. Fotografovať začal ako študent. V roku 1942 spoluzakladal Fotoskupinu Klubu slovenských turistov a lyžiarov v Trenčíne. Od roku 1943 bol členom výboru ústredia amatérskej fotografie, Fotozboru KSTL v Bratislave. Farkaš bol krajinárskym fotografom, začiatky jeho tvorby boli ovplyvnené impresionistickými tendenciami, ale prevažnej časti jeho tvorby (reprodukcie snímok v *Slovenskom svete* od roku 1921) už pracuje s priamym svetlom a ostrou kresbou. Medzi 20. – 40. rokmi vytvoril veľkolepú dokumentáciu Trenčína.

⁷ *Andrej Pinkalský* (1894–1954) sa narodil vo Viedni. Bol amatérsky fotograf. Pracoval ako notár a od roku 1951 ako útovník. Fotografii sa venoval od študentských čias. Pinkalského snímky zo začiatku dvadsiatych rokov sa orientujú na dokumentovanie národopisného charakteru, na ľudové kroje, architektúru, poľnohospodárske práce.

⁸ *Pavol Socháš* (1862–1941) sa narodil vo Vrbiciach, dnes Liptovský Mikuláš. Bol to maliar, národopisec a fotograf. Od roku 1885 sa rozhodol venovať ľudovému umeniu národopisu. Zbieral kroje, keramiku, výšivky a zaznamenával ľudové zvyklosti a prejavy slovenskej tvorby. Od roku 1893 si zriadil ateliér, v ktorom sa okrem portétnej fotografie venoval vytváraniu pohľadníc s národopisnými a krajinárskymi motívami. Tieto pohľadnice sa na Slovensku predávali do roku 1924, neskôr ich šírili aj počas emigrácie v Spojených štátoch. Ich reprodukcie na diapozitívnych doskách použil pri prednáške v Metropolitnom múzeu umenia v New Yorku v rámci Československej výstavy 9.12.1917.

⁹ SLIVKA, Martin: *Karol Plicka – Básnik Obrazu*, Osveta, Martin, 1982, s. 71.

dynamickejším a konkrétnejším. Práve v tomto roku začal Plicka pri svojich zberateľských cestách po Slovensku používať filmovú kameru. V jeho fotografiách sa začali objavovať nové výrazové a kompozičné prostriedky ako podhľad, detail, vykryvovanie tieňov odrazovou plochou. „*Od faktografie sa jeho snímka presunula k lyrike.*“¹⁰ Plickova tvorba je vo výraznej opozícii voči piktorializmu. Na jeho fotografiách sú všetky detaily zaznamenané veľmi presne, podrobne a detailne precízne.

Dokumentárna fotografia medzivojnových a bezprostredne povojnových rokov sa vyformovala do dvoch hlavných prúdov, ktoré išli popri sebe a často sa navzájom prekrývali. „*Prvým vzniknutým prúdom bol prúd národopisnej a krajinárskej fotografie, budujúcej na krásu námatu a jeho spracovania a s citovým zaujatím zachytávajúcej tradičný obraz Slovenska, ľudových krojov, starobylých zvykov, zdedených foriem práce.*“¹¹ Druhým vzniknutým prúdom bola takzvaná *sociálna fotografia*. Fotografi tak reagovali na knízu, s ktorou sa stretávali pri zobrazovaní dobových skutočností na slovenskom vidieku.

2.01. Sociálna fotografia

Fotografi pri zobrazovaní dobových udalostí a skutočností života na vidieku, sa pri dokumentovaní tohto prostredia stretávali s prvkami hospodárskej krízy a jej vplyvu na život obyvateľov. V období medzi dvoma svetovými vojnami bolo Slovensko prevažne poľnohospodárskou krajinou. Svetová hospodárska kríza (20. až 30. roky dvadsiateho storočia) sa dotkla aj nášho územia. Vplyv krízyz zasiahol všetky vrstvy obyvateľstva. Za priekopníka tohto žánru sa považuje ruský emigrant *Sergej Protopopov*¹². Protopopov sa po prvej svetovej vojne usídlil v Československu, kde dokumentoval a vytvoril dva väčšie fotografické súbory „*Pltníci na rieke Uh (1927) a Baníci (1927–1929)*“.

¹⁰ HLAVÁČ, Ľudovít: *Dejiny slovenskej fotografie*, Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1989, s. 166.

¹¹ HLAVÁČ, Ľudovít: *Dejiny slovenskej fotografie*, , Martin, Vydavateľstvo Osveta ,1989, s. 167.

¹² *Sergej Protopopov (1895–1976)* sa narodil vo Valujkach (ZSSR). Bol portrétista, odborný fotografista medzivojnového obdobia. Na strednej škole sa dostal k fotografii. V roku 1921 sa prihlásil na prácu do Československa. Študoval maľbu v Prahe. V roku 1926 sa zamestnal v lesníckej škole v Banskej Štiavnici ako lesný asistent. V BŠ sa zamestnal ako fotograf a fotografoval až do jeho smrti. Jeho fotografie získali niekoľko ocenení a boli publikované na rôznych retrospektívnych výstavách.

V roku 1925, *Irena Blühová*¹³ vytvorila prvú sociálnu dokumentáciu života v Hornej Maríkovej. Dokumentovala a mapovala najchudobnejšie vrstvy obyvateľstva naprieč celým Slovenskom spolu s *Barborou Zsigmondiovou*¹⁴. Obe tieto fotografky boli členkami skupiny *Sociofoto*¹⁵. Blühová sa vo svojich fotografických cykloch zameriavala na chudobu, detskú prácu, či alkoholizmus obyvateľstva. Poučená štúdiom na „Bauhause“ vniesla do fotografického prejavu nové prvky tvaroslovia, najmä dynamiku pohľadu a samotného detailu, konfrontáciu ostrého a neostrého a tiež opticky aktívnu kompozíciu podľa uhlopriečky.¹⁶ Na rozdiel od Plicku, Blühová zobrazuje vo svojich fotografiách kritický pohľad na stav v samotnej spoločnosti. „*Plicka fotografoval zem, ktorá spieva, Blühová zem, ktorá si nemá prečo spievať*“.¹⁷

Od polovice tridsiatych rokov dvadsiateho storočia sa v sociálnej fotografii začali objavovať aj ďalší autori. Môžeme sem bez obáv zaradiť aj ranné práce *Tibora Hontyho*¹⁸. V Bratislave sa spoločensko - kritický pohľad rozvíjal tiež v prácach členov Združenia fotoamatérov v YMCA. Živý postreh, presvedčivé fotografické zvládnutie (svetlo, kompozícia, pohybová dynamika a zreteľná formulácia idey) sú typické pre *Viliama Malíka*. *Štefan Chmulík*¹⁹ sa v tvorbe venoval

¹³ *Irena Blühová* (1904–1991) sa narodila v Považskej Bystrici. Bola kultúrno-politická organizátorka, pedagogička, publicistka a fotografka. Skončila gymnázium v Bratislave, pracovala v advokátskej kancelárii, viedla kníhkupectvo. V roku 1945 bola spoluzakladateľkou vydavateľstva Pravda. Blühová fotografuje od roku 1924, zo začiatku sa venovala turistickej, športovej a krajinárskej fotografii. Neskôr sa zamerala na sociálnu fotografiu slovenského vidieka dokumentovala chudobu na Kysuciach. Svoje spoločenskokritické snímky publikovala doma i v zahraničí. V rokoch 1931–1933 študovala v nemeckom Dessau na Bauhause odbor fotografia a typografia. Keď nacisti školu zatvorili, vrátila sa do Bratislavy, kde viedla kníhkupectvo. Stýkala sa s ľavicovými intelektuálmi, s ktorými založila spolok Sociofoto.

¹⁴ *Barbora Zsigmondiová* (1908–1978) sa narodila v Zeminaských Sadoch, okres Galanta. Vyučila sa fotografka vo Viedni v roku 1928 a v tom istom roku si v Bratislave otvorila fotografický ateliér. V roku 1929 sa stala komunistickou aktivistkou a začala sa venovať sociálnej fotografii. V roku 1938 emigrovala do Londýna, kde pracovala v tamojšom komunistickom hnutí a fotografovala. Po vojne sa presunula do Budapešti, kde pracovala ako kameramanka zpravodajského filmu, neskôr ako televízna scenáristka a režisérka. Na Slovensku vytvorila série fotografií týkajúce sa života a chudoby na dedinách, taktiež vytvorila série o bratislavských perifériách. Publikovala v zahraničí a zúčastňovala sa rôznych výstav ako výstava sociálnej fotografie v roku 1934.

¹⁵ *Socifoto* bola fotografická skupina, ktorú založila Irena Blühová v roku 1933. Táto fotografická skupina mala za úlohu fotografovať a dokumentovať chudobu na Slovensku. Skupina zanikla v roku 1938.

¹⁶ HLAVÁČ, Ľudovít: *O fotografickom obraze*, Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1983, s. 168

¹⁷ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 80

¹⁸ *Tibor Honty* (1907–1968) sa narodil v Krompachoch, okres Spišská Nová Ves. Bol dokumentaristom a reportérom. Študoval na gymnáziu, neskôr keramikou. Fotografovať začal v roku 1935, keď na pražskej výstave francúzskeho sochárstva Od Rodina k Piccasovi fotografoval sochárske exponáty. Sochárska tvorba bola jednou z Hontyho hlavnou fotografickou doménou. Druhá ťažisková téma Hontyho tvorby bola dokumentárna fotografia. Na začiatku sú jeho fotografie sociálne kritické. Významnými fotografickými sériami sú *Maringotky* z roku 1940, *Zo starých cintorínov* (1942). Jeho fotografie boli publikované na viacerých výstavách v mnohých sochárskych monografiách.

¹⁹ *Štefan Chmulík* (1897–1967) sa narodil v Brvništi, okres Považská Bystrica. Bol krajinárskym fotografom v 30. a 40. rokoch. Študoval v Prahe. Fotografii sa venoval od roku 1930, bol členom Združenia fotoamatérov YMCA. Od roku 1934 vystavoval doma i v zahraničí (Anglicko, Španielsko, USA), zúčastnil sa taktiež aj výstav Sociálna fotografia na Slovensku.

domácim a poľným prácam na Považí. Jeho séria Žatva (1930–1931) poňatím a realizáciou patrí medzi pozoruhodné fotografické útvary tohto obdobia. Reportáže a dokumenty o výstavbe železničnej trate Červená skala - Margecany z roku 1934 od Miloša Dohnányho²⁰ sú pozoruhodné nie len ako fotografický útvar, ale aj ako výpoveď o namáhavej práci, o pracovných podmienkach a o sociálnych vzťahoch. Ilja Jozef Marko²¹ svoju orientáciu zamerlal na dokumentovanie bratislavskej periferie.

2.02. Slovenský štát

„Zásadná zmena politických pomerov v rokoch 1938–1939 doľahla na slovenskú fotografiu viac ako na iné odbory vizuálneho umenia.“²² Samostatný Slovenský štát bol vyhlásený 1. Autonómny Slovenským snemom 14. marca 1939. Jeho vznik a existenciu podmienila snaha nemeckého kancelára Adolfa Hitlera o rozdrobenie Česko - slovenskej republiky. Slovenský štát nevznikol prirodzeným vývinom emancipačných snáh Slovákov, ale stal sa produktom nemeckej agresie v ČSR. Historici ho charakterizujú ako Hitlerov satelit. Dňa 23. septembra 1939 podpísala Slovenská republika takzvanú „ochrannú zmluvu“ s Nemeckom a tým sa podriadila nielen v oblasti vnútornej a zahraničnej politiky, ale aj v segmente ekonomiky, armády a kultúry. V tomto období na našom území vzniká nová politická strana Hlinkova slovenská ľudová strana (HSĽS), ktorá sa neskôr stala najmocnejšou politickou stranou v štáte. HSĽS sa snažila o ovládnutie verejného života v celej jeho šírke. Totalitné myslenie HSĽS sa presadzovalo prostredníctvom vyjadrení jeho predsedu a neskoršieho prezidenta Jozefa Tisa: „Strana musí byť na čele, musí byť organizátorom celého verejného - spoločenského života. Strana je národ a národ je strana. Strana namiesto národa hovorí. Strana namiesto národa rozmýšľa. Čo národu škodí, to strana zakazuje a biľaguje.“²³ V máji roku 1941 bola založená inštitúcia úrad propagandy, ktorá mala na starosti kontrolovať

²⁰ Miloš Dohnány (1904–1944) sa narodil v Lienzi, Rakúsko. Bol vedúcou postavou amatérskej fotografie na Slovensku v 30. a 40. rokoch. Fotografovať začal v 13. Bol členom Združenie fotoamatérov YMCA. Navštevoval večerné fotografické kurzy, ktoré viedol Jaromír Funke na ŠUR. Neskôr aj on sám viedol fotografické kurzy po Slovensku.

²¹ Ilja Jozef Marko (1907–1980) sa narodil v Bánovciach nad Bebravou. Bol básnikom, spisovateľom a fotografom. Pracoval na magistráte mesta Bratislava. Vydal 11 kníh poézie so socialistickým podtónom. V 30. rokoch dokumentoval okrajové štvrte Bratislavy, Dornkappel, Petržalku, Ovsíšte a Podhradie. Fotografoval bývanie, život detí na dvoroch a uliciach, ľudí v lazarete. Výber z jeho tvorby bol súčasťou výstavy Sociálna fotografia na Slovensku, ktorá sa uskutočnila v roku 1971 v Bratislave, Bánskej Bystrici a v Brne.

²³KOVÁČ, Dušan: *Dejiny Slovenska*, Lidové noviny, Praha 2007, s. 220

masovokomunikačné prostriedky - tlač, rozhlas a film. Pojmy ako organizovať, starať sa, dozerať, kontrolovať, zakazovať a propagovať sa stali bežnou súčasťou života obyvateľov Slovenska.

„Oficiálne fotografie slovenského štátu tvorili základ obrazového spravodajstva, zaznamenávali aktuálne politické dianie a takmer okamžite boli publikované v cenzúrou kontrolovaných tlačových médiách.“²⁴ Organizované masové podujatia vždy zaznamenávali viacerí fotografi. Často pri fotografovaní uplatňovali avantgardné prístupy pri zvolení kompozície ako napríklad používali výrazne diagonály, ostré podhlády alebo nadhlády. V rokoch 1939 až 1941 vykonávali kontrolu nad médiami Hlinkove gardy. Cenzúra sa v tomto období stala každodennou súčasťou novinárskej práce. Z tohto dôvodu postupne zaniklo viacero straníckych novín a periodík ako *Slovenský denník*, *Slovenské zvesti*, *Ludová politika*, *Robotnícke noviny*, *Slovenský hlas* a iné. Oficiálnymi tlačovými novinami sa stali denníky *Slovák*, *Slovenská politika* a denník *Gardista* (1939–1945), ktorý vydávala HSĽS. Popretie demokracie a slobody slova sa dobovo charakterizovalo pojmami „disciplinovanosť, ukáznenosť tlače, korigovanie tlače“. Napriek vysokej cenzúre a veľkému zániku mnohých periodík, redakcie ešte existujúcich novín a časopisov presadzovali kombináciu textu a fotografie. Vážnosť fotografie v periodikách vyplýva najmä z jej vnímania ako autentického svedectva o udalostiach. „*Náš ľud je kontroverzný a nedôverčivý. I keď sa dozvie z časopisu niečo užitočného, zriedka to použije v praxi, pretože verí viac príkladom, ktoré vidí na vlastné oči, než písaným slovám.*“²⁵ Fotografia sa javila ako priamy, autentický prostredník medzi snímanou udalosťou a samotným čitateľom. Obrazové spravodajstvo bolo zrozumiteľné, jasné a priame, ale zároveň i ľahko manipulovateľné. Tam, kde by mohli nastať pochybnosti o váhe slova, nespochybniteľným dôkazom sa stávala pre čitateľov fotografia ako svedok konkrétnej udalosti. Sila a moc obrazu preto narastala. V štáte panovala absolútna kontrola nad umením. Všetko čo išlo mimo oficiálnej normy ako napríklad, predstavitelia avantgardných smerov, bolo likvidované. Kontrola umenia sa na Slovensku prejavila v útoku na kultúrne inštitúcie ako napríklad Škola umeleckých remesiel, ktorá bola v dôsledku nástupu fašizmu v roku 1938 zrušená. Nespokojnosť so situáciou v štáte vyústila do národného povstania.

²⁴ KOKLESOVÁ, Bohunka: *V tieni tretej ríše*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2009, s. 27.

²⁵ KOKLESOVÁ, Bohunka: *V tieni tretej ríše*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2009, s. 85.

2.03. Slovenské národné povstanie

Slovenské národné povstanie bolo ozbrojené povstanie slovenského domáceho odboja počas druhej svetovej vojny proti vstupu nemeckého Wehrmachtu na územie vojnovaj Slovenskej republiky.²⁶ Cieľom povstania bolo odstránenie nemeckých okupačných jednotiek z nášho územia a nepriamo bolo i útokom na autoritatívnu vládu Jozefa Tisa. Slovenské národné povstanie začalo 29. augusta 1944 a bolo potlačené a porazené nemeckými jednotkami v noci z 27. na 28. októbra 1944. Dôležitú úlohu v tomto povstaní zohrali aj partizáni. Centrum povstania bola Banská Bystrica.

Počas Slovenského národného povstania bol jediným oficiálnym reportážnym fotografom *Ivan Székely*²⁷, ktorému veliteľstvo Prvej československej armády na Slovensku vystavilo 28. augusta 1944 v Banskej Bystrici, poverenie vojenského fotoreportéra. V septembri a októbri 1944 Székely urobil množstvo záberov zo zhromaždísk povstaleckých jednotiek, z ich každodenného života, presunov a bojových akcií. Okrem pamiatkových portrétnych snímok jednotlivcov a skupín Székely vytvoril dokumenty výrazné obsahom i obrazovými kvalitami. V roku 1945, po skončení vojny, Székely založil v Bratislave fotografickú agentúru *Oko*. Pre *Oko* začal neskôr pracovať aj Karol Kállay.²⁸

*Dušan Illek*²⁹ fotografoval od začiatku roku 1944. Na svojich fotografiách zaznamenal stretnutie partizánov v horách, ktoré sa diali ešte pred samotným Povstaním, udalosťami v Banskej Bystrici, zaznamenal opevňovacie práce v Betliari, vypálený Telgárt a tiež Mlynky, evakuáciu civilného obyvateľstva z Banskej Bystrice a nakoniec aj ústup jednotiek do hôr. Cenné sú taktiež jeho fotografie z každodenného života partizánov a ich boja v zasnežených

²⁶²⁶ https://sk.wikipedia.org/wiki/Slovensk%C3%A9_n%C3%A1rodn%C3%A9_povstanie

²⁷ *Anton Ivan Székely* (1908–† dátum neznámy) sa narodil v Sečovciach, okres Trebišov. Bol významným reportérom a dokumentaristom štyridiatych a päťdesiatych rokov. Vyštudoval právo v roku 1930. Ako fotoamatér pôsobil počas Slovenského národného povstania ako vojenský reportážny fotograf. V roku 1945 založil fotografickú agentúru *Oko*. V agentúre *Oko*, pre ktorú aj sám fotografoval, zachytil udalosti povojnového vývinu u nás ale aj v strednej Európe.

²⁸ HLAVÁČ, Ľudovít: *O fotografickom obraze*, Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1983, s. 196.

²⁹ *Dušan Illek* (1921–† dátum neznámy) sa narodil v Piešťanoch. Vyštudoval gymnázium v Bratislave, po maturite v roku 1940 dostal od otca svoj prvý fotoaparát. Počas vysokoškolských štúdií v BA sa stal členom Fotoskupiny KSTL. Fotografoval počas Slovenského národného povstania, kde vytvoril vyše 600 fotografií, ktoré boli neskôr publikované vo viacerých časopisoch. Vytvoril rozsiahly súbor dokumentov a reportáží o povstaní a o činnosti partizánskych brigád v horách.

Nízkych Tatrách. *Karol Dráč*³⁰ dokumentoval na východnom fronte neštylizovanú skutočnú tvár vojny. Bol príslušník vtedajších slovenských jednotiek. Jeho snímky unavených a ranených vojakov a odvážajúcich tiel padlých, evokujú krutosť a neľudskosť vojny.

2.04. Udalosti na Slovensku v období 1945–1948

Po skončení druhej svetovej vojny v roku 1945 sa Slovensko opäť stalo súčasťou Česko - Slovenskej republiky. V tomto období až do roku 1989 na našom území vládla Komunistická strana Československa (KSČ). Vláda komunistickej strany sa začala Februárovým prevratom³¹ v roku 1948 na čele s Klementom Gottwaldom. V tejto dobe bolo Česko - Slovensko súčasťou východného bloku („*socialistického tábora*“) a členským štátom Varšavskej zmluvy. Totalitný režim sa opieral o vládu jednej strany, jednu ideológiu, vodcovský princíp. Nový totalitný režim s vládou komunistickej strany, kontroloval fakticky všetko. Občania, ktorí s nastoleným režimom nesúhlasili, nemali veľmi na výber. Buď mohli emigrovať, čo bol však nelegálny skutok, alebo mohli byť aktívny v disente. Občianske práva a voľby sa stali iba formalitou, boli zlikvidované nezávislé inštitúcie. Režim prenasledoval nielen svojich odporcov ale aj roľníkov, intelektuálov, úradníkov a cirkevných hodnostárov. Vykonštruované súdne procesy a kádrové čistky vyvolali atmosféru strachu. Československo sa stalo absolútne závislým na Sovietskom zväze. Prakticky všetky výrobné kapacity boli zoštátnené, roľníci museli násilne vstupovať do roľníckych družstiev. Horlivo sa stavali veľké podniky najmä v ťažkom priemysle, ktoré však neboli primerané podmienkam malého Slovenska. Mestá sa prudko rozrastali, avšak za cenu rozsiahlej panelákovvej výstavby a likvidácie historických centier. V oblasti zdravotníctva, školstva a kultúry sa dobudovala infraštruktúra (vrátane napr. Slovenskej národnej galérie, Slovenskej filharmónie, umeleckého školstva, radu múzeí). Tieto oblasti sa prvýkrát stali prístupné aj dovtedy nižším sociálnym vrstvám.

³⁰ *Karol Dráč* (1919–1987) sa narodil v Zborov, okres Bardejov. Bol portrétnym fotografom a dokumentoval vojnové a povojnové obdobie. Fotografii sa venoval od detstva. Ako vojak fotografoval na východnom fronte, odkiaľ priniesol fotografie z pripravovaného odboja. V rokoch 1948 až 1957 viedol v Zborove fotografický ateliér. Od roku 1950 pracuje s farebnou fotografiou.

³¹ *Februárový prevrat*, tzv. Víťazný február alebo len Február, je názov komunistického prevratu v Česko-Slovensku, ktorý sa uskutočnil medzi 17. februárom a 25. februárom 1948. Dnes je vnímaný ako prechod od demokracie k totalite, pripojenie k sovietskemu mocenskému bloku.

Po skončení druhej svetovej vojny v obnovenom Československu, bolo znovu nutné iniciovať vznik kultúrnych inštitúcií. Takto vznikla aj Slovenská národná galéria, ktorá bola založená zákonom Slovenskej národnej rady 29. júla 1948. Okrem Slovenskej národnej galérie boli v roku 1949 založené dve umelecké vysoké školy. Prvá vysoká škola sa venovala performatívemu umeniu *Vysoká škola muzických umení*. Druhá vysoká škola bola zameraná na vizuálne umenie *Vysoká škola výtvarných umení*.³² Okrem týchto dvoch inštitúcií sa pôvodné bratislavské mestské divadlo transformovalo na *Slovenské národné divadlo*. „*Na prahu budovateľských päťdesiatych rokov nového politického režimu sa tak vytvára jednotný rámec pre organizáciu národnej kultúrnej politiky a vzdelávania.*“³³

Fotografiu, respektíve film bolo možné na týchto školách študovať až od 90. rokov. Fotografiu na univerzitnej úrovni mohli záujemci v Československu dovedy študovať jedine na pražskej FAMU (*Filmová a televízna akadémia múzických umení*) a ako samostatnú špecializáciu až od roku 1960. O jej založenie a fungovanie sa zaslúžil pán profesor FAMU Ján Šmok.

Na činnosť Školy umeleckých remesiel nadväzuje v roku 1945 z iniciatívy Povereníctva Ministerstva školstva a osvetu založená „*Štátna umelecko - priemyselná škola v Bratislave*“. Vyučovanie zabezpečovali fotografické osobnosti, napr. *Ľudovít Absolon*³⁴.

Umelci a teda aj fotografi tvorili metódou a štýlom socialistického realizmu.³⁵ Tento štýl by sme mohli charakterizovať ako súbor pokynov a návodov ako pracovať a dobre vytvoriť fotografiu, aby mohla byť publikovateľná. Požiadavka štátu znela: „*Treba realisticky, pravdivo odrážať život pracujúceho človeka, avšak s perspektívou krásnych cieľov socializmu*“. Navzdory realite, fotografi mali byť „*zaujatí krásou*“, mali zobrazíť utopistickú víziu v reálnych formách, čo však prirodzene viazlo najviac vo fotografii, ako v iných druhoch umenia. Po februári v roku 1948, bol socialistický realizmus povýšený ako jediný oficiálny smer socialistického umenia.

³² Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave bola založená 9. júna 1949 Slovenskou národnou radou.

³³ <https://www.vsvu.sk/o-nas/vsvu/historia/>

³⁴ *Ľudovít Absolon* (1909–1988) sa narodil v Bardejove. Bol pedagóg a dokumentarista. Fotografii sa začal venovať v 30. rokoch. Bol členom Klubu fotografov amatérov v Bardejove. Neskôr sa vyučil fotografii u Karola Divalda. V roku 1941 získal oprávnenie na fotografovanie a od roku 1945 pôsobil ako fotograf v Bratislave. Ako jeden z prvých sa venoval na našom území farebnej fotografii.

³⁵ Socialistický realizmus je umelecký smer a bol oficiálnym umením sovietskeho obdobia v ZSSR pred 2. svetovou vojnou a po nej a v krajinách strednej, juhovýchodnej a východnej Európy.

3. Agentúrna fotografia 1945-1956

3.01. Obrazové spravodajstvo a vznik prvých agentúr

Poznanie, ako ľudia v daných rokoch žili, ako sa rozhodovali, ako sa prispôbovali novému poriadku v krajine, nám sprostredkúvali najmä zachované agentúrne fotografie.

Agentúrne fotografie, ktoré boli realizované na Slovenku v časovom rozmedzí medzi rokmi 1945 až 1956 radíme do oblasti dokumentárnej a reportážnej fotografie. Jedná sa o zábery, ktoré systematicky mapujú významnejšie udalosti vtedajšieho obdobia. Zaznamenávajú udalosti ako prebiehali, ako sa stali. Mnohé agentúrne fotografie v minulosti slúžili politickým záujmom, boli určené na publikovanie v masovokomunikačných médiach. Mnohé z týchto fotografií boli cenzurované. *„Agentúrne fotografi však neponúkali komplexný pohľad na dané obdobie, pohľad, ktorý by bol vyrovnaný štruktúrovaný a dosiahol by čo možno najvyššiu mieru aktuálnej pravdivej výpovede. Záznamy negatívnych javov trpeli v zásadnej mierie tzv. vizuálnym zamlčováním. Archív agentúrnych fotografií je príkladom politickej pamäti, hoci jeho „súčasťou“ sú aj fotografie, ktoré paradoxne nikdy nevznikli (súdne procesy, pracovné tábory, politické perzekúcie, kriminalita) alebo ich produkciu výrazne regulovali. Neexistencia, absencia takýchto záberov v archíve je naopak dokladom existencie moci páchatel'ov.“*³⁶

Fotografia má vo všeobecnosti naproti iným druhom umeniam jedinečnú schopnosť. Na rozdiel od maľby alebo sochy ňou dokážeme bezprostredne zaznamenať situáciu s možnými infiltrovanými motívami, ktoré nevieme predvídať. Fotografovanie ako proces nemáme nikdy pod absolútnou kontrolou. Pri práci v teréne fotografi nemajú situáciu pod jednoznačným dohľadom a tomuto riziku sú vystavené aj reportáže realizované na objednávku politických organizácií. Fotograf musí byť vždy pripravený a vedieť reagovať na nepredvídateľné situácie, musí byť pripravený zaujať správnu pozíciu, tak aby záber vyjadril jednoznačne posolstvo a súčasne aby disponoval primeranými kompozičnými a svetelnými kvalitami. Ak by sa na fotografii naraz zobrazilo viacero motívov, obraz by sa stal neurčitým, nepresným a pre propagandu nepoužiteľným. Fotografi si teda museli dávať veľký pozor, aby splnili všetky atribúty dobrej propagandistickej fotografie.

³⁶ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 20.

Po roku 1948 boli vo veľkom množstve fotografované politické súdne procesy, ktoré vznikali za účelom zastrašovania občanov, vyvolávania nenávisti voči súdeným. Po roku 1953 sa od fotografovania týchto súdnych procesov upustilo.

Hlavné fotografické povojnové svedectvá sa nám zachovali vďaka *Zpravodajskej agentúre Slovenska* (ZAS), ktorá vznikla v roku 1944. ZAS vznikla na „troskách“ oficiálnej agentúry slovenského štátu *Slovenskej tlačovej kancelárie* (STK)³⁷. Do roku 1948 môžeme hovoriť o ZAS ako o samostatnom spravodajskom podniku, ktorý organizačne nepodliehal pražskej centrále. Následne po roku 1948 sa ZAS transformovalo na slovenskú pobočku *Československej tlačovej kancelárie* (ČTK). Prvá generácia slovenských fotoreportérov začína v STK počas Slovenského štátu. Mnohí z nich prežili neskoršie politické čistky a naďalej pôsobili v službách štátu ako fotoreportéri, niektorí až do obdobia normalizácie. Pôvodná zostava z STK, neskoršieho ZAS a neskôr ČTK ostala okrem jedného zo zakladateľov STK Jozefa Cincíka v pôvodnom stave. Zaráďujeme sem *Kolomana Cícha*³⁸, *Jozefa Teslíka*³⁹, *Ladislava Rollera*⁴⁰. Všetci títo profesionálni fotografi, získali vzdelanie ešte v časoch Československej republiky, a to najmä počas večerných kurzov organizovaných Školou umeleckých remesiel v Bratislave na fotografickom oddelení, ktorý viedol český avantgardný fotograf Jaromír Funke a na ročnom kurze kinetickej fotografie a kinematografie pod vedením českého fotografa a filmára Karola Plicku. Budúci profesionálni fotografi so záujmom a často navštevovali tiež kurzy určené pre fotoamatérov organizované v rámci Združenia fotoamatérov YMCA, ktoré viedol Miloš Dohnány, ktorý bol sám absolventom fotografického oddelenia Školy umeleckých remesiel Jaromíra Funkeho.

³⁷ V októbri 1938 bola založená Slovenská tlačová agentúra (STK). Jej vznik sa spája s vyhlásením návrhu Hlinkovej slovenskej ľudovej strany na vydanie zákona, ktorý by podporil autonómiu Slovenska.

³⁸ *Koloman Cích* (1916–) sa narodil v Bratislave. Bol to profesionálny fotograf. Počas vojenskej služby v rokoch 1939 až 1940 pracoval letecký fotograf. Od roku 1940 pracoval pre Slovenskú tlačovú kanceláriu. Agentúrnej fotografii sa venoval až do roku 1970, kedy odišiel na dôchodok. Ako agentúrny fotograf sa venoval najmä poľnohospodárstvu. Spolupracoval s vydateľstvami a publikoval v ilustrovanej tlači a novinách.

³⁹ *Jozef Teslík* (1916–1983) sa narodil v Sudoměřici na moravskoslovenskej hranici. Bol to fotoreportér. Fotografii sa vyučil v ateliéry u Františka Šimečku a neskôr absolvoval večerný kurz fotografie na Škole umeleckých remesiel v Bratislave. V rokoch 1937 až 1939 pôsobil ako vojenský fotograf. Od 1941 pracoval ako fotograf pre Slovenskú tlačovú kanceláriu. Zomiera v Bratislave.

⁴⁰ *Ladislav Roller* (1915–1965) sa narodil v Ivanke pri Dunaji. Bol to fotoreportér a dokumentarista. Fotografii sa vyučil v rokoch 1932 až 1935, neskôr absolvoval kurz fotografie u Karola Plicku. V roku 1939 začína pracovať ako fotoreportér pre Slovenskú tlačovú kanceláriu. Ako agentúrny fotograf pôsobil do konca 50. rokov. Bol členom fotoskupiny KSTL, a v 60. rokoch sa stal členom Fotoklubu PKO. Rollerove fotografie sa vyznačujú sklonom k lyrizmu, ktorý bol výrazný najmä v prvých rokoch pôsobenia v agentúre. Pracoval taktiež ako fotograf pre Slovenské Národné divadlo. Zomiera v Bratislave.

„Pozornosť pri vzdelávaní budúcich fotografov smerovala k špecifickému spôsobu fotografického videnia: dynamika, diagonálna výstavba, podhľad, nadhľad, izolácia podhľadom z blízka, posun hlavných prvkov na okraj záberu, zoradenie a seriálne usporiadanie predmetov, experimentálna montáž viacerých fotografií a podobne.“⁴¹ „Vo Funkeho fotografickej škole, ako vo fotografii novej vecnosti vôbec, patrili štúdie materiálov k častým cvičeniam a neraz sa stávali aj konečnou fotografickou témou.“⁴²

Prvá nastupujúca generácia fotoreportérov na Slovensku vstúpila do svojej profesie v období Slovenského štátu a svoje „najlepšie“ roky strávila v službách komunistického režimu. Fotoreportéri pracovali v období, keď sa Slovensko v krátkych časových úsekoch ocitlo v náhlych politicko - spoločenských zmenách, naviazané vždy na nové, neraz protichodné ideologické požiadavky. Ešte ku koncu existencie Slovenského štátu, v roku 1944 títo fotoreportéri zaznamenávali bombardovanie priemyselných častí Bratislavy. Hlavným cieľom bola rafinéria Apollo.



Viliam Malík – Apolka horí, 1944

⁴¹KOKLESOVÁ, Bohunka: *V tieni tretej ríše*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2009, s. 29.

⁴²MOJŽIŠOVÁ, Iva: *Giacomettiho smiech?*, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava, 2009, s. 109.

O pár týždňov neskôr, foreportéri fotografovali akcie spojené s oslavami konca vojny a s deklarováním vďačnosti Červenej armáde za oslobodenie.

Ukončenie vojny sprevádzalo mnoho osláv vo všetkých obciach a mestách Slovenska. Agentúrni fotografi zo ZAS sa však zamerali iba na zaznamenávanie bratislavských slávností, manifestácií a rôznych osláv v hlavnom meste, hoci iné mestá hlavne na východe Slovenska, ako Prešov, Košice alebo aj Banská Bystrica boli oslobodené skôr a teda oslavy oslobodenia v týchto mestách prebehli skôr ako v hlavnom meste.

Po oslobodení celého Slovenska sa zorganizovali štyri masové manifestácie, respektíve prehliadky, v rámci ktorých sa pripomínalo obyvateľstvu oslobodenie Slovenska sovietskou armádou a samotný koniec vojny. „Išlo o oslavy Sviatku práce (1. máj 1945), o „triumfálny príchod IV. Československej brigády“ do Bratislavy (27. jún 1945), oslavy prvého výročia SNP, tzv. „celonárodného povstania“ v Banskej Bystrici (26. – 29. august 1945) a napokon sa Bratislava rozlúčila s Červenou armádou na jej ceste domov (22. novembra 1945).“⁴³

Oslavy 1. mája v Bratislave bolo prvé oficiálne povojnové podujatie celonárodného významu, ktoré zdokumentoval fotoreportér Jozef Teslík. Pri fotografickom dokumentovaní tohto podujatia striedal a kombinoval celky s detailmi. Fotografie celku ako pohľady z balkóna na hlavné námestie z vtáčej perspektívy, ktoré zaznamenávajú podujatie so všetkými oficiálnosťami a štátnymi znakmi. Detaily ako mikropohľady na skupiny prítomných obyvateľov, divákov a súčasne účastníkov tejto udalosti.



⁴³ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 26.

Oslavy 1. mája v Bratislave bolo prvé oficiálne povojnové podujatie celonárodného významu, ktoré zdokumentoval fotoreportér Jozef Teslík. Pri fotografickom dokumentovaní tohto podujatia striedal a kombinoval celky s detailmi. Fotografie celku ako pohľady z balkóna na hlavné námestie z vtáčej perspektívy, ktoré zaznamenávajú podujatie so všetkými oficiálnosťami a štátnymi znakmi. Detaily ako mikropohľady na skupiny prítomných obyvateľov, divákov a súčasne účastníkov tejto udalosti.

V prvých mierových rokoch sa Slovensko sústredilo na revitalizáciu či rekonštrukciu krajiny. Fotografické spravodajstvo na povojnovom Slovensku zaznamenávalo predovšetkým odsuny nemeckého a maďarského obyvateľstva, ale aj návrat repatriantov späť do domoviny. Medzi prvé povojnové reportáže realizované fotoreportérmi ZAS, ktoré vznikli takmer hneď po oslobodení Bratislavy v roku 1945, bolo fotografovanie odkrývania masových hrobov v bratislavskej Petržalke, obetí fašistických represálií na Slovensku, v ktorých sa našlo až 497 tiel. V dobovej tlači sa tejto smutnej téme z hľadiska propagandy venovala veľká pozornosť. Publikované fotografie (masových hrobov) mali vytvárať prepojenie medzi obyvateľmi, ktorí vojnu prežili a dôsledkami vojny. „Slovenská spoločnosť sa takýmto spôsobom konfrontovala so smrťou ako aj s realitou vojny, ako s realitou masovo produkovanej smrti.“⁴⁴



Jozef Teslík – Vykopávanie a identifikácia obetí, 1945

⁴⁴ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 61.

V rokoch 1945 až 1947 fotoreportéri ZAS venovali veľkú pozornosť odsunu Nemcov z územia Slovenska a výmene obyvateľstva medzi Maďarskom a Československom. Súčasne dokumentovali aj tzv. „vnútorné kolonizácie“, čiže presídľovanie obyvateľstva na Slovensku na miesta uvoľnené po pôvodných nemeckých a maďarských obyvateľoch. Tieto presuny sú príkladom toho, aký dopad na životy konkrétnych ľudí a ich rodín mali politické rozhodnutia. Prvé rozsiahlejšie presuny obyvateľstva sa konali tesne po skončení druhej svetovej vojny v roku 1945. Išlo o jednosmerné presídlenie prvých slovenských baníkov z Maďarska na Slovensko. Ako prvý zaznamenáva slovenských baníkov s ich rodinami fotoreportér zo ZAS Ladislav Roller. Fotografie zobrazujú skupinu obyvateľov v momentoch, kedy nastupujú do nákladných áut. Napriek tomu, že išlo o organizovanú akciu podarilo sa Rollerovi eliminovať oficiálnosť celého podujatia v prospech spontánných momentiek jednotlivých osôb a celých rodín. Dňa 10. októbra 1946 prebehla druhá vlna presídlených baníkov z Maďarska. Fotograf Koloman Cích zaznamenáva túto udalosť o čosi oficiálnejším spôsobom ako Roller. Cíchove fotografie sa nesú v duchu slávnostného privítania slovenských baníkov z Maďarska, ktorých vítali na železničnej stanici v Bratislave. Tretiu vlnu presídľovania zaznamenal opakovane Cích v marci roku 1947. Jednalo sa o reportáž presídlenia 33 rodín zo slovenskej obce Veľká Mača do Maďarska.

Zobrazovaniu odsunu Nemcov zo Slovenska sa taktiež venoval aj Jozef Teslík, ktorý zdokumentoval a zaznamenal, že presídľovania Nemcov sú na rozdiel od presídľovania slovenských občanov maďarského pôvodu v niečom predsa iné. Na Teslíkových fotografiách je výraznejšie prítomný vojenský či bezpečnostný dozor nad nemeckými rodinami. Teslík začína fotografovať doma v nemeckých rodinách, ktoré musia opustiť násilne domovy a následne ich sprevádza sleduje, ako v zástupoch prechádzajú mestom. Pravdepodobne išlo o praktické dôvody, keďže bolo potrebné presunúť väčší počet občanov nemeckého pôvodu k železničnej stanici. *„Tieto sprievody sú akousi stigmou ľudí, ktorí sú vyhostení či inak odstránení z krajiny. Ukazujú ich celému mestu ako tých, čo medzi nich nepatria, pre ktorých niet miesta v „slovenskej krajine. Princíp akéhosi verejného poníženia.“*⁴⁵

⁴⁵ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 64.



Jozef Teslík – Pri odchode, 30. apríla 1946



Jozef Teslík - Cestou z Petržalky na malú stanicu, 30. apríla 1946



Koloman Cích – Slávnostné privítanie slovenských baníkov z Maďarska, február 1946



Ladislav Roller – Prví slovenská baníci z Maďarska na Slovensku, október 1945

3.02. Cenzurované spravodajstvo

Obrazové spravodajstvo v rokoch 1945 až 1948 nie je také rozsiahle ako v neskorších päťdesiatych rokoch. Obsahovo je však postavené oveľa širšie. Fotografické reportáže prinášajú informácie o konkrétnych udalostiach, ale „*súčastne sa v zadných plánoch týchto vizuálnych výpovedí objavujú náznaky rôznych, neraz ideologicky protichodných stanovísk.*“⁴⁶

Po nástupe komunistov k moci sledujeme v prostredí obrazového spravodajstva odklon od „reálnej“ pravdy. „*Amnézia celistvej a komplexnej výpovede o minulých udalostiach sa rozbujnela pre nárast politických záujmov uprednostňujúcich moc pred pravdou.*“⁴⁷

Toto obdobie je na Slovensku charakteristické tým, že dochádza k výraznému a hlavne dôslednému triedeniu existujúceho dokumentárneho fotografického materiálu, v ktorom boli zaznamenané rôzne pre tú dobu neprijateľné udalosti, alebo ktoré reprezentovali spojenectvá pre aktuálnu politiku neprístupné. Fotografie podliehali prísnej cenzúre. Okrem prísnej cenzúry sa stretávame aj s vyslovenou retušou a vymazávaním kultúrnej pamäte. Najznámejšia a ikonická fotografia tohto typu je fotografia prezidenta Klementa Gottwalda pri jeho februárovom prejave na Staromestskom námestí v Prahe. Na originálnej fotografii sa nachádza rečníci prezident Gottwald, stojaci na balkóne pred mikrofónom spolu s niekoľkými postavami. Daná fotografia nie je zachytenou udalosťou vrcholného okamihu rečiaceho prezidenta, ale predovšetkým bežnou, banálnou situáciou a nejasnou kompozíciou troch postáv na balkóne. Fotografia sa v tomto období chápala ako nespochybniteľné svedectvo o nejakej udalosti, v rámci ktorej chemicko - technologický proces vzniku fotografie garantoval pravdu o zaznamenaných situáciách a udalosti. Pri detailnom skúmaní upravovanej fotografie zistíme, že na negatíve bol urobený popri mikrofóne a stojane z pravej strany rez a bola odstránená úzka pozdĺžna časť s tvárou Vladimíra Clementisa⁴⁸ a jeho postavou v kabáte. Takto zredukovanú ľavú časť negatívu prisunuli ku Gottwaldovej postave a následne zlepili. Touto úpravou na výslednom zábere bola odstránená hlava Clementisa a bola nahradená mikrofónom, obrys jeho chrbta však ostal zachovaný, pričom postava osoby zostala

⁴⁶ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 108.

⁴⁷ JUŠČÁK, Peter: Od pravdy k moci. In: *SME*, 10.10.2014, s. 12.

⁴⁸ Vladimír Clementis bol slovenský politik. V rokoch 1948-1950 bol ministrom zahraničných vecí. V roku 1951 bol obvinený z protištátneho sprisahania a stal sa obeťou vykonštruovaného obvinenia komunistickej justície. Bol zatknutý, obvinený a odsúdený na trest smrti. 3. decembra 1952 bol popravený.

anonymná. Teda upravená fotografia je nakoniec vo výsledku užšia, pričom mikrofón sa zas zľahka zväčšil. Okrem Clementisa, z fotografie odstránili aj fotografa Karola Hájka, ktorý stál medzi Gottwaldom a Clementisom. Dôvodom tejto retuše vraj nebol politický motív ale čisto vizuálny prejav. Záber sa mal „vyčistiť“ od zbytočných rušivých elementov, aby sa pozornosť diváka plne sústredila na prezidenta Gottwalda. Napriek tomu, že táto fotografia z vizuálnej stránky nie je ničím mimoriadna, stala sa hlavným zástupným obrazom februárových udalostí. „Spôsoby retušovania politicky nepohodlných osôb evidentne tvorili podstatnú cenzúrnu metódu sovietskeho typu.“⁴⁹



pôvodná fotografia



cenzurovaná fotografia

Ďalším príkladom totalitnej retuše je snímka druhého komunistického prezidenta Česko-Slovenska a to prezidenta Antonína Zápotockého. Na prvej fotografii vidíme a môžeme predpokladať, že sa Zápotocký prihovára k davu ľudí. Fotografia je paradoxne zachytená tak, ako keby sa Zápotocký nikomu neprihováral a samotní občania na námestí vôbec neboli. Takýto typ fotografie v danej dobe nebol vôbec prípustný. Na druhej fotografii môžeme vidieť už upravenú realitu. Toto je zase príklad opačnej typu retuše, kde sa neodoberá, ale pridáva.

⁴⁹ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 162.



pôvodná fotografia



cenzurovaná fotografia

3.03. Nástup moci komunistov

Produkcia obrazového spravodajstva v rokoch 1945 až 1948 je v porovnaní s rokmi 1949 až 1950 objemovo takmer rovnaká. Štyri roky sa vyrovnali produkcii jedného roka v rannom štádiu vývoja komunistickej vlády. Napriek tomu, že nástup komunistov sa začína vo februári 1948, nárast agentúrneho spravodajstva o živote v socialistickej spoločnosti sledujeme až v roku 1949. „Do konca roku roku 1948 realizovali približne 20 000 fotografií reportážneho charakteru, čo je zhruba o trošku menšia produkcia než z obdobia slovenského štátu a asi taká istá produkcia ako za rok 1949 a čiastočne aj za rok 1950.“⁵⁰ Obrovský nárast fotografického spravodajstva ku koncu štyridsiatych rokov je dôkazom propagandistických zámerov rodiacej sa socialistickej spoločnosti. S tým súvisela aj praktická potreba zvýšenia počtu fotografických pracovníkov tlačovej agentúry. Novými členmi sa stali *Štefan Petrás*⁵¹, *Viliam Pribyl*⁵² či *František Kocian*⁵³.

⁵⁰ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 110.

⁵¹ *Štefan Petrás* (1928–dátum neznámy) sa narodil v Šenkviaciach. Bol fotoreportérom, od roku 1948 pracoval ako laborant a neskôr už ako fotoreportér pre Slovenskú tlačovnú kanceláriu. Jeho doménou bola oblasť hospodárstva a oblasť športu. Od roku 1956 fotografoval iba šport, bol považovaný za jediného športového špecialistu spomedzi slovenských fotografov ČSTK.

⁵² *Viliam Pribyl* (1913–dátum neznámy) sa narodil v Maďarsku. Bol dokumentarista a reportér. Od roku 1919 žil v Novom Meste nad Váhom. Fotografovaniu sa začal venovať už v pätnástich rokoch. Bol to fotoamatér. Maturoval na obchodnej akadémii v Trenčíne. V roku 1953 vstúpil do fotografického oddelenia Československej tlačovej kancelárie, kde pracoval ako reportér. Ako fotoreportér ČSTK vytvoril širokú dokumentáciu výstavby, priemyslu a divadelného a výtvarného diana na Slovensku v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch.

⁵³ *František Kocian* (dátum neznámy–2005) absolvoval Učňovskú školu odbornej fotografie v Nitre. Od roku 1947 pracoval ako fotoreportér a od roku 1948 ako fotoredaktor Československej tlačovej kancelárie v Prahe,

Od roku 1947 sledujeme v slovenskej agentúrnej fotografii nárast fotografií, ktoré zaznamenávajú predstaviteľov robotníckej triedy pri práci v továrňach a vo výrobniach najrôznejšieho druhu. Taktiež aktivity a činnosti slovenských komunistických politikov tvorili výraznú časť fotografickej produkcie. Rok 1949 bol intenzívne dokumentovaný, nastalo mnohonásobné zvýšenie počtu dokumentovaných reportáží. Hneď na začiatku roka sa udiali dve manifestácie. Oslava výročia Októbrovej revolúcie, komunistami nazývanej Veľká októbrová socialistická revolúcia (VOSR) a oslavami sedemdesiatych narodenín Josifa Vissarionoviča Stalina. Jedným z podujatí, organizované ako politiká objednávka boli Stalinove narodeniny. Pri tejto príležitosti bola na dnešnom námestí Slovenského národného povstania umiestnená Stalinova monumentálna socha. Rozsah fotografických reportáží viazaných na Stalinove narodeniny bol rozsiahly. Počas celého roka sa dokumentovali rôzne udalosti a prípravy s tým spojené, napríklad aj začiatky výroby samotnej sochy. Fotoreportéri v priebehu celého roka zaznamenávali v baniach, v továrňach, podnikoch podpisové akcie „rezolúcií za zvyšovanie pracovného výkonu ako daru k Stalinovým narodeninám.“⁵⁴



Staněk – Slávnostné premenovanie Gerlachu na Stalinov štít, 1949

Bratislave, Žiline a v Banskej Bystrici. Významným a celospoločenským prínosom bolo systematické venovanie sa a zdokumentovaniu drotárstva na Slovensku. Dejinám drotárstva sa venoval najmä na Kysuciach v rokoch 1955-1960.

⁵⁴ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 165.



Anton Teslík – Odhalenie sochy Stalina pri príležitosti jeho 70. narodenín, 1949

Celoročná mobilizácia vyústila k obrovskej manifestácii v Bratislave. Celá udalosť bola samozrejme podobrobne fotograficky zaznamenávaná. Najveľkolepejšie fotografie ktoré vznikli počas tejto oslavy, boli zábery z vtáčej perspektívy vytvorené z okolitých budov. Centrálne umiestnená socha Stalina, dominuje na záberoch svojou veľkosťou, ktorá je v protiklade so zaplneným námestím plným anonymných postáv drobných obyvateľov hlavného mesta.

Začiatky päťdesiatych rokov sa niesli v duchu politických procesov. Politické procesy, ktoré sa organizovali v rokoch 1949 až 1952 boli dokumentované aj pre potreby komunistickej propagandy. Dané fotografie sa následne šírili v masovokuminačných médiach. Jedným z prvých takýchto procesov bol proces proti Viliamovi Žingorovi, významnému partizánskemu veliteľovi a funkcionárovi Zväzu slovenských partizánov. Proces bol s ním vedený, kvôli jeho kritickým postojom proti komunistom a voči po februárovému vývoju v Československu. Bol obvinený a odsúdený za „velezradu a vyzvedačstvo“. Fotografická reportáž vznikla v prvý deň súdneho pojednávania a to 18. októbra 1950. Okrem pohľadov do súdnej siene sú súčasťou reportáže aj fotografie veľkého množstva zbraní, ktoré mali slúžiť ako dôkazový materiál voči Žingorovi. Bol odsúdený na trest smrti. Po roku 1952 sa už fotografické zábery z politických súdnych procesov neobjavujú.



3.04. Ikonografia socialistickej spoločnosti

Na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov sa sformulovala základná ideologická ikonografia oficiálneho obrazu socialistickej spoločnosti, ktorá zahŕňala pomerne širokú variabilitu podôb práce. Nárast fotografovania a dokumentovania robotníckych profesií sledujeme od roku 1947. Útlm takýchto obsahov pozorujeme v rokoch 1955 a 1956, zrejme ako dôsledok postupne sa meniaceho politického stavu v spoločnosti. Fotografi dostali

odporúčania, aby sa sústredili na dokumentovanie „práce, výroby a súťaženia.“⁵⁵ Fotografi zaznamenávali „budovateľský elán“. Obsahom tejto agendy je tiež rozsiahla agitácia v prospech plánovaného hospodárstva. V propagande sa masívne pripomínal plán dvojročnice a neskoršej päťročnice. „Budovateľský program obnovy Gottwaldovej vlády sa plánoval na obdobie dvojročnice (1947–1948). Po dosiahnutí absolútnej moci komunistov plánovali hospodársky program na päť rokov. Prvá päťročnica v Československu pripadla na roky 1949–1953.“⁵⁶

Výkon v práci sa mal odraziť na sľubovanej kvalite života robotníka a jeho rodiny. „Exemplárne sa vybral jeden, aby sa fotografickou reportážou dokladovala zmena jeho materiálneho aj ekonomického statusu.“⁵⁷ V tej dobe sa nezobrazovali významní vedci, pracujúca inteligencia či umelci, ale hromadne sa fotografovali a vytvárali veľké množstvá portrétov robotníkov.

Obraz vtedajšieho Slovenska výstižne opisuje Ľubomír Lipták: „... robotníci budujú nové továrne, prekračujú normy, zlepšujú, družstevníci na traktoroch orú, umelci tvoria, mládež sa usilovne učí, inteligencia sa k tomu pridáva a občas kolíše.“⁵⁸ Téma práce prenikla všade a úplne ovládla vizualitu tohto obdobia. Zásadným spôsobom sa podieľala na upevňovaní identity robotníckej triedy, ktorú reprezentuje práve manuálna práca. Sústavné dokumentovanie práce sledujeme v dejinách fotografie od 19. storočia. Prístup autorov bol však v jednotlivých obdobiach rozdielny. Väčšina autorov sa na prácu pozerala kriticky. Napríklad fotografie od amerického fotografa Lewisa Hine, ktorý kriticky zobrazoval prácu detí. Rôzne podoby práce, portréty robotníkov a roľníkov v zásade „propagujú“ budúci charakter mladej socialistickej spoločnosti. Postavy zlievačov, baníkov, murárov, traktoristov, zvéračov neprezentujú ani tak výsledky ich práce a jej charakter a budovateľské úsilie pri stavbách socializmu, ale majú reprezentovať predovšetkým novú spoločnosť a nového človeka. „Napriek tomu, že sú robotníci len jednou časťou, respektíve jednou triedou tejto spoločnosti, reprezentujú jej totalitu, pretože sú stelesnením samotného spoločenského fundamentu.“⁵⁹

⁵⁵ DOLEŽAL, František: *Thema v nové fotografii*, Vydavateľstvo Osveta, Praha: Osveta. 1952, s. 50.

⁵⁶ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 221.

⁵⁷ Tamtiež.

⁵⁸ LIPTÁK, Ľubomír: *Slovensko v dvadsiatom storočí*, Kalligram, Bratislava, 2011, s. 256.

⁵⁹ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 222.

3.05. Propaganda v agentúrnej fotografii

Na začiatku päťdesiatych rokov boli fotografi tematicky usmerňovaní prostredníctvom Ústredného kultúrno-propagačného oddelenia Ústrednej rady odborov (ÚRO) na celoštátnej československej úrovni prostredníctvom časopisu *Nová fotografie*, ktorý v roku 1954 premenovali na *Československú fotografiu*. V rámci Slovenska nevychádzal žiadny samostatný odborný časopis o fotografii. V oboch periodikách sa zverejňovali podnety na podporu rozvoja socialistickej fotografie. K jedným z úvodných textov k danej téme patrí text od Františka Doležala s názvom *Thema, východisko k nové fotografii* z roku 1950, ktorú neskôr rozvinul v samostatnej publikácii s názvom *Thema v nové fotografii*, ktorá vyšla v roku 1952. Obidva materiály vykazovali charakter politickoedukatívnych rukovätí, kde bol „tvorivý prístup nahradený strnulou dogmatickou šablónou.“⁶⁰ Slobodné rozhodnutie autora v tom, čo má odfotografovať a čo nie, nahrádza pomerne presná inštrukcia, čo sa od fotografa očakáva, čo má fotografovať. Diktovaná téma mala byť základným východiskom reportážnej práce. Podľa Doležala hlavnými námetmi agentúrnych fotografov mali byť tieto témy: práca, výroba, súťaženie, politický život, telovýchova a šport, masové kultúrne akcie, ľudová zábava, portrét baníkov a iných pozícií pracujúcej vrstvy. Ďalej sú to deti, rodina, priemyselná alebo industrializovaná krajina, stavba sídlisk a ľudové tradície.



⁶⁰ POSPĚCH, Tomáš: *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. DOST, Praha, 2010, s. 120.

Jedným z prvých rozsiahlych fotografických súborov bola výstavba *Trate mládeže*, železničnej trasy Hronská Dúbrava - Banská Štiavnica. Samotná príprava tejto stavby sa začala ešte pred nástupom komunistického režimu. Avšak po februári 1948 bola stavba premenovaná na *Trať mládeže*. Udalosti na tejto stavbe systematicky dokumentoval aj bánskoštiavnický fotograf Sergej Protopopov.



Okrem Protopopova stavbu mládeže dokumentovali aj agentúrni fotografi, ktorí okrem práce mladých brigádnikov zaznamenávali aj všetky ostatné spoločenské akcie s traťou spájané ako napríklad všetky oficiálne návštevy politikov. Fotografovalo sa často z podhládov, aby sa nechala vyníeť monumentalita postavy staviteľa trate a jeho pohľad upretý „ponad horizont všedných dní“, práve takéto fotografie sa stávali exemplárnym príkladom socialistickej propagandy. V apríli 1948 navštívil brigádnikov aj Gustáv Husák a spolu s predsedom SNR Karolom Šmidkem slávnostne vykonali prvý stavebný výkop.

Okrem Husáka navštívil *Trať mládeže* aj samotný prezident Klement Gottwald, ktorý prehlásil: „Áno, tu, medzi Hronskou Dúbravou a Banskou Štiavnicou sa tvorí nie len užitočná a nanajvýš potrebná železničná trať, ale tvorí sa tu aj nový človek, nový uvedomelý a sebavedomý občan našej ľudovodemokratickej republiky, nový socialistický pracovník.“⁶¹

⁶¹ GOTTWALD, Klement: Prejav na trati mládeže. In: *Pravda*, 25.04.1948, č. 97, s. 5.

Takéto zámery socialistickej výstavby, ktoré mali byť realizované na dobrovoľnej neplatenej práci, predstavujúce budovateľské nadšenie a oddanosť mladých ľudí socializmu, slúžiace zároveň ako nástroj na ovplyvňovanie ľudí, neboli však dlhodobu možné. Takéto nadšenie bolo možné iba zo začiatku po skončení druhej svetovej vojny „v čase počiatočného entuziazmu, ktorý živila politická rétorika o šťastnej a mierovej budúcnosti bolo možné počítať so snahou zväzakov podať výkon. Viera, že sa pracuje za ľud a že všetko patrí všetkým, postupne slabla aj preto, lebo sa vytvorila a neraz okázalo prezentovala tzv. nová trieda panstva.“⁶² „Proletárska revolúcia síce nevyvlastnila starú pracujúcu triedu, ale podmienky existencie triednej spoločnosti nezrušila, nastolila panstvo novej triedy a socializmus zredukovala na apológiu jej moci.“⁶³



Koloman Cích – Slávnostný začiatok pozemných prác na Trati mládeže, 1948

⁶² KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 225.

⁶³ BĚLOHRADSKÝ, 2017, s. 5 (Príloha Pravda).





Fotografie z Trati mládeže, zdroj TASR

Fotografia má jednu výnimočnú vlastnosť na rozdiel od iných výtvarných umení a to takú, že vie zachytiť okrem aktuálneho diania aj náladu fotografovaných a ich emócie. Na mnohých fotografiách sa síce deklaruje pracovný výkon robotníkov a roľníkov, ale neraz v nich absentuje očakávaný entuziazmus formujúcej sa socialistickej spoločnosti. Nie vždy svietilo slnko a obloha bola belasá, nie vždy sa ľudia usmievali a boli šťastní, tak ako to môžeme vidieť na socialistických maľbách.

Fotografie prirodzene zaznamenávali dopredu aranžované situácie, ktoré mali predstavovať budúcnosť spôsobu života v socialistickej spoločnosti, keďže väčšina obyvateľov žila v oveľa skromnejších a mnoho krát aj zaostalejších podmienkach. Pre manuálne pracujúcich obyvateľov, ktorí na tom neboli finančne najlepšie, vytvoril štát nový spôsob odmeňovania, takzvané benefity, ktoré mali dostať za mimoriadne výkony v práci alebo pri prekročení stanoveného pracovného plánu. Práve takéto benefity a ich možná spotreba ako forma odmeny, vytvárajú akýsi socialistický životný štýl, ktorý je dôležitou súčasťou propagandy. Vytvárali víziu, kde sa všetci majú dobre a sú spokojní, aj keď niektorí alebo väčšina

obyvateľstva nikdy tieto benefity nemohla dostať, pretože to bolo pre nich nereálne a nedosiahnuteľné.

Na začiatku päťdesiatych rokov, ako určitá forma propagandy sa novinám ukladalo za cieľ, aby slovom vychovali z „nášho človeka typ socialistického človeka. Jeho mentálna premena je kľúčom k udržaniu nastolenej ideológie a politických reprezentácií.“⁶⁴ „Prena človeka, jeho ovládnutie naprebíha náhle, rýchlo či reflexne, leno vtedy by zaúčinkoval jeho obranný mechanizmus. Naopak. Pomalé, opakované, ale masívne ovládnutie celého priestoru vytvára predpoklady na oslabenie nášho postrehu, neskoršiu rezigáciu na záchranu.“⁶⁵ Novinové a obrazové spravodajstvo s pravidelne sa opakujúcimi textami a témami, ktoré sa často vyjadrujú k tomu, čo je v spoločnosti potrebné zmeniť a čo zaviesť, sa takto stávajú jedným z najväznejších spojencov totalitnej moci.

V tomto období bol popri veľkom množstve politických sviatkov zavedený ešte jeden nový a to *Deň Tlače*, ktorý sa každoročne oslavoval 21. septembra. Tento sviatok síce nesprevádzali rozsiahle manifestácie a oslavy ako to bolo v iných prípadoch, napríklad pri oslavách Sviatku práce, ale pomerne výrazne sa o ňom písalo v dobovej tlači. Tento sviatok slúžil najmä propagandistickým zámerom komunistickej strany. V čase osláv *Dňa Tlače* sa na stránkach dobových periodík objavovali zábery pracujúcich, ktorí čítajú výlučne stranické denníky. Oficiálne fotografie venované tejto téme „sú typické priam prvoplánovou didaktikou“.⁶⁶ Jedná sa o zreteľne inscenované skupiny ľudí, zachytené v rôznych situáciách, čítajúci stranické noviny, kde titul novín je vždy jasne rozpoznateľný. „Noviny v rukách kohokoľvek sa menia na atribút či znak jeho ideologickej výchovy.“⁶⁷ Oficiálne fotografie takto hraných čitateľov, ľudia, zachytený v neprirodzených situáciách, čítajúci s predstieraným záujmom dennú tlač však vykazujú všetky znaky nedôveryhodnosti. Pritom tieto oficiálne snímky mali reprezentovať pravdu, mali byť dôkazom kolektívnej akceptácie rôznorodých socialistických názorov, prístupov a postojov.

⁶⁴ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 283.

⁶⁵ KABÁT, Jindřich: *Psychológia komunizmu*, Práh, Praha, 2011 s. 78-81.

⁶⁶ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 284.

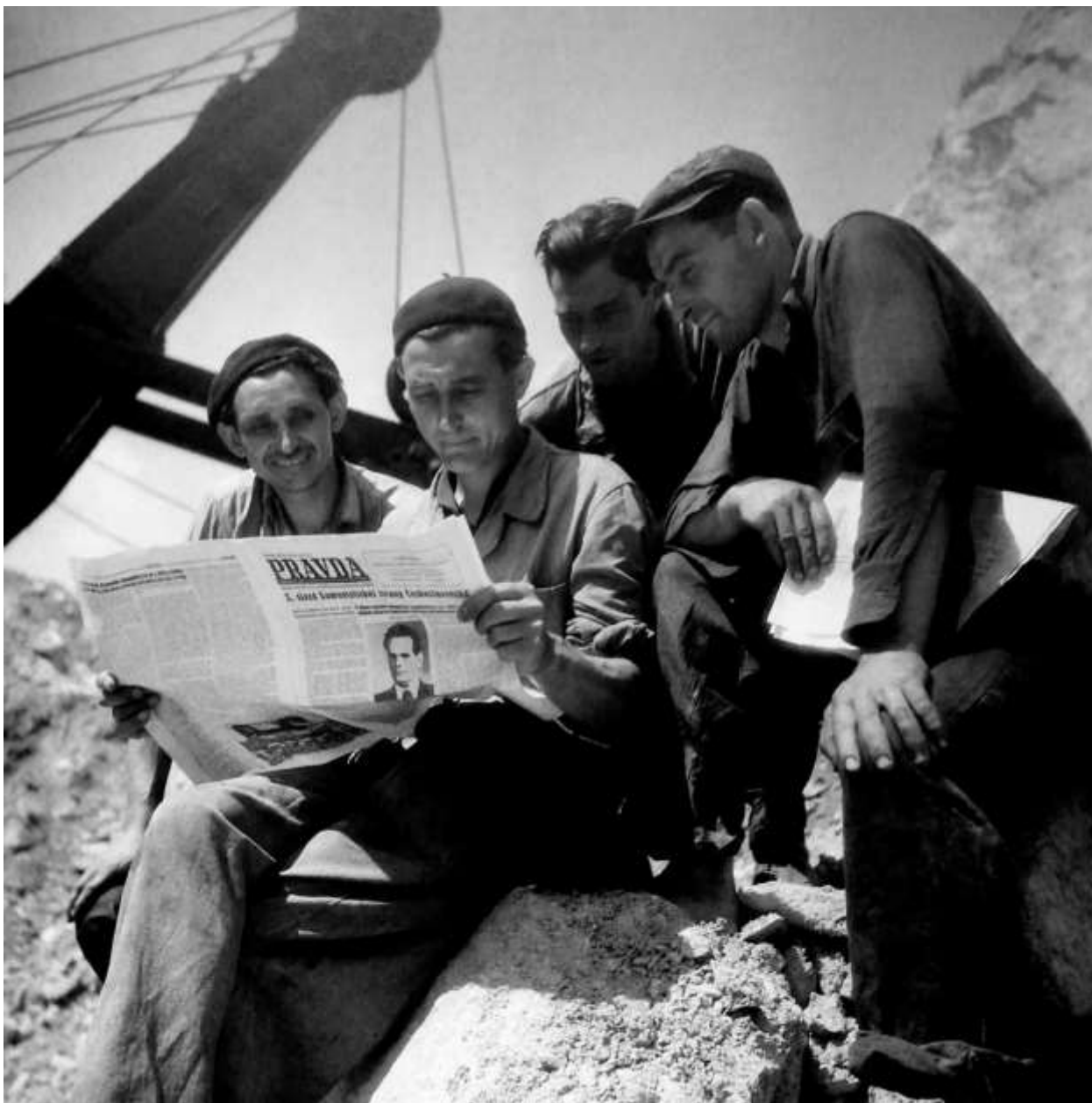
⁶⁷ Tamtiež.



Ján Kočíš, 1954



Autor neznámy, 1953



Ján Kočíš – Zo stavby Trate mládeže, 1954

Význam komunistickej tlače sa pripomínal počas celého roku. Veľká mediálna pozornosť sa venovala straníckym výstavám, ktoré boli zamerané aj na literatúru a tlač. V päťdesiatych rokoch patrili noviny *Pravda* k hlavnej mediálnej propagande Komunistickej strany Slovenska, preto už v roku 1949 založili v Bratislave kultúrny stánok vydavateľstva Pravda. Tento stánok sa skladal z kníhkupectva, ktoré bolo zamerané na politickú literatúru. Niečím podobným sa stala aj predajňa kníhkupectva, ktorú v tomto roku otvorili, nakladateľstva Oráč, ktoré „ako prvé svojho druhu malo slúžiť k tomu, aby sa tu koncentrovalo vydávanie veľkých odborných

rolníckych časopisov a aby každý roľník mohol si tu kúpiť odbornú a hospodársku literatúru.“⁶⁸ Komunistické zámery tohto druhu vyvrcholili koncom roku 1950 vybudovaním kultúrneho stánku kníhkupectva *Sovietska kniha*, kde sa mali schádzať nielen predstavitelia kultúry, ale aj masy pracujúcich, aby tam načerpali najnovšie vedomosti pre svoju prácu a činnosť, ktorá mala priniesť zrod nového socialistického človeka a prostredníctvom ktorého sa demonštrovalo zblíženie obidvoch národov. Súčasne sa vysvetľovalo že „*Sovietska kniha je miestom, kam prichádzajú pracujúci zakúpiť si knihy veľkých ruských revolucionárov, spisovateľov, zlepšovateľov a básnikov, aby z nich čerpali vedomosti pre svoju prácu a činnosť, ktorá má priniesť zrod nového socialistického človeka.*“⁶⁹ Podľa vzoru sovietskych expozícií sa aktivizovalo aj vydavateľstvo *Pravda* a pri príležitosti osláv 1. mája 1951 pripravili výstavu s názvom *S knihou Pravdy do socializmu*. Výstava poukazovala na prehľad o vydavateľskej činnosti v období medzi rokmi 1945 a 31. decembrom 1950. V tomto období vyšlo „591 kníh v celkovo náklade 9 720 350 exemplárov. Išlo najmä o marxistickú politickú literatúru, o publikácie propagujúce boj za mier a pokrokovú beletriu vysokej ideovej a umeleckej hodnoty.“⁷⁰



Ladislav Roller – Týždeň slovenskej knihy v Bratislave, 1949

⁶⁸ Tamtiež.

⁶⁹ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 284.

⁷⁰ Tamtiež.

„Propaganda totalitných režimov chcela preukázať vedeckosť novonastolených politicko-ekonomických konceptov a prostredníctvom pokrokovej literatúry s vedeckým obsahom aj dokázať prirodzený evolučný vývoj celého ľudstva smerom k socializmu.“⁷¹ Čítanie zachytené na oficiálnych fotografiách poukazuje ako sa z prirodzene privátnej (súkromnej) činnosti stala verejná „spoločenská“ reprezentácia falošnej ideologickej spolupatričnosti. Marxisticko - leninská filozofia, Stalinove spisy či dejiny revolučných tradícií prenikali do životov ľudí cez politickú literatúru a cez systematicky smerované vzdelávanie na školách. Neodmysliteľnou súčasťou takýchto aktivít sa stali aj výstavy stránickej tlače a literatúry. Napríklad v novembri roku 1951 sa v Bratislave v rámci *Mesiaca československo-sovietského priateľstva* otvorila v Slovenskom národnom múzeu výstava sovietskych kníh a tlače. Úlohou tejto výstavy bolo edukatívnou formou prezentovať rôzne segmenty kultúrneho prostredia sovietskej spoločnosti. Návštevníci výstavy sa mohli na vlastné oči presvedčiť, ako veľmi prenikajú socialistické myšlienky do bežnej spoločnosti. Súčasťou výstavy boli aj portréty sovietskych spisovateľov, ktorí reprezentovali socialisticko - realistické tendencie v umení. O rok neskôr, v roku 1952 sa opäť v rámci *Mesiaca československo-sovietského priateľstva* uskutočnila v Slovenskom národnom múzeu výstava s názvom *So Sovietskym zväzom na večné časy*. Táto výstava dokumentovala rozmach hospodárstva a zároveň oboznamovala návštevníkov s veľkými stavbami socializmu. Nadrozmerné fotografie s monumentálnou sochou Stalina, maľby, portréty komunistov a mapy, mali návštevníkov výstavy presvedčiť o správnosti začatej cesty smerom k budovaniu socializmu.

V polovici päťdesiatych rokov sa uskutočnili ešte dve takéto podobné výstavy, ktorým sa venovala veľká mediálna pozornosť. Môžeme to dokumentovať na základe toho, že sa uchovali fotografie, na ktorých fotoreportéri okrem fotografovania vernisáže výstavy museli fotografovať aj jej priebeh a samotné prípravné práce. Okrem toho, boli obidve expozície podrobne zdokumentované bez prítomnosti návštevníkov. Jednou z týchto výstav bola výstava nazvaná *10 rokov práce za šťastné Slovensko v socialistickom Československu*, ktorá sa uskutočnila v novembri roku 1955.

Výstavné aktivity komunistov v päťdesiatych rokoch vyvrcholili vybudovaním Múzea V. I. Lenina. Múzeum otvorili 20. januára 1954, v predvečer tridsiateho výročia od smrti Lenina. Rok predtým takéto múzeum otvorili v Prahe. Múzeum V. I. Lenina v Bratislave disponovalo

⁷¹ KOKLESOVÁ, Bohunka: *Súmrak doby*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2018, s. 285.

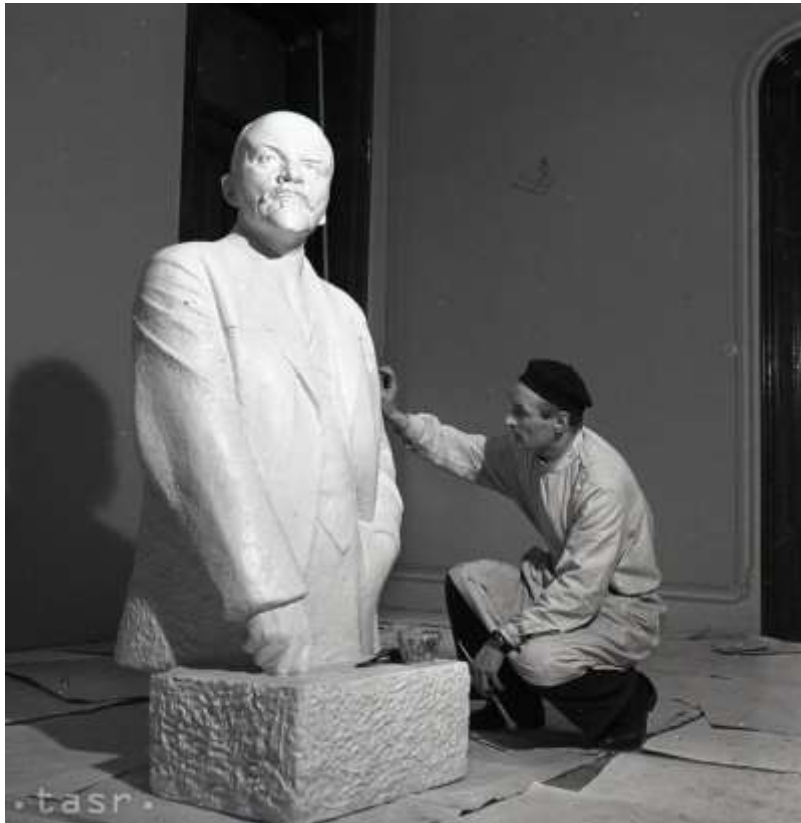
šiestimi výstavnými priestormi. Jednotlivé sály boli rôzne tematicky poňaté. Jedna sála sa napríklad venovala Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii, ďalšia bola zameraná na Leninovu mladosť. Expozície pozostávali z fotografií, z fotokópií dokumentov, spisov, kníh, obrazov, sôch ale aj posmrtnej Leninovej masky. Podľa dobových prameňov sa „predpokladalo, že *Múzeum V. I. Lenina pomôže návštevníkom doplniť si vedomosti zo života Lenina a dejín komunistickej strany Sovietskeho zväzu a stane sa pre našich pracujúcich vyhľadávanou školou komunizmu.*“⁷² Takto znelo dobové vyjadrenie dôvodov a príčiny vzniku tohto múzea.

Fotografi ako Roller alebo Gašparík viac krát navštívili a dokumentovali expozície múzea, či už počas príprav pri inštalovaní jednotlivých artefaktov alebo počas jeho otvorenia, ale tiež vecne zdokumentovali obsah jednotlivých expozičných sál. Medzi najzaujímavejšie zábery však patria tie, ktoré dokumentujú jednotlivé práce pri inštalovaní výstavy.



Jozef Teslík – Posledné úpravy pred otvorením Múzea V.I. Lenina v Bratislave, 1953

⁷² DOLEŽAL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*, Academia, Praha, 2008, s. 48.



Jozef Teslík, 1953



Jozef Teslík, 1953

4. Nové Slovensko v päťdesiatych rokoch

Päťdesiate roky a začiatky šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia sa na našom území napriek budovaniu a obnovovaniu vojnou zničeného štátu stali najkrutejším obdobím komunistického režimu. Toto obdobie bolo charakteristické perzekúciami takmer všetkých vrstiev spoločnosti a vykonávanými súdnymi procesmi. *„Na Slovensku bolo v tomto období protiprávne odsúdených viac ako 71 000 ľudí na súhrnne viac ako 85 000 rokov väzenia. V celom Československu bolo popravených za tzv. protištátne činy 250 ľudí, do 500 ľudí zahynulo na hraniciach pri úteku, do 600 ľudí zavraždili vyšetrovatelia Štátnej bezpečnosti pri výsluchoch a 8 000 väzňov režimu zahynulo v baniach, vo väzniciach a lágroch. 400 tisíc ľudí bolo nútených opustiť krajinu alebo bolo vyhnaných z republiky. Mnohé obete režimu boli bez súdu väznené v pracovných táboroch, v pomocných technických práporoch, im a ich rodinným príslušníkom bol znemožnený prístup k vzdelaniu i spoločenskému uplatneniu.“⁷³*

Komunistická strana desaťročie dozadu riadila ľudské aktivity, mala pod palcom umenie, o všetkom rozhodovala, ale v päťdesiatych rokoch sa táto „organizácia práce“ zmenila. Nastalo takzvané „uvolňovanie“. Umelci už nemuseli tvoriť pod vplyvom socialistického realizmu, ale mohli sa venovať vlastným témam. Od začiatku päťdesiatych rokov začínalo fotografické dianie podporovať množstvo aktivít, štátne aj medzinárodné fotografické výstavy, vydávanie periodík zahŕňajúcich aj fotografiu, vydávanie fotografických obrazových publikácií. V päťdesiatych rokoch sa fotografia začala výraznejšie presadzovať v edičných plánoch nových vydavateľstiev. Už v roku 1950 Matica slovenská, v tom čase vrcholná kultúrna inštitúcia na Slovensku vypísala fotografickú súťaž „o Nové Slovensko“, kde sa najlepšie snímky mali uverejniť vo fotografických publikáciách. V súčasnosti môžeme povedať, že daná publikácia mohla byť jedným z prvých fotografických katalógov k fotografickej výstave. Súťaž prebehla, ale publikácia nevznikla, pretože Matica slovenská v dôsledku politických zmien na Slovensku, prestala byť vrcholnou kultúrnou inštitúciou.

V roku 1953 bolo založené „Vydavateľstvo Osveta“ v Martine, ktoré sa špecializovalo na fotografické obrazové publikácie. Samostatný fotografický časopis nevznikol, ale objavili sa rôzne periodiká ako „Výtvarný život a Ľudová tvorivosť“, v ktorých sa publikovali články o fotografoch a ich tvorbe. Epoche budovania socializmu zodpovedali aj fotografické témy –

⁷³ <https://www.upn.gov.sk/sk/perzekucie-a-procesy-50--a-60--rokov/>

budovanie veľkých stavieb socializmu, socialistické premeny vidieka, portréty baníkov ako hrdinov socialistickej práce a tiež témy zo života slovenských vrchárov.

V roku 1950 vznikla na podnet *Magdalény Robinsonovej* fotografická sekcia pri slovenskom ústredí celoštátneho Zväzu československých výtvarných umelcov (ZČSVU), v ktorej sa mali združovať profesionálni fotografi. Jej členom bol tiež Karol Kallay. Vybraní profesionáli sa potom stali „fotografmi - výtvarníkmi“ či „výtvarnými fotografmi“. Mala sa tým „*podtrhnúť umelecká závažnosť takejto produkcie a súčasne zdôrazniť jej kultúrno -spoločenský význam.*“⁷⁴ Popri profesionálnych fotografoch sa na Slovensku tiež rovnomerne rozvíjala aj tvorba neprofesionálnych fotografov (amatérov), čo sa napokon prejavilo aj v raste kvality fotografickej tvorby od konca päťdesiatych rokov.

V druhej polovici päťdesiatych rokov sa začínajú fotografovať nové témy a objavujú sa zabudnuté modernistické postupy. Od roku 1956 sa k nám prostredníctvom časopisu *Československá fotografia* dostáva svetová výstava *The Family of Man*, ktorá mala zásadný vplyv na československých fotografov. Vzbudila u nich záujem o humanisticky orientovanú dokumentárnu fotografiu, záujem o témy týkajúceho sa pracujúceho človeka.

Fotografi pracujú s novými uhlami záberov, opätovne sa do popredia dostáva fascinácia rôznych konštrukcií a lešení.

V druhej polovici päťdesiatych rokov, obzvlášť po roku 1958 sa udialo viacero dôležitých udalostí spojených s fotografiou. Dôsledky postupného uvoľňovania spod ideologického tlaku Komunistickej strany Sovietskeho zväzu sa vo fotografii objavili pomerne skoro. V roku 1958 bola v Prahe vydaná monografia o Henrim Carrier Bresson - ovi. „*Vydaním Bressonovej monografie vznikla tradícia malých monografií, čo znamená, že Státni nakladatelství literatury, hudby a umění, neskôr Odeon až do svojho zániku v roku 1991 vydalo vyše 46 zväzkov domácich ale aj zahraničných autorov.*“⁷⁵ Uskutočnili sa tiež dve veľké výstavné podujatia, jednou z nich bola 1. medzinárodná výstava umeleckej fotografie, ktorá sa uskutočnila v Bratislave v novembri 1958 a v Prahe v januári 1959. Druhou výstavou bola 1. celoštátna výstava umeleckej fotografie, ktorá sa otvorila v Prahe, neskôr v Brne, Bratislave a tiež v Košiciach. Táto výstava zaznamenala veľký ohlas, aj keď nie veľmi pozitívneho charakteru.

⁷⁴ MRÁZKOVÁ, Daniela – REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*, Mladá fronta, Praha 1989, s. 155.

⁷⁵ POSPĚCH, Tomáš: *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. DOST, Praha, 2010, s. 82.

Vtedajší rektor VŠUP Jan Spurný napísal článok do redakcie časopisu Kultúra, v ktorom odmieta považovať fotografiu za jedno z umeleckých médií. Redakcia následne vytvorila anketu, kde sa svojich respondentov pýta, či môžeme fotografiu považovať za umenie. Mnohí sa vyjadrili negatívne.

5. Budovanie nového Slovenska

Keby sme chceli vo všeobecnosti charakterizovať toto historické obdobie jedným výrazovým pojmom, pomenovala by som ho ako „*Budovanie nového Slovenska*“. „*Už v desaťročiach, ktoré predchádzali päťdesiatym rokom, mali víziu „budovanie nového Slovenska“ nielen ľavicoví intelektuáli (komunisti), ale aj predstavitelia autoritatívneho režimu slovenského štátu.*“⁷⁶

Obidvom týmto stranám išlo v podstate o rovnaké hodnoty, a to o urýchlenú modernizáciu civilizačne a hospodársky zaostalej krajiny, avšak predstavy týchto strán, ako tieto zmeny dosiahnuť sa diametrálne líšili. V praxi sa vízia zakladateľov slovenského štátu neuskutočnila z dôvodu druhej svetovej vojny. Povojnová situácia si prirodzene vyžiadala značné budovateľské úsilie, ktoré zakrátko vyústilo do budovania „základov socializmu“.⁷⁷ Socializmus ako dočasný spoločenský systém mal byť iba predstupňom ideálnej, sociálne spravodlivej spoločnosti - komunizmu, ktorú v tej dobe riadila rovnomenne pomenovaná politická strana .

Celý spoločenský organizmus sa riadil z jedného centra, z centrály komunistickej strany. Všetko malo prebiehať plánovito a systematicky. Určovala sa miera ľudského šťastia, projektovalo sa „blaho všetkých pracujúcich“. „*Budovanie socialistického štátu sa odrážalo na začiatku 50. rokov aj vo fotografii, ktorá mala „odrážať plne a bohato celý náš život v jeho prudkom a nádherom budovateľskom tempe, i náš radostný odpočinok po práci, v športe alebo ušľachtilej zábave.*“ Fotografia mala ukazovať „*čím dnešný človek po práci žije, proste všetko krásne, čo sa vytvára na základe jeho práce.*“⁷⁸ „*Na začiatku päťdesiatych rokov mala byť fotografia takmer ako ľudové milície vyzbrojenou jednotkou, poverenou konkrétnymi úlohami. Mala sa podieľať na prevýchove človeka, agitovať za znižovanie výrobných nákladov*

⁷⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 23.

⁷⁷ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 23.

⁷⁸ Tamtiež.

a zvyšovanie produktivity práce, získavať nové pracovné sily pre výrobu a podobne.⁷⁹ Dokonca v roku 1952 vyšla publikácia „Thema v nové fotografii“ od Františka Doležala, v ktorej sám Doležal definuje čo sa smelo a malo fotografovať. Jeho ubežníkom bol „človek, hrdina novej fotografie“ a tvorili ho v prvom rade pracovné námety, potom námety z politického, spoločenského, kultúrneho života, krajina, premenená však „socialistickou výstavbou“, portrét - nie však hocikoho, ale „nového človeka“ - hutníka, baníka, úderníka, politického funkcionára a podobne, žena ako „budovateľka socializmu“ a detí, ktoré si budú osvojovať nový spoločenský poriadok. Pripúšťa sa aj súkromný rodinný život, pokiaľ sa v ňom prejavujú nové spoločenské vzťahy. „Na konci tématického reťazca je folklór ako súčasť záujmových, kultúrnych aktivít „ľudu“.⁸⁰

Nie všetci však videli novú fotografiu ako ideologicky vyzbrojenú jednotku, pripravenú plniť bojové úlohy. Lubomír Linhart⁸¹, ktorý presadzoval „socialistickú fotografiu“ ešte pred druhou svetovou vojnou, vnímal fotografa nie ako militantného agitátora, ale ako „vnútorne presvedčeného umelca, slúžiaceho svojim majstrovstvom oslave všetkých krás našej socialistickej doby a vlasti.“⁸² Pomaly sa začalo prichádzať na to, že človek okrem úsilia o zvyšovanie výroby má aj iné záujmy, „že starostlivosť o jeho „životné šťastie“ má zohľadniť aj „túžbu po kráse, lásku, radosť alebo bezprostredný žiaľ.“⁸³ Dokonca aj ciele socializmu sú krásne a patrí k nim „predovšetkým šťastný, bohatý a radostný život pracujúceho človeka.“⁸⁴ Vyzdvihovanie individuálneho šťastia a krásy v živote človeka sa prepája s hľadaním „zákonov krásy“ v umeleckej tvorbe. Túžba po kráse, zaujatie krásou spája obidve sféry. Napokon celá eschatológia komunizmu závisí od takýchto abstraktných, ťažko definovateľných pojmov ako blaho, šťastie a krása. Každopádne od istého monumentu už nestačilo iba „oslavovať všetky krásy socialistickej doby a vlasti“, bolo treba vytvárať hodnotné diela „ideovo bohaté, ale zároveň pútavé „krásnou formou“.⁸⁵ Tu však nastal problém, komunistami vnútený umelecký smer a metóda tvorby socialistického realizmu vyžadovala od umelcov a teda aj fotografov, aby vo svojich dielach, realisticky a pravdivo zobrazovali život pracujúceho človeka, ale

⁷⁹ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 38.

⁸⁰ DOLEŽAL, František: *Thema ve fotografii*, Osveta, Praha, 1952, s. 42.

⁸¹ *Lubomír Linhart* (1906–1980) sa narodil a zomrel v Prahe. Linhart bol český teoretik fotografie, kritik, publicista a filmový historik.

⁸² LINHART, Lubomír: *Společně k socialistické fotografii*, In: *Nová fotografie*, 3, 1952, č.12, s.134.

⁸³ JÍRŮ, Václav: *Učiňme z fotografie nejvýznamnější odbor lidové umělecké tvořivosti*, In: *Československá fotografie*, 4, 1953, č.7, s.74.

⁸⁴ Tamtiež.

⁸⁵ JÍRŮ, Václav: *Od dějinného května 1945 k dnešku*, In: *Československá fotografie*, 4, 1953, č.6, s.63-64.

s perspektívou „*krásnych cieľov socializmu*“. Fotografi mali zobrazovať „*krásnu*“, ale utopickú víziu v reálnych formách, mali teda riešiť, niečo na spôsob kvadratury kruhu. Nesmeli sa vzdialiť od realizmu, stratili by totiž požadovanú „*zrozumiteľnosť a ľudovosť*“ a navyše by mohli „*upadnúť*“ do formalizmu, zdôrazňujúceho „*svojbytnú, samoučelnú, od skutočnosti nezávislú formu*.“⁸⁶ Krásne idey ciele boli žiadané, estetický samoučel už nie. Na druhej strane mali umelci a fotografi vo svojich dielach zobrazovať predstavu o budúcej ideálnej spoločnosti. Nečudo, že mnohí fotografi boli zmätení a pýtali sa: „*Čo sa vlastne smie fotografovať?*“⁸⁷

Spočiatku sa niektorí fotografi pokúšali vytvárať nepravdepodobné obrazové konštrukcie, inscenovali a zobrazovali nejaké alegorické živé obrazy, plné napätia a páťosu. Tento spôsob tvorby sa však na Slovensku veľmi dlho neujal. „*Povinnosť verejných zhromaždení, nadnesené a teatrálné vizuálne produkty vtedajších spoločenských aktivít, rôzne propagandistické a agitačné rekvizity, dočasné pomníky a slávobrány z pomínuteľných materiálov, to všetko nájdeme skôr v rutínnej agentúrnej fotografii z dielne slovenskej pobočky ČTK.*“⁸⁸ Do slovenskej fotografie poetika alegorických živých vozov príliš neprenikla, samotní fotografi, osobitne profesionálni, sa však museli rôznym spôsobom vysporiadať s povinne vyžadovanou krásou a radosťou. Výsledkom bola skôr nenápadne civilná, nevtieravo poetická oslava „*človeka práce*“. Uprednostňoval sa bezprostredný portrét pracujúceho človeka v jeho prirodzenom prostredí.

V päťdesiatych rokoch fotografi intenzívne hľadali neoficiálne varianty oficiálnych tém - vecné a reálne obrazy zo života vrchárov, objavovali sa zábery zo života spoločensky marginalizovaných komunit napr. cigánov, rehoľných rádov, osobitne sa vyhľadávali miesta a príležitosti, kedy sa pracujúci uvoľňovali z povinnej radosti, ktorú museli prejavíť na manifestáciách a slávnostných sprievodoch. Prvá vlna čiastočného vytriezvenia z komunistickej utópie vyvrcholila koncom päťdesiatych rokov. Fotografiu ovládla tzv. *Poézia bežného dňa*. Na fotografiách sa objavuje šero, súmrak, intímne prítmie. Najviac sa

⁸⁶ DOLEŽAL, František: *Naturalizmus a formalizmus*. In: *Nová fotografie*, 2, 1951, č.1, s. 8-9.

⁸⁷ ŠMOK, Ján: *Konec strašidel*, *Československá fotografie*, 1953, č.6, s. 63.

⁸⁸ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 40.

presadzovali fotografi dokumentaristi *Karol Kállay*, *Kamil Vyskočil*⁸⁹, *Anton Šmotlák*⁹⁰, *Jozef Nový*⁹¹, *Igor Grossman* a ďalší, ale aj fotografi nastupujúcej mladej generácie ako *Ján Cifra*, *Juraj Šajmovič*⁹², *Miro Gregor*⁹³, a ďalší. Mimo hlavného prúdu sa ešte objavili výrazné osobité minimalisticko - seriálne fotografické kompozície *Ladislava Csádera*⁹⁴.

Pre všetky fotografie, ktoré sa nám z tohto obdobia zachovali je zrejmé, že sa podstatne zmenilo vonkajšie prostredie ľudského života, ale aj životná orientácia obyvateľov Slovenska. Koniec päťdesiatych rokov, minimálne v podaní našich fotografov – „*vyznieva oveľa viac plní rôznych zmyslov ako jeho začiatok.*“⁹⁵

5.01. Budovanie a budovatelia

Budovanie socializmu a samotná výstavba sa prirodzene stala hlavnou témou slovenských fotografov päťdesiatych rokov. Podľa vtedajšej vládnucej komunistckej strany sa výstavba

⁸⁹ *Kamil Vyskočil* (1925–2017) sa narodil v Bratislave. Bol dokumentarista a reportér. Fotografii sa priučil u svojho otca. Neskôr vedie portrétny ateliér v Bratislave. V roku 1953 sa stal členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Ako výtvarný fotograf spolupracoval so Slovenskou filharmóniou (1961–1972), od roku 1972 do roku 1990 spolupracoval so Slovenským národným divadlom (SND). Dlhé roky fotografoval folklórny súbor Lúčnica. Pri práci fotoreportéra kládol dôraz na obsah a jeho ľahkú čitateľnosť.

⁹⁰ *Anton Šmotlák* (1920–1979) sa narodil v Piešťanoch. Bol divadelným fotografom, reportérom a dokumentaristom. Absolvoval obchodnú akadémiu. Bol dvorným fotografom mnohých slovenských divadiel ako napríklad Slovenské národné divadlo v Bratislave, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Nová scéna v Bratislave či spolupracoval s Štúdiom Vysokej školy muzických umení v Bratislave.

⁹¹ *Jozef Nový* (1922– dátum neznámy) sa narodil v Tepličke nad Váhom. Bol dokumentarista. Maturoval na obchodnej akadémii v Bratislave v roku 1940. Od roku 1948 sa stal členom fotoamatérského fotoklubu KSTL v Bratislave. Od roku 1950 pracoval ako fotograf na stavbe Priehrady mládeže, kde usporiadal prvé kurzy a školenia pre začínajúcich fotografov. V roku 1978 diaľkovo absolvoval štúdium na FAMU v Prahe.

⁹² *Juraj Šajmovič* (1932–2013) Bol filmový a televízny kameraman a fotograf. Narodil sa do rodiny židovského právnika v Piešťanoch. V roku 1950 absolvoval gymnázium a v štúdiu pokračoval na Vyššej škole umeleckého priemyslu v Bratislave, kde vyštudoval odbor fotografia Počas svojej kariéry pracoval na viac ako päťdesiatich filmoch a jeho fotografie boli vystavené vo viacerých mestách Československa. Fotografická tvorba Juraja Šajmoviča je špecifická v tom, že nepodlieha dobovým trendom v dokumentárnej fotografii, experimentálnej manipulácii v tmavej komore a ani presahom ostatných umeleckých druhov do fotografie. Počas celej svojej kariéry zostáva akýmsi nasledovníkom Karola Plicku, s ktorým ho spája zaujatie pôvodnou krajinou, prírodou, obyčajnými ľuďmi a priame zúčastnenie sa, resp. emocionálne zaangažovanie ku fotografovanému objektu.

⁹³ *Miro Gregor* (1931-) sa narodil v Žiline. Študoval na gymnáziu. V roku 1962 sa stal redaktorom v oddelení fotografických publikácií vo Vydavateľstve Osveta v Martine. Fotografii sa venuje od roku 1945. Na začiatku tvorby sa venol žánrovým a krajinárskym výjavom, v 60. rokoch aktu. Jeho fotografie sú v zbierkach SNG v Bratislave a v Moravskej galérii v Brne.

⁹⁴ *Ladislav Csáder* (1909–1975) sa narodil vo Štvrtku na Ostrove, okres Dunajská Streda. Bol grafik a fotograf. Grafiku študoval v Budapešti a na ŠUR v Bratislave. Bol členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov a grafikom pre vydavateľstvo CSEMADOK. Fotografoval ako samouk od začiatku 30. rokov. Jadro jeho tvorby patrí do povojnového desaťročia. Jeho najvýznamnejším okruhom bol život a krajina na Žitnom ostrove. Zomiera v Bratislave.

⁹⁵ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatie krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 41.

socializmu zakončila až v roku 1960 - vtedy sa zmenil aj názov štátu na Českosloveskú socialistickú republiku. Slovensko sa nám v tejto dobe doslova menilo pred očami. Masívna výstavba a budovanie štátu na modernú, industriálno socialistickú krajinu nás len utvrdzovali v snahe o pokrok. Slovenskí agentúrni a neskôr aj tzv. výtvarní fotografi teda povinne zaznamenávali prerod štátu a fotografovali vznik všetkých socialistických stavieb. Mnohé z týchto fotografií boli publikované v tlači. Tieto agentúrne fotografie sa využívali okrem publikačných účelov aj na národnú agitáciu a propagáciu. Neprofesionálni fotografi (amatéri) takisto fotografovali snímky tohto druhu a uverejňovali ich, na rozdiel od agentúrnych fotografov, priamo na mieste vzniku a to napríklad na nástenkách v továrňach a pod..

„V päťdesiatych rokoch sa len postupne vytvárala profesionálna základňa tzv. umeleckej alebo výtvarnej fotografie.“⁹⁶ „Ešte na konci desaťročia na Slovensku pôsobila sotva desiatka fotografov, ktorí mali štatút profesionálov.“⁹⁷ Slovenská fotografia - mimo agentúrnej fotografie mala veľmi obmedzené publikačné možnosti. To sa taktiež týkalo autorských výstav a katalógov, ktoré ak už aj vyšli, tak obsahovali minimálny počet reprodukcí. „V galérijných zbierkach sa z tohto obdobia nenachádza takmer nič a múzejné, väčšinou nespracované fondy obsahujú podľa doterajších zistení iba snímky často dokumentárnej povahy.“⁹⁸ Keď si to zhrnieme, tak z prvej polovice päťdesiatych rokov nie sú známe prakticky žiadne budovateľské snímky, ktoré by vznikli okrem pôsobnosti agentúrnych a amatérskych fotografov, ktoré by zároveň zodpovedali kritériam socialistického realizmu.

Za najstaršiu známu budovateľskú fotografiu, ktorú možno spojiť so socialistickým realizmom považujeme fotografiu s názvom „*Televízny stožiar*“. Autorom tejto fotografie je Jozef Nový. Fotografia pochádza z polovice päťdesiatych rokov. Na fotografii vidíme portrét muža, montéra, na pozadí konštrukcie televízneho stožiara v Bratislave. „*Nie je to však čisto naratívna kompozícia v štýle socialistického realizmu - naopak polodetailný záber zblízka s výrazným účinkom konštruktívnej mriežky zreteľne odkazuje na tradíciu modernej fotografie. Naproti tomu budovateľ so šťastným úsmevom na tvári hľadí nahor a rukou si zacláňa prúd*

⁹⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 42.

⁹⁷ HLAVÁČ, Ľudovít: *O fotografickom obraze*, Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1983, s. 219.

⁹⁸ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 42.

svetla, ktoré prichádza odkiaľsi zvrchu. Svetlo ho síce trochu oslepuje, ale napriek tomu vyvoláva spokojný úsmev na jeho tvári - veď symbolizuje „šťastné zajtrajšky.“⁹⁹



Jozef Nový – Televízny stožiar, 1954

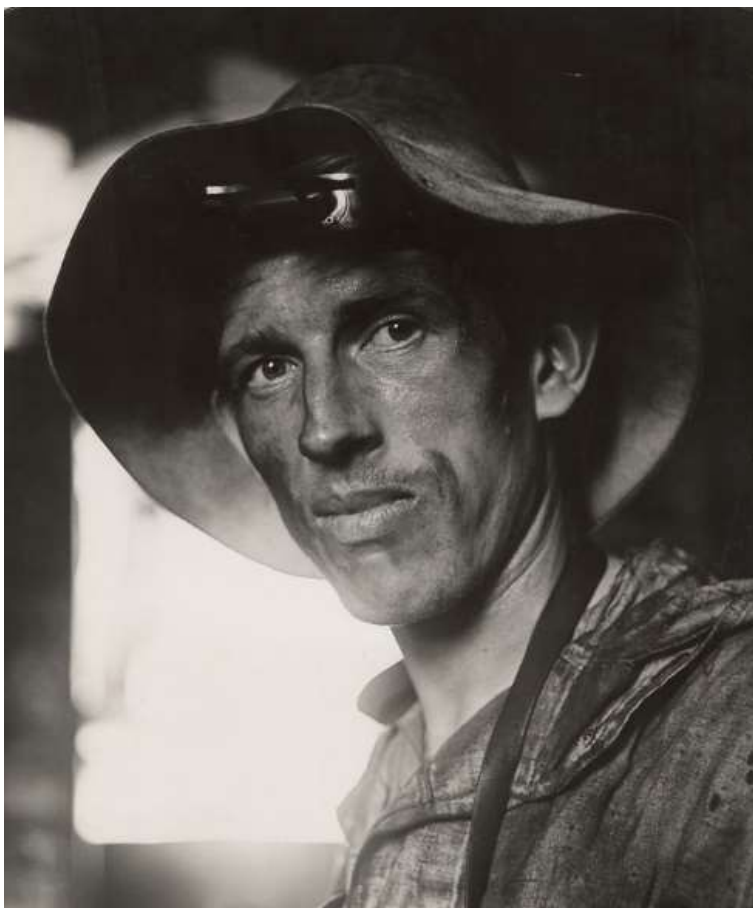
Fotografie z pracovného prostredia s mystickou pridanou hodnotou prevládali v slovenskej profesionálnej fotografii druhej polovice päťdesiatych rokov. Prúdy svetla prichádzajúce zhora osvetľujú interiéry továrenských hál, presvecujú postavy hutníkov a železiarov. Mäkké, rozptýlené svetlo dopadajúce na interiér továrenských hál nám pripomína „piktorialistické fotografie“ zo začiatku 20. storočia. Okrem fotografovania veľkých celkov z továrenských priestorov nám na fotografiách pózujú aj samotní hrdinovia práce-robotníci. Napríklad na fotografiách Karola Kállaya a Štefana Tamáša¹⁰⁰, nám postavy pripomínajú barokové portréty. Postavy na ich fotografiách sa ako keby vynárali z prítmnia. Muži pôsobia tak, ako keby sme ich práve vyrušili pri práci. Na ich tvárach vidno ešte stopy predchádzajúceho úsilia.

⁹⁹ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 45.

¹⁰⁰ Štefan Tamáš (1917–1977) sa narodil v Bratislave. Bol amatérskym fotografom, neskôr pracoval ako reportér. Vyštudoval gymnázium a obchodnú akadémiu, pracoval v administratíve. V období 1937 až 1939 vytvoril sociálne dokumenty o Bratislave, o živote detí, starých ľudí, rybárov. Jeho tvorba bola ovplyvnená piktorializmom. V roku 1960 sa stal kmeňovým reportérom týždenníka Život. Vystavoval doma i v zahraničí. Zomiera v Bratislave.



Karol Kállay - Z Podbrezovských železiarní, 1957



Karol Kállay – Hútnik z Istebného, 1957



Štefan Tamáš – Hútnik, 1957

V opozícií voči piktorialistickým výjavom zo sveta práce stoja zábery, ktoré sú inšpirované fotografickou modernou. Dominujú v nich konštruktívne mriežky, rôzne polocelky a polodetaily konštrukcií, stožiarov, žeriavov a naftových veží. Sú snímané „z extrémnych zorných uhlov, v strmej a zbiehajúcej sa perspektíve.“¹⁰¹ Nový napríklad vytvoril modernistickú kompozíciu parabolicky sa zbiehajúcich kriviek televízneho stožiara vo výraznom podhláde. V niektorých fotografiách sa človek celkom vytráca. Napríklad na fotografiách *Martina Martinčeka*¹⁰² a Kállaya, kde robotník z fotografii ustupuje a necháva tak vyznieť monumentálnosť samotného žeriava.

¹⁰¹ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 45.

¹⁰² *Martin Martinček* (1913–2013) bol významný slovenský fotograf a advokát. Venoval sa predovšetkým fotografovaniu prírody a ľudí Liptova. Narodil sa na Liptove v dedine Liptovský Peter. Študovak právo v Bratislave. Fotografii sa začal venovať na gymnáziu. Martinčekove fotografické cykly inšpirovali tvorcu celovečerného dokumentárneho film režiséra Dušana Hanáka *Obrazy starého sveta* (1972), ktorý patrí k najúspešnejším a najoceňovanejším slovenským filmom. Martinček zomiera v Liptovskom Mikuláši.



Karol Kállay – Nafta, 1958 (hore)

Martin Martinček – Montáž, 1957-1958



6. Verejný život

Najznámejším prejavom verejného života nielen v päťdesiatych rokoch, ale počas celej výstavby socializmu boli každoročne sa opakujúce prvomájové oslavy. Oslavy 1. mája ako Sviatku práce prebiehali vo všetkých okresných mestách bývalého Československa. Na týchto pochodoch sa zhromaždili obyvatelia daného mesta počnúc robotníkmi až po študentov a školákov. Všetci museli prísť pred tribúny a pozdraviť vedúcich predstaviteľov komunistickej strany alebo lídrov príslušných orgánov. Účastníci sprievodu nosili obrovské fotografie štátnikov (nielen domácich, ale aj vedúcich predstaviteľov Sovietskeho zväzu) ako ikony a prejavovali im tak ich úctu a vieru v komunistickú budúcnosť.



Jozef Nový – Nástup ľudových milícií, 1948



Ladislav Roller – Oslava 1. mája v Bratislave, 1951

Päťdesiate roky sú špecifické budovaním kultu osobnosti a agitácie. Výtvarní pracovníci masovo produkovali maľované alebo fotografické portréty vodcov komunistického hnutia. Tieto portréty boli následne umiestňované ako ideologická kulisa na verejných priestranstvách

počas oficiálnych sviatkov a osláv. Všadeprítomná vizuálna agitácia je jedným z prostriedkov propagandy, ktorá je v spoločnosti najviditeľnejšia. Jej snahou bolo preniknúť do každej sféry ľudskej činnosti. Prítomnosť agitácie nachádzame aj na absurdných miestach ako napríklad v priestoroch pre nevidiacich spoluobčanov, na predných nárazníkoch lokomotív alebo na zadných dvoroch tovární. „Hlavnou agitačnou témou je predovšetkým budovateľské úsilie v rámci päťročníc, ich naplnenie a prekročenie stanoveného plánu.“¹⁰³



Viliam Pribyl – Slávnostné otvorenie Festivalu sovietskeho filmu, 1957

¹⁰³ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 75.



Pavol Poljak – Sláva epoche výstavby socializmu a komunizmu, 1959



Koloman Cích – Oslava MDŽ v bratislavskej Cvernovke, 1951



Kamil Vyskočil – Ústav pre nevidiacich v Báhoni, 1957-1959

Benefity, spotreba, akýsi socialistický typ konzumu tvorili dôležitú vizuálnu súčasť propagandy. Agentúrni fotografi zaznamenávali dopredu aranžované situácie, ktoré demonštrovali to, akým spôsobom sa v socialistickej spoločnosti bude žiť, aký dopad má socialisticke zriadenie na človeka. Veľkou témou agentúrnych ale aj neoficiálnych fotografov boli výkladné skrine obchodov. Výklady predajní namiesto prezentovania širokého spektra tovarov slúžili najmä na propagáciu politických ideológií. Agentúrni fotografi sa zamerali na fotografovanie výkladov, ktoré boli plné rozličného tovaru, pri ktorých stáli a obdivovali ich zástupy okoloidúcich. V tlači tak deklarovali všetky vymoženosti, ktoré si socialistický človek mohol v socialistickej

systeme dopriať, hoci skutočná realita socializmu bola iná. „*Ideologický konflikt so spotrebným tovarom si však veľmi dobre všímali neagentúrni fotografi.*“¹⁰⁴ V prácach Jána Cifru a *Ela Havettu*¹⁰⁵ sledujeme snahu okoloidúcich zistiť rôznorodosť a pestrosť tovaru za výkladným sklom. Na týchto fotografiách pozorujeme ľudí, ktorí sa dívajú cez zarosené sklá, prípadne výklady prekryté látkou.



Ján Cifra – Jemný kožený tovar, 1955-1958

¹⁰⁴ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s 136.

¹⁰⁵ Eliáš "Elo" Havetta (1938–1975) bol slovenský režisér, aranžér, fotograf a grafik. Narodil sa vo Veľkých Vozokanoch. V 50. rokoch študoval fotografiu na Škole umeleckého priemyslu (ŠUP) v Bratislave. Jeho spolužiakom bol Juraj Jakubisko a spoločne tu natočili krátky film *Šupka a šupáci* (1956 – 1957). Havetta je predstaviteľ autorského filmového experimentu. V roku 1969 debutoval so svojím filmom *Slávnosť v botanickej záhrade*. Ďalším významným filmom bol *Lalie poľné*. Havetta zomiera ako 36 ročný v Bratislave.



Elo Havetta – Ženy, 1960

Štrnásteho marca 1953 nastal na viacerých miestach Slovenska pozoruhodný úkaz. Na poliach, vo fabrikách a na stavbách ľudia na päť minút prerušili svoju prácu a ostali stáť v pozore. Vyjadrili tým svoju úctu zomrelému prezidentovi Klementovi Gottwaldovi. Bola to zvláštna alegória znehybnených postáv uprostred ich vlastného pracovného prostredia.



Koloman Cích – Pracujúci vyjadrujú hlboký žiaľ nad smrťou súdruha Klementa Gottwalda, 1953

Niektorí fotografi sa vydali po stopách Karola Plicku a zaznamenávali ešte doznievajúce obrady a tradičnú ľudovú kultúru v pôvodnom prostredí. Medzi takýchto fotografov patril aj Igor Grossmann, ktorý vo svojich fotografiách zaznamenával každodenný život v Rajci a v jeho okolí, ale aj skutočnú neinscenovanú povahu tradičných obradov a života. Na rozdiel od Plickových slnkom presvietených výjavov, Grossmann prezentuje potemnenú atmosféru Dušičiek - Sviatku zosnulých so zapaľovaním sviečok za súmraku.



Viliam Malík – Rómske deti idú na prvé sväté prijímanie. 1952



Igor Grossmann – Pohreb, 1956



Miro Gregor – Čičmianske ženy. 1957



Igor Grossmann – Nad hrobom, 1954

Okrem tradičných kresťanských sviatkov a obradov si Grossmann všimal ďalšie stránky života v horských obciach severného Slovenska. Grossmann podobne ako Plicka v ranom období fotografoval situácie, v ktorých sa objavujú staršie ženy alebo manželské páry. Grossmann, ako aj ďalší autori, fotograficky zhodnotil a zdokumentovali aj vizuálne stránky vrchárskeho sveta. „Spolu s mladým výtvarníkom Vladimírom Kompánkom, rodákom z Rajca, zachytil typické miestne postavy a situácie - na bielom pozadí zasneženého mestečka sa objavovali zreteľné tmavé obrysy starých žien oblečených v čiernom. Grossmann ich zaznamenával fotograficky a Kompánek začal kresliť ich zjednodušené siluetové znaky a tým sa odpútal od požiadaviek socialistického realizmu. Vizuálny účinok Grossmanových záberov podporila „redukcia tonálneho rozpätia“, niekedy smerujúca až k „fotografickému grafizmu“.¹⁰⁶ Grossmanove fotografie tvoria dôležitý stupeň medzi Plickovou oslavou „absolútnej krásy“ ľudovej kultúry a rozsiahlymi fotografickými cyklami Martina Martinčeka z vrchárskeho prostredia, ktoré pochádzajú už zo šesťdesiatych rokov. Niekoľko pozoruhodných snímok z vrchárskeho prostredia vytvorili aj ďalší dokumentaristi ako napríklad Jozef Nový. Fotografa Nového zaujala fotografia aktu, ktorá bola v tejto dobe tabu témou. „Redakcia dobového časopisu *Československá fotografie* zastávala názor, že ľudské telo je omnoho lepšie vyjadriteľné sochárstvom, pretože je plastické a poukazovali na to, že ľudské telo je málokedy

¹⁰⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 113

*nositeľom nejakej myšlienky*¹⁰⁷, čo nestačí ku vzniku fotografie, takže preto uverejňovanie aktov odmietli. Napriek tomu bol Nový, prvým slovenským fotografom, ktorý vyzliekol mladú ženu z kroja a vytvoril tak poloakt.



Igor Grossmann - Babský rozhovor, 1957



Igor Grossmann - Predurčenie, 1959



Jozef Nový – Toaleta, 1953

¹⁰⁷ POSPĚCH, Tomáš: *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. DOST, Praha, 2010, s. 92.

7. Všetdný život v meste

Téma každodenného života v meste bola medzi fotografmi azda najobľúbenejšia, kvôli svojej širokospektrálnosti. Niet divu, bola to téma, ktorú nemuseli vyhľadávať - chodili okolo nej každý deň. Kállay fotografuje ulice mesta a zákutia starej Bratislavy. Cifra a Strelinger zase vytvárajú poetické, vzdušné zábery pofukujúcej bielizne rozvešanej vo vnútroblokoch starých domov. Veľkou „podtémou“ bolo fotografovanie života v novo vznikajúcich sídliskách. V päťdesiatych rokoch sa vo veľkom začala výstavba sídlisk. Pôvodne sa stavali tehlové domy, ku koncu desaťročia sa však stavalo stále viac a viac panelových domov. Kállay a Anton Šmotlák na svojich záberoch dokumentujú neupravené okolie novopostavených bytových domov. Neodvezené hromady zeminy a staveného materiálu sa stali priestorom pre detské hry.



Karol Kállay – Sídlisko, 1958



Anton Šmotlák – Vešanie bielizne na sídlisku



Anton Šmotlák – Bufet na sídlisku

Ďalšou veľmi frekventovanou témou bol detský život a portréty detí. Deti v tom období boli vnímané fotografmi ako živé symboly komunistckej éry. Na objednávku vzniklo nespočetne veľa snímok, v ktorých v rôznej forme zobrazovali situácia ako sa „štát stará o deti“. Pre deti boli budované jasle a škôlky. Neskôr sa deti politicky usmerňovali a povinne združovali v pionierskych organizáciách. Typické sú snímky, v ktorých sa deti hromadne a organizovane venujú nejakej činnosti (propagovanej aktivite). Aby u detí vypestovali úctu k robotníckym povolaniam, boli pre deti organizované rôzne exkurzie po fabrikách, výrobniach a na poliach. Množstvo detí sleduje priamo na poli priebeh žatvy na fotografii od Vyskočila. Taktiež vzniklo veľké množstvo fotografií, ktoré neboli vytvorené na objednávku, ale ktoré zachytávajú bezstarostný bežný detský svet. Na Strelingerovej fotografii vidíme chlapcov ako sa naháňajú za futbalovou loptou.



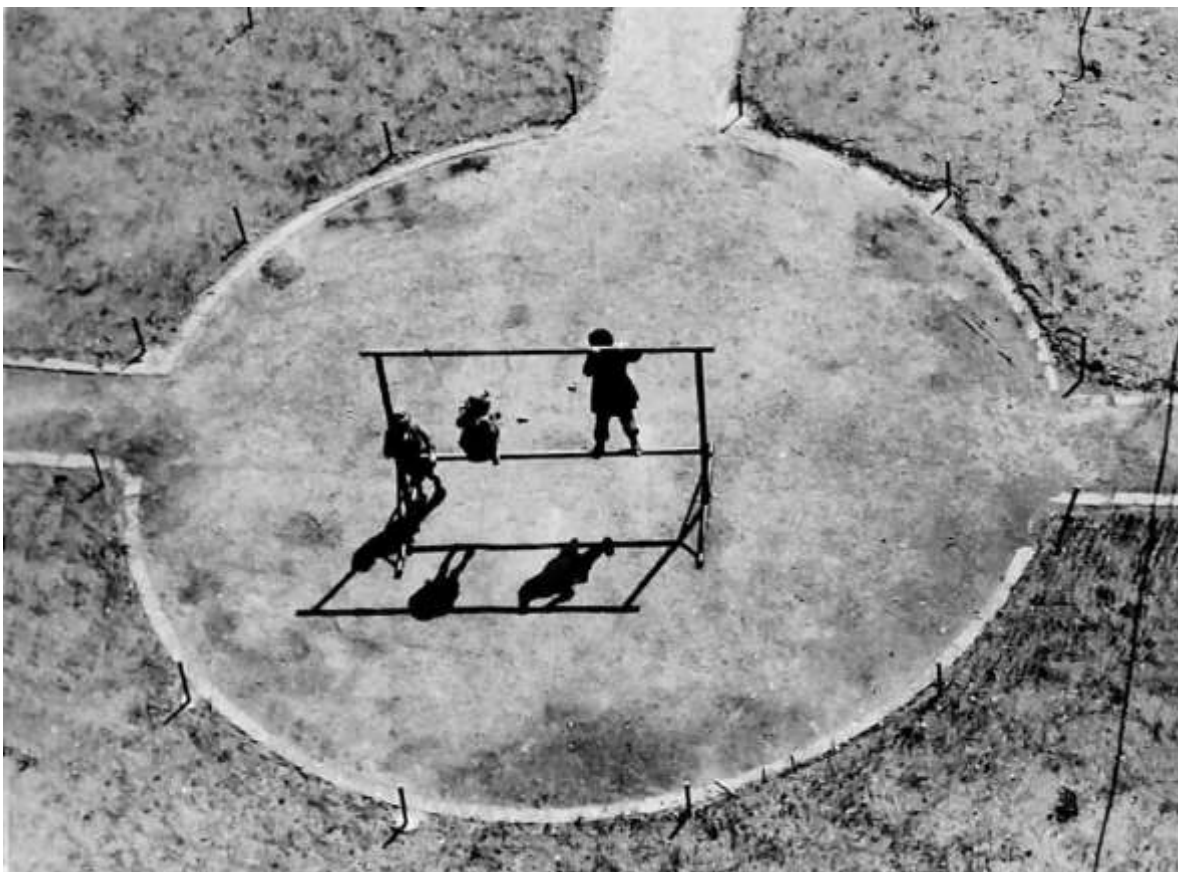
Alexander Strelinger – Deti na sídlisku, 1955-1958

Ku koncu päťdesiatych rokov sa nad strechami domov a panelových domov (panelákov) vyníma nový vizuálny a pre fotografiu zaujímavý prvok a to konštrukcie televíznych antén, ktoré na svojich snímkach zachytáva *Ivan Matejka*¹⁰⁸. Matejka vo svojej sérii fotografií s názvom „Dvory“, zhora fotografuje abstraktne zobrazovanú širokú plochu dvora obytného bloku ako sústavu geometrických útvarov. Drobné postavy hrajúcich sa detí sa z nadhľadu menia „na liliputánske, trochu záhadné figúrky existujúce uprostred magického kruhu.“¹⁰⁹

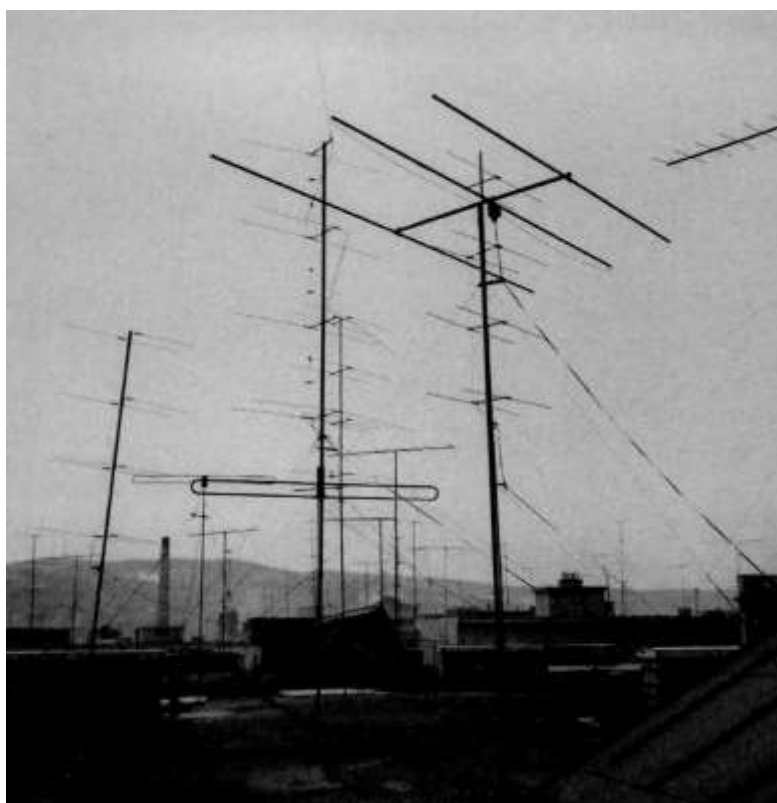


¹⁰⁸ *Ivan Matejka* (1938–1975) sa narodil v Bratislave. Radí sa medzi priekopníkov výtvarne orientovanej fotografie na Slovensku. V rokoch 1956-62 študoval na SŠUP v Bratislave. 1962-67 pracoval ako fotograf v slobodnom povolání. Mal snahu oslobodiť fotografiu od verného reprodukovania skutočnosti s cieľom vytvoriť autonómne výtvarné dielo. V 80. rokoch emigroval do Nemecka, keď sa vrátil, pracoval ako fotograf pre Slovenské národné múzeum. V roku 2017 mu bol udelený titul Osobnosť slovenskej fotografie.

¹⁰⁹ HRABUŠICKÝ, Aurel - MACEK, Václav: Slovenská fotografia 1925–2000, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2001, s. 159.



Ivan Matejka – Dvory, 1959-1960

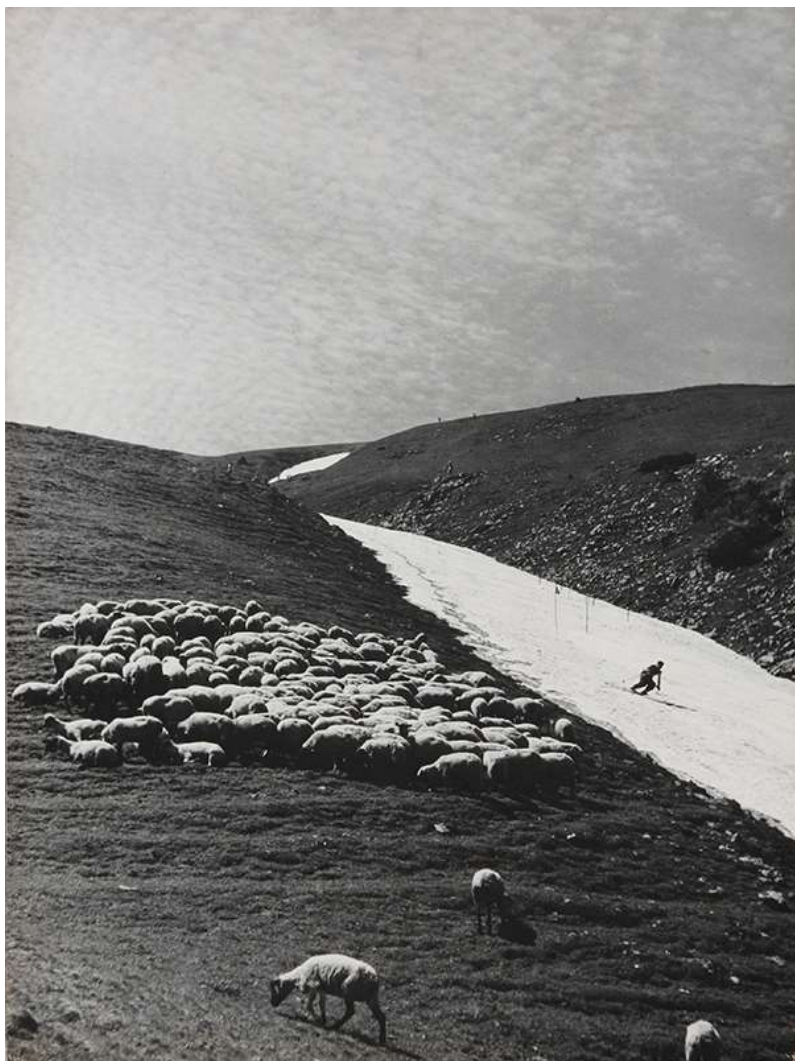


Ivan Matejka – Antény, 1960

Téma každodenného života neobišla ani fotografovanie športu a rôznych voľnočasových aktivít. Fotografie z masových cvičení, prehliadky spartakiády, boli veľmi frekventované a boli veľmi vizuálne zaujímavé. Kállay zvolil veľmi výnimočný a na tu dobu neobvyklý spôsob zaznamenania spartakiádneho pohybu. Na fotografii vidím ženu, starenu, snímanú odzadu, ktorá vyplní väčšiu časť záberu. Na hlave má sviatočnú šatku, ktorá má pripomínať súčasť kroja. Anonymná postava ženy, pozoruje rady cvičiacich ľudí. Kállay touto fotografiou upozorňuje na kontrast starého a nového života. Podobný prístup prezentuje aj vo fotografii s názvom „*Oštiepkový slalom*“, kde opätovne poukazuje na kontrast dvoch svetov. Spôsob využitia svahov a lúk. Na jednej strane svahu sa voľne pasú ovce ako symbol starého sveta, a na druhej strane je zobrazený lyžiar, ktorý sa spúšťa po svahu.



Karol Kállay – Spartakiáda, 1955



Karol Kállay – Oštiepkový slalom, 1953

Azda najzaujímavejšie fotografie vznikajú na kúpaliskách, plavárňach a pri voľných rekreačných plochách jazier. Jozef Nový a jeho fotografia s názvom „*Kúpalisko uprostred sezóny*“ zobrazuje precízne kompozičné rozvrstvenie ľudí na kúpalisku. Kállay sa naopak opätovne zameral na prizerajúcich či dozerajúcich sa ľudí. „*Odzadu snímané mohutné matky rodu vzbudzujú rešpekt.*“¹¹⁰ Na Šmotlákových fotografiách môžeme zasa vidieť iný prístup k životu. Fotograf vnáša pohyb do svojich fotografií. Fotografuje bezprostredne šantiace sa dve ženy v bikinách, ktoré majú v pozadí siluetu mesta.

¹¹⁰ HRABUŠICKÝ, Aurel - KOKLESOVÁ, Bohunka: *Zaujatí krásou*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2013, s. 171



Anton Šmotlák – Lido, 1959



Jozef Nový – Kúpalisko uprostred sezóny, 1950-1958



Karol Kállay – Slniečny kúpeľ, 1950-1960

8. Autori

8.01. Karol Kállay

„Po celú kariéru sa snažím držať toho, čo mi svojho času povedal český fotograf Karel Hájek: „Bud' vždy iba tam, kde nie sú tí ostatní, snaž sa dívať inak ako tí druhí.“

Karol Kállay sa narodil 26. apríla 1926 v Čadci. Po skončení trenčianskeho gymnázia vyštudoval Vysokú školu ekonomickú a právo na Univerzite Komenského v Bratislave. Fotografovať začal už vo veľmi mladom veku – v štrnástich rokoch. Svoje prvé snímky vytvoril fotoaparátom Rolleiflex-om už v roku 1940. O dva roky neskôr získal svoje prvé ocenenie – Zlatú medailu na celoštátnej výstave fotografií v Bratislave. V roku 1943 vystavoval svoje práce v španielskej Zaragoze. Popri štúdiu spolupracoval ako fotoreportér s časopisom *Domov a svet* a obrazovou agentúrou *Oko*. V roku 1950 sa stal členom Zväzu československých výtvarných umelcov, v tomto zväze sa pôsobil spolu s Magdalénou Robinsonovou. Od roku 1956 pracoval ako fotograf v slobodnom povolání. Ako jeden z mála tvorcov vtedajšieho Československa mal možnosť cestovať do zahraničia, kde vznikla väčšina jeho zásadných súborov (Maďarsko, Poľsko, Rumunsko, Bulharsko, ZSSR, Albánsko, Grécko, Taliansko, Juhoslávia, Rakúsko, Francúzsko, Veľká Británia, Holandsko, Nemecko, Japonsko, Mexiko, USA). V roku 1954 vydal svoju prvú knižnú publikáciu s názvom *Slovenské rieky*. V roku 1955 začal fotografovať pre slovenský časopis *Móda*, v ktorom spolu s grafickým dizajnérom Milanom Veselým robili na tie časy priekopnícku vizuálnu úpravu. *„Priniesol nový názor na módnú fotografiu, keď začal raziť názor, že šaty nie sú z plechu. Naopak, ženy v nich rady chodia a tešia sa z nich.“¹¹¹*

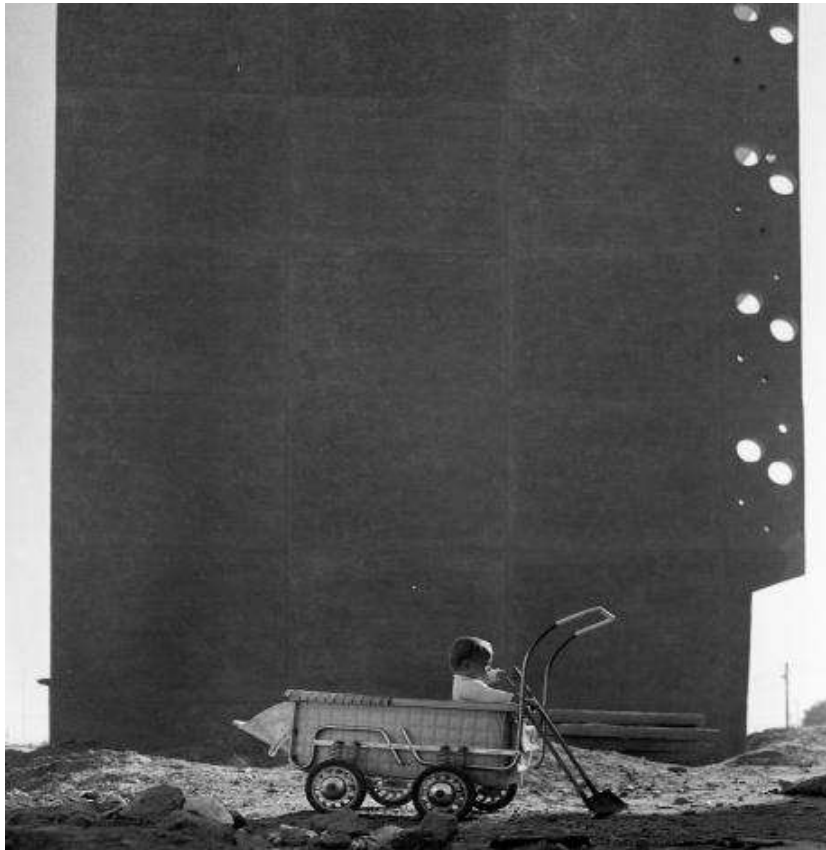
Kállayove fotografie boli uverejnené v rôznych domácich ale aj svetových časopisoch. Fotografoval pre švajčiarsky časopis *Camera*, nemecký *GEO Hamburg*, *Stern Fokus*, *Spiegel*, *Manager Magazin Merian*, berlínsky *Saison* a *Sybille* či parížsky *Jardin des Modes* a mnohé iné. V roku 1970 sa stal členom Medzinárodnej federácie umeleckej fotografie (FIAP) vo Švajčiarsku, ktorá mu udelila titul EFIAP (Excellence de la Fédération Internationale de l' Art Photographique). V roku 1982 získal Zlatý odznak Zväzu slovenských fotografov. Redakcia magazína *GEO* v Hamburgu mu udelila cenu Fotograf roka 1992. Počas takmer desiatych rokov navštívil množstvo krajín, kde vytváral reportáže. V rokoch 1993 až 1995 fotografoval v Egypte,

¹¹¹ <https://www.karolkallay.sk/>

v Thajsku, Tunise, Maroku, Portugalsku, Austrálii a na Kube. Stal sa členom agentúry Bilderberg. V rokoch 1997 až 2000 fotografoval v USA, Thajsku, Jemene, Dubaji, Indonézii, Malajsku a Grécku. Svoju tvorbu prezentoval na vyše osemdesiatich samostatných výstavách doma i v zahraničí (Praha, Berlín, New York, Moskva, Budapešť, Varšava, Bukurešť, Sofia, Paríž, Hamburg, Bagdad, Káhira, Osaka, Istanbul, Havana) a podieľal sa na mnohých skupinových expozíciách po celom svete. Prínos Kállaya do slovenskej i svetovej fotografickej tvorby bol mnohokrát ocenený. V roku 1982 získal Zlatý odznak Zväzu slovenských fotografov. Redakcia magazínu GEO v Hamburgu mu v roku 1992 udelila cenu Fotograf roka. V roku 1998 mu vtedajší prezident Slovenskej Republiky Rudolf Schuster prepožičal Pribinov kríž I. triedy za celoživotné dielo v oblasti umeleckej fotografie. V roku 1999 získava cenu Leopolda J. Danihelsa za umelecké aktivity v Los Angeles, USA. V roku 2002 mu udelili Cenu Tatra banky za umenie, v roku 2003 Krištáľové krídlo a v roku 2004 si prevzal od Nadácie Slovak Gold Veľkú čestnú cenu desaťročia za umenie. Karol Kállay zomrel 4. augusta 2012 v Bratislave vo veku 86 rokov. Karol Kállay sa oprávnene zaraďuje medzi najvýznamnejších slovenských fotografov.

Kállay bol významným reportážnym fotografom počas päťdesiatych rokov. Plynulo fotograficky nadviazal na danú dobu. V päťdesiatych rokoch sa šírila vlna budovania socializmu, čo zapríčinilo širokú výstavbu a modernizáciu miest. Epoche budovania socializmu zodpovedali aj fotografické témy – budovanie veľkých stavieb socializmu, socialistické premeny vidieka. V päťdesiatych rokoch sa vo veľkom začala výstavba sídlisk. Pôvodne sa stavali tehlové domy, ku koncu desaťročia sa stavalo stále viac a viac panelákov. Kállay na svojich záberoch dokumentuje neupravené okolie novopostavených domov. Neodvezené hromady zeminy a staveného materiálu sa stali priestrom detských hier.





Fotografia s názvom *Do školy* z roku 1958 sa stala symbolom pokroku a epochy budovania a výstavby. Na fotografii vidíme chlapca, kráčajúceho od starej drevenice smerom ku modernej budove. Chlapec pomyselné vykračuje vpred lepším zajtrajškom a novej dobe.



Do školy, 1958

Kállay taktiež fotografoval rôzne prejavy komunizmu, či už prvomájové pochody alebo iné ceremónie a obrady. Ako jediný našiel dosť odvahy a nafotografoval odvrátenú stranu prvomájových manifestácií. Kállay nefotografoval z diaľky, ale išiel priamo medzi pochodujúcich. Vznikla tak výnimočná séria fotografií s názvom 1.máj 1954, kde ukazuje reálny stav, ako ľudia tieto pochody prežívali. Nie je to radosť, ale dalo by sa nadnesene povedať, že zachytil utrpenie účastníkov pochodu.

Ľudia čakali kým na nich príde rad. Kállay zaznamenal ich únavu a rozladenosť. Pri dlhom stáťi sa opierali o transparenty, ktoré mali hrdlo dvíhať nad hlavu. Všimol si aj groteskný nepomer ľudských mierok. Portréty štátnikov v nadživotnej veľkosti, ktoré držali výrazne menšie ľudské postavy. Ako sa sám vyjadril o svojej tvorbe : *„Som pozorovateľ života. Snažil som sa fotografovať okamžite a čo možno z najväčšej možnej blízkosti. Hoci práve vtedy hrozia nepredvídateľné situácie, len takto ma to uspokojuje. Vždy sa to snažím urobiť inak, v novom pohľade a nadoraz. Tak, aby som na záver mohol povedať, že lepšie to už nešlo.“*¹¹²



¹¹² <https://www.karolkallay.sk/clanky.php?i=28/zachytit-okamih>







Fotografie zo série 1. máj 1954

Okrem odvrátenej strany prvomájových manifestácií zazamenal ešte v prvej polovici päťdesiatych rokov život rehoľných sestier. V roku 1950 štátna moc zrušila mníšske rehole a zvyšky rehoľníkov sústredila v niekoľkých kláštoroch, medziinými aj v Jasove. Na jar roku 1956, Kállay dostal ponuku fotografovať mníšky v Jasove od redaktora v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry. Kállay ponuku prijal a tak začal vytvárať dokumentárny cyklus zo života rehoľných sestier. *„Séria fotografií rehoľných sestier v Jasove je pre mňa možno*

*jednou z najlepších, aké som urobil. Boli veľa ráz vystavené v galériách, výstavách, aj publikované v magazínoch po celom svete. Vtedy ma pri fotografovaní zavreli prvý raz. Netušil som, že sa to ešte mnohokrát zopakuje.*¹¹³ Kállay teda vytvára dokumentárny cyklus, ktorý sa v tých časoch ako celok nedal zverejniť. Mníšky zaznamenáva pri práci a pri motlitbách. Autor zámerne ponecháva mníšky v anonymite s tvármi sklonenými k motlidbe a členité biele klobúky. Podčiarkuje celkový dojem odovzdanosti a pokory života v odlúčení. Mníšky sú zaujaté motlitbou, Kállay krásou.



¹¹³ <https://www.karolkallay.sk/clanky.php?i=15/mnisky-a-estebaci>





Fotografie zo série Mníšky

Okrem týchto vyššie spomenutých fotografických cyklov Kállay dokumentoval ulice mesta a zákutia starej Bratislavy.



Otvorené klzisko, 1955

8.02. Ján Cifra

Ján Cifra patrí k hlavným predstaviteľom „Poézie všedného dňa“. Poetický realizmus dominoval v Československej fotografii na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Ján Cifra bol kameraman a fotograf. Narodil sa v 23. 06. 1929 v Muráni pri Rožňave. Bol synom lesného inžiniera. Fotografovať začal už ako trinásťročný. Po skončení gymnázia začal študovať kameru na FAMU v Prahe v rokoch 1950 až 1955, bol teda jedným z prvých slovenských absolventov v odbore filmovej kamery. V rokoch 1954–1959 pracoval ako kameraman Štúdia dokumentárnych filmov v Bratislave. Nakrútil trinásť krátkometrážnych filmov, medzi nimi aj dokument o živote na cigánskej dedine Upre Roma. V rokoch 1956–1957 cestoval do Vietnamu a v roku 1959 do Kambodže. Z výprav si Cifra priniesol materiál pre rad dokumentárnych filmov a množstvo fotografických záberov.





Fotografie zo série Vietnam, 1956

Okrem filmovej dokumentárnej tvorby sa posledné tri roky svojho života intenzívne venoval aj fotografii. Z tohto obdobia sa v zbierkach Slovenskej národnej galérie zachoval rozsiahly súbor negatívov, medzi ktoré patrí aj séria 1. máj v Petržalke z roku 1957. V tejto fotografickej sérii Cifra zobrazuje Bratislavčanov oddychujúcich po namáhavej prvomájovej manifestácii. Pravý breh Dunaja bol v päťdesiatych rokoch akýmsi mestským centrom zábavy s lunaparkom a

občerstvením. Cifra nevyhľadával vyhrotené ľudské situácie, skôr ho zaujímala atmosféra, pozastavenie v čase. Jeho zábery ponorené do mäkkého podvečerného svetla pripomínajú atmosféru impresionistických obrazov. Zaznamenáva aj zákulisnú šou, improvizované podmienky, v ktorých sa „ľudia z maringotiek“ snažili žiť svoj bežný život. Cifra v tejto nostalgickej sérii zobrazuje uvoľnenejšiu podobu náročného obdobia povojnového budovania socializmu. Cifra fotografuje aj rómov, ktorí sa tiež nachádzali v prostredí lunaparku. Na jeho fotografiách sa rómske rodiny príliš neodlišujú od väčšinového obyvateľstva, azda iba svojím výzorom a oblečením. Časť svojich prác Cifra prezentoval na výstave v Bratislave a v Prahe v roku 1957 a na III. celoslovenskej výstave úžitkového umenia v Bratislave v roku 1958, kde upútal „autorov osobitý pohľad na ďaleký kraj a ľud, citový, očarený a očarujúci.“¹¹⁴ Cifra zomrel 02. októbra 1959 v Prahe.



¹¹⁴ HLAVÁČ, Ľ., : *Dejiny slovenskej fotografie*, Martin, Vydavateľstvo Osveta, 1989, s. 290





Fotografie zo súboru 1. máj 1957 v Petržalke







Fotografie zo Cigáni, 1957

8.03. Igor Grossmann

Igor Grossmann sa narodil 3. novembra 1924 v Žiline. Bol synom lekárnik. Prvý krát sa dostáva do styku s fotoaparátom ako deväť ročný. Keď mal dvanásť rokov, otec mu daroval fotoaparát. Po skončení gymnázia v roku 1942 začína vypomáhať v rodičovskej lekárni a zároveň začína študovať farmáciu na Lekárskej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Štúdium úspešne ukončil v roku 1946. Chvíľu pracoval ako lekárnik v Považskej Bystrici, neskôr bol preložený do Rajca, ktorý sa stal jeho veľkou inšpiráciou pri jeho fotografickej tvorbe. Grossmann fotografuje od začiatku päťdesiatych rokov. V rokoch 1953–1958 a 1963–1970 zobrazuje predovšetkým slovenskú dedinu vo všetkých jej podobách. Grossmann zachytil svojím objektívom jeho krásu a pravdivosť, odkryl dôstojnosť vo všednosti, zvečnil pominuteľnosť práve tak ako strohý pôvab vidieckej krajiny a jej skromných obydlí, radosť a smútok, i tváre ľudí zrkadliace ťažobu prežitého.



Zo série Slovenská dedina, 1957



Zo série Slovenská dedina, 1958

Grossmannovo dielo je nielen jedinečným dokumentom vyvierajúcim z dôvernej znalosti prostredia, ale aj dôležitým príspevkom do dejín slovenskej fotografie. „Viacere Grossmannove fotografie môžu pripomínať obdobné diela Martina Martinčeka, vznikli však približne o desaťročie skôr. Tie najlepšie na rozdiel od tematicky obdobných snímok Karola Plicku pred druhej svetovej vojny viac dokumentaristicky zdôrazňujú "nájdenu" autenticitu prostredia, bezprostredne zaznamenávajú rovnako bežné životné situácie, ako aj

*sviatočné rituály. V tomto smere sú predznamenáním úsilia Martinčeka v 60.rokoch.*¹¹⁵ Grossmannova tvorba okrem iného obohatila slovenskú fotografiu 50. a 60. rokov civilným prístupom, vymykajúcim sa propagandistickým trendom. Grossmanna považujeme za jedného z majstrov slovenskej čiernobielej fotografie. „Grossmann patril ku skupine autorov, ktorí svojou tvorbou, vymykajúcou sa oficióznosti a propagandistickým tendenciám, prispeli k novej tvári vtedajšej slovenskej fotografie, zásadne oživilí jej charakter.“ Hovorí historik umenia Václav Macek. Od polovice 60. rokov sa začal zaoberať priemyselnou a reklamnou fotografiou.



Na senách, 1956

¹¹⁵ <https://www.igor-grossmann.com/fotoarch%C3%ADv/slovensk%C3%A1-dedina/>



Koledníci - 1955

V rokoch 1964 až 1965 vznikol jeho najdôležitejší cyklus dokumentárnej fotografie – Prváci. *"Svet začínajúcich školákov ma priťahoval, je to vek nepoškvrnený záujmami dospelých, je vekovou hranicou, kedy sa z dieťaťa formuje telesne i duševne chlapec či dievča, rysuje sa budúca nezávislosť na rodičoch. Na jednej strane ešte dieťa, na druhej už prvé ohlasy budúceho dospelého človeka - vek príťažlivý a pôvabný práve svojou sviežosťou a originalitou. Zachytiť životné prejavy detí možno iba reportážnou formou. Niekedy som číhal na vhodný okamih, inde som ho predvídal a doslova "vstrčil" fotoaparát do situácie, tam, kde jedinečnosť visela vo vzduchu. Najlepšie je nechať ich, nech sú sami sebou, vo svojom živle. Dieťa ešte nie je pokazené civilizáciou, nie je zbytočne zvedavé, ba ani prípadné zlé vlastnosti ešte neurážajú. Všetky prejavy sú opravdivé. Radosť, škádlenie, bitka pästami, smútok, zanietenosť, vášeň... Fotografia nehľadá na to, či zachytí skutočnosť ostro alebo rozmazano, hlavné je, aby videla pravdivo."*¹¹⁶



¹¹⁶ <https://www.igor-grossmann.com/fotoarch%C3%ADv/prv%C3%A1ci/>





Fotografie zo súborov Prváci a Deti

Na prelome 60. a 70. rokov Grossmann navštívil Francúzsko, Taliansko, Rumunsko a Arménsko, kde dané krajiny fotografuje a vytvára tak fotografické cykly.

Grossmann sa venuje taktiež výtvarnej fotografii či už v cykle *O Dreve* z roku 1964–1965 alebo v súbore fotografií z osemdesiatych rokov s názvom *Metamorfózy skla*. Tento fotografický súbor vyšiel knižne v roku 1988. Od roku 1969 žil a pôsobil v Bratislave, kde sa venoval portrétovaniu významných osobností slovenskej kultúry. Od deväťdesiatych rokov sa začal venovať aj farebnej fotografii. Grossmann zomiera 4. augusta 2013 v Bratislave.

8.04. Magdaléna Robinsonová

Magdaléna Robinsonová patrila k zakladateľskej generácii slovenských fotografov po druhej svetovej vojne. Stala sa zakladateľkou fotografickej sekcie Zväzu slovenských výtvarných umelcov a prvou externou fotografkou novozaloženej Slovenskej národnej galérie. Svojou prácou udala smer viacerým odvetviám voľnej aj úžitkovej fotografickej tvorby.

Robinsonová sa narodila 17. mája 1924 v Žiline. Zúčastnila sa Slovenského národného povstania, kde bojovala ako partizánka. Počas druhej svetovej vojny sa dostala do viacerých koncentračných táborov (Osvienčim, Gross Rosen, Buchenwald a Bergen Belsen). Po návrate z koncentračného tábora a po vyliečení odišla v roku 1946 zo Žiliny do Prahy. Od roku 1947 začína navštevovať fotografické oddelenie Štátnej grafickej školy v Prahe. Školu absolvovala v roku 1949 a o rok neskôr sa presťahovala do Bratislavy, kde vyše roka pracovala ako fotografka v Štátnom filme. V roku 1950 podnietila vznik fotografickej sekcie pri slovenskom ústredí celoštátneho Zväzu československých výtvarných umelcov (ZČSVU), pričom prví členovia boli dvaja – Magdaléna Robinsonová a Karol Kállay. V tom istom roku sa stala prvou externou fotografkou, ktorá spolupracovala so Slovenskou národnou galériou.

Hlavnými témami Robinsonovej sú portréty a krajina. Jej nesmierne bohatá tvorba svedčí o hlbokom realistickom cítení, determinovanom životnými skúsenosťami a zápasmi, no zároveň o schopnosti poetického videnia skutočnosti. Najväčší vplyv na jej tvorbu mal Josef Sudek. „V niektorých ranných fotografiách je Sudkov vplyv veľmi zreteľný, ide miestami až k bezprostrednosti ohlasu motivickej voľby, svetelného riešenia a kompozičného uchopenia.“¹¹⁷ Začiatkom 60. rokov absolvuje cestu do Talianska, kde fotografuje a neskôr vychádza Taliansky zápisník. V roku 1962 sa vracia do Osvienčimu a vytvára fotografický súbor s názvom *In memoriam Osvienčim*. Cyklus *In memoriam Osvienčim* je viac imaginatívny ako skutočnou reportážou a vyznieva ako varovné memento súčasníkom. V roku 1967 ako prvá žena fotografka odcestovala pracovne do Izraela, aby vytvorila knihu fotografií o Izraeli – *cyklus Izrael (Zamurovaná kniha)*, ktorá získala ocenenie Najkrajšia kniha Slovenska. Pri fotografovaní slovenskej krajiny vzniká *cyklus Strašiaci (Strážcovia úrody, 1970 – 1986)*. Robinsonová zomrela vo veku 82 rokov 24. júla 2006 v Bratislave. V roku 2008 vznikol dokumentárny film s názvom *Cesta Magdalény Robinsonovej*, kde sa nám režisér Marek Šulík

¹¹⁷ KÁRA, Ľubor: *Magdaléna Robinsonová*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1964, s. 9.

snaží priblížiť život tejto výnimočnej fotografky. Šulík sa s Robinsonovou nikdy osobne nestretol. Film začal natáčať na základe nahrávok ktoré pani Robinsonová nahrala pre Nadáciu Milana Šimečku.

Robinsonová v začiatkoch svojej tvorby fotografuje krajinu. Hľadá v nej istoty. „Robinsonová nevidí hory ako strunulú velebnú krásu romantickej kulisy, skôr ju zaujíma baladičnosť v pohybe veľkých hmôt, dunivý obsah tvarov zeme.“¹¹⁸



Ráno na Rozsutci, 1954

¹¹⁸ KÁRA, Ľubor: *Magdaléna Robinsonová*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1964, s. 12.

Na fotografii s názvom *Malý divák* z roku 1956, vidíme sedieť malého chlapca v korune stromu pozorujúc novú, modernú výškovú budovu. Táto fotografia je príkladom bežnej situácie so zameraním na nový moderný spôsob fotografovania v päťdesiatych rokoch.



Fotografia s názvom *Dieťa a kone* z roku 1956 patrí k Robinsonovej najlepším dielam.



Záver

V závere svojej diplomovej práce by som chcela zhrnúť všetky poznatky, informácie a skúsenosti, ktoré som počas spracovávania témy *Päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii na Slovensku* získala.

V úvodnej časti diplomovej práce som stručne charakterizovala pojmy fotograf, fotografia, ďalej rozdiely medzi dokumentárnou a reportážnou fotografiou. Ďalej som čitateľa oboznámila s dejinami slovenskej fotografie od roku 1918 do 1949. Taktiež sme sa venovali jednotlivým politickým zmenám na Slovensku a jeho vplyvu na fotografiu ale aj na život ľudí vo všeobecnosti. Ďalej sme sa venovali agentúrnej fotografii, ktorá bola veľmi dôležitá a vo veľkej časti účelne slúžila na propagandistické účely Komunistickej strany Slovenska. Bolo dôležité ukázať, ako sa už na začiatku päťdesiatych rokov manipulovala s obrazom, či už sa jednalo o inscenovanie jednotlivých fotografií, ktoré sa neskôr stali titulnými fotografiami v dobovej tlači, alebo samotné „čistenie“ fotografií od nežiadúcich prvkov, ľudí, ako bolo v prípade fotografie príhovoru vtedajšieho prezidenta Československej republiky Klementa Gottwalda. Môžeme predpokladať, že sa z tohto obdobia zachovalo viacej takýchto „upravených“ záberov, pri ktorých sa už nezachovala originálna fotografia.

V nosnej kapitole, ktorá sa venovala už konkrétnym päťdesiatym rokom som definovala spoločenské podmienky, ako socializmus vplýval na obyvateľstvo a tvorbu fotografov. Aké témy sa fotografovali, čo sa smelo a čo nie. Definovali sme si hlavný výrazový pojem tohto obdobia a to „*Budovanie nového Slovenska*“.

Poslednú časť diplomovej práce som venovala štyrom autorom, ktorých som podobrobne rozobrala. Každí fotograf v danom období fotografoval niečo iné, osobitne a výrazovo odlišne pristupovali k samotnému fotografovaniu.

Karol Kállay bol hádam najvšestrannejším fotografom danej doby. Právom je považovaný za jedného z najvýznamnejších slovenských fotografov. Plynulo fotograficky nadviazal na danú dobu. V päťdesiatych rokoch sa šírila vlna budovania socializmu, ktorú zachytil vo svojich fotografiách, či už pri fotografovaní rôznych továrenských priestorov alebo pri vytváraní portrétov samotných robotníkov. Jeho fotografia s názvom *Do školy* z roku 1958 sa stala symbolom pokroku a epochy budovania a výstavby. Kállay taktiež fotografoval rôzne prejavy komunizmu, ako napríklad prvomájovú manifestáciu, kde ako jediný fotografoval priamo

medzi účastníkmi manifestácie. Okrem odvrátenej strany prvomájových manifestácií zazamenal život rehoľných sestier. Popri vyššie spomenutých fotografických prejavoch taktiež fotografoval každodenný život v meste.

Ján Cifra bol zas hlavným predstaviteľom „Poézie všedného dňa“. Bol majstrom v nenútenom zobrazovaní každodenného života. Jeho fotografická séria 1. máj 1957 Cifra zobrazuje Bratislavčanov oddychujúcich po prvomájovej manifestácii. Jeho zábery ponorené do mäkkého podvečerného svetla pripomínajú atmosféru impresionistických obrazov.

Igor Grossman patrí medzi majstrov čiernobielej fotografie. Unikátnym spôsobom zachytáva život na dedine.

Magdaléna Robinsonová bola zase vynikajúca výtvarná fotografka.

Po celkovom zhodnotení vyššie uvedeného môžem konštatovať, že cieľ, ktorý som uviedla v úvode mojej diplomovej práce, bol splnený.

Zoznam použitej literatúry

- DOLEŽAL, František. Thema v nové fotografii. Osveta, Praha 1952. ISBN chýba
- DOLEŽAL, Lubomír: Fikce a historie v období postmoderny. Academia, Praha 2008. ISBN: 80-200-1581-7
- HLAVÁČ, Ľudovít. Dejiny slovenskej fotografie. Osveta, Martin 1989, ISBN: 80-217-0086-6
- HLAVÁČ, Ľudovít. O fotografickom obraze. Osveta, Martin 1983, ISBN chýba
- HRABUŠICKÝ, Aurel, KOKLESOVÁ Bohunka. Zaujatí krásou - päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii., Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 2013, ISBN: 978-80-8059-177-9
- HRABUŠICKÝ, Aurel, MACEK, Václav. Slovenská fotografia 1925 - 2000. Moderna - postmoderna - postfotografia. Slovenská národná galéria, Bratislava 2001. ISBN: 80-8059-058-3
- KABÁT, Jindřich. Psychológie komunizmu. Práh, Praha 2011. ISBN: 978-80-7252-347-4
- KÁRA, Ľubor. Magdaléne Robinsonová. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965. ISBN chýba
- KOKLESOVÁ, Bohunka. V tieni tretej ríše. SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2009. ISBN: 978-80-8085-938-1
- KOKLESOVÁ, Bohunka. Súmrak doby. SLOVART, spol. s r.o., Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2018. ISBN: 978-80-556-3478-4
- KOVÁČ, Dušan. Dejiny Slovenska. Lidové noviny, Praha 2007, ISBN: 978-80-7106-899-0
- LIPTÁK, Ľubomír. Slovensko v dvadsiatom storočí. Kalligram, Bratislava 2011. ISBN : 80-7149-225-6
- MOJŽIŠOVÁ, Iva. Giacomettiho smiech?. Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2009. ISBN: 978-80-89259-33-5
- MRÁZKOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír. Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989. ISBN: 80-204-0015-X
- SLIVKA, Martin. Karol Plicka-Basnik Obrazu. Osveta, Martin 1982. ISBN chýba
- POSPĚCH, Tomáš. Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech. DOST, Praha 2010. ISBN: 978-80-87407-01-1

Internetové odkazy :

https://sk.wikipedia.org/wiki/Slovensk%C3%A9_n%C3%A1rodn%C3%A9_povstanie
<https://www.vsvu.sk/o-nas/vsvu/historia/>
<https://www.karolkallay.sk/clanky.php?i=28/zachytit-okamih>
<https://www.karolkallay.sk/clanky.php?i=15/mnisky-a-estebaci>
<https://www.igor-grossmann.com/fotoarch%C3%ADv/slovensk%C3%A1-dedina/>
<https://www.igor-grossmann.com/fotoarch%C3%ADv/prv%C3%A1ci/>

Ostatné zdroje :

BĚLOHRADSKÝ, 2017, s. 5 (Príloha Pravda).

DOLEŽAL, František: *Naturalismus a formalismus*. In: *Nová fotografie*, 2, 1951, č.1, s. 8-9.

JÍRŮ, Václav: *Od dějinného května 1945 k dnešku*, In: *Československá fotografie*, 4, 1953, č.6, s.63-64.

JÍRŮ, Václav: *Učiňme z fotografie nejvýznamnější odbor lidové umělecké tvořivosti*, In: *Československá fotografie*, 4, 1953, č.7, s.74.

JUŠČÁK, Peter: *Od pravdy k moci*. In: *SME*, 10.10.2014, s. 12.

LINHART, Ľubomír: *Společne k socialistické fotografii*, In: *Nová fotografie*, 3, 1952, č.12, s.134.

ŠMOK, Ján: *Konec strašidel*, *Československá fotografie*, 1953, č.6, s. 63.

Menný register

A

Absolon, Ľudovít 18

B

Blühová, Irena 13

C

Cartier-Bresson, Henri 47

Cifra, Ján 8, 51, 61, 67, 87, 88, 89, 106

Cích, Koloman 20, 24

Cincík, Jozef 20

Clementis, Vladimír 27, 28

Csáder, Ladislav 51

D

Dohnány, Miloš 14, 20

Doležal, František 34, 49

Dráč, Karol 17

F

Farkaš, Ladislav 11

Funke, Jaromír 20, 21

G

Gašparík, Imrich 44

Gottwald, Klement 17, 27, 28, 33, 35, 63, 105

Gregor, Miroslav 51

Grossmann, Igor 8, 51, 64, 65, 95, 96, 97, 99, 101, 106

H

Havetta, Elo 61

Hitler, Adolf 14

Hodoš, František 10

Honty, Tibor 13

Husák, Gustav 35

CH

Chmulik, Štefan 13

I

Illek, Dušan 16

K

Kállay, Karol 8, 16, 51, 53, 55, 67, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 86, 102, 105

Kocian, František 29

Kočiš, Ján 40

Kompánek, Vladimír 65

L

Lenin, Vladimir Iljič 43, 44

Lipták, Ľubomír 33

M

Malík, Viliam 13

Marko, Ilja Jozef 14

Martinček, Martin 55, 65

Matejka, Ivan 70

N

Nový, Jozef 51, 52, 65, 73

P

Petráš, Štefan 29

Pinkavský, Andrej 11

Plicka, Karol 11, 12, 13, 20, 64, 65

Protopopov, Sergej 12, 35

Příbyl, Viliam 29

R

Robinsonová, Magdaléna 8, 47, 76, 102, 103, 104, 106

Roller, Ladislav 20, 24, 44

S

Socháň, Pavol 11

Spurný, Ján 48

Stalin, Josif Vissarionovič 30, 43

Strelinger, Alexander 67, 69

Szekély, Ivan 16

Š

Šajmovič, Juraj 51

Šmídek, Karol 35

Šmok, Ján 18

Šmotlák, Anton 51, 67, 73

T

Tamáš, Štefan 53

Teslík, Jozef 20, 22, 23, 24

Tiso, Jozef 14, 16

V

Vyskočil, Kamil 51, 69

Z

Zápotocký, Anton 28

Zsigmondiová, Barbora 13

Ž

Žingora, Viliam 32