

# Jozef Sedlák

## Ilja Jozef Marko

Fotografia sociálneho dokumentu sa stala v medzivojnovom období 20. – 30. rokov 20. storočia súčasťou celoeurópskej iniciatívy ľavicovo orientovanej kultúrnej avantgardy. Spolu s termínom „Novej Vecnosti“<sup>1</sup> sa pre sociálno-kritické žánre vo fotografii vyprofilovalo v Nemecku, Maďarsku a neskôršie v Čechách a na Slovensku viacero názvov. Podľa národnoštátnych a politických záujmov to boli najčastejšie názvy ako robotnícka fotografia, socialistická fotografia alebo prole-

1 Termín „Nová Vecnosť“ (nemecky Neue Sachlichkeit, anglicky New Objectivity) prvý krát použil riaditeľ múzea Gustav Hartlaub v roku 1923 vo svojom článku „Nová Vecnosť: Nemecké umenie po expresionizme“. Bol to úvodný text výstavy nemeckých umelcov medzi, ktorými nechýbali mená otcov tohto avantgardného smeru Otta Dix a George Grosza. Smer definoval autora ako „nového umelca“, ktorý sa nekompromisne snaží o objektívne zachytenie novej-nepodmienečnej externej reality vtedajšej doby. Predstavitelia Novej Vecnosti chceli vytvoriť umenie, ktoré malo slúžiť všetkým ľuďom, nilen vybraným elitám. Podľa nich nemali umelci vytvárať diela len na základe vlastnej inšpirácie, alebo osobných vízií a podnetov. Programovo mali zobrazovať praktické veci a predmety bežnej spotreby, ktoré mali odrážať objektívnu realitu tak, aby hovorila sama za seba a nebola pozmenená autorským vnímaním. Napríklad v Nemecku v mnohých prípadoch išlo o drsnú iróniu a satiru, ktorými sa útočilo na medzivojnovú mestskú buržoáznú spoločnosť, v ktorej videli hlavné zlo, ktoré ničilo charakter vtedajšej spoločnosti. V architektúre sa pod vplyvom Bauhausu vytvorilo pravidlo, ktoré uplatňovalo princíp funkcie nad formou.

társka fotografia. V Československej republike (1918 – 1939) tak isto na Slovensku sa pomerne rýchlo prijal názov sociálna fotografia. Nemecký a rakúsky model uvažovania o fotografovaní sociálne spravodlivej spoločnosti našiel v stredoeurópskom regióne priaznivé podmienky, pričom viaceré fotografické zoskupenia a iniciatívy začali programovo zdôrazňovať výhradne spomínaný sociálno-kritický pohľad. Túto spoločenskú a kultúrnu vlnu vyvolala nielen rýchla transformácia českej a slovenskej spoločnosti po I. svetovej vojne a vytvorenie spoločného štátu, ale rovnako intenzívne zmeny v kultúrnych pojmosloviach. V neposlednom rade to bola objednávka po novej estetike v rámci umenia a nová (politická) interpretácia sociálneho statusu jednotlivca a spoločnosti.

O estetických a sociálnych aspektoch avantgardného myslenia polemizoval i Walter Benjamin vo svojej eseji o fotografii s názvom „Autor ako výrobca“, kde napísal: „Pozrite sa na fotografiu. Čo vidíte? Stáva sa viac a viac pútavou, stále viac a viac modernou a výsledkom je to, že už nie je možné fotografovať bytový dom ani kopy hnojia bez transfigurácie. Dokonca sa podarilo, že môžeme hľadať radosť

v samotnej škaredosti objektu a to jeho novým spracovaním a štýlovou technickou dokonalosťou. Pre „Novú Vecnosť“ je dôležitá funkcia ekonomiky média fotografie, ktorá nemá masám priniesť prvky povrchného a prvoplánového šťastia a radosti, alebo filmových hviezd zo zahraničia prerobených podľa najnovšej módy, ide o politickú funkciu fotografie, obnoviť svet taký ako v skutočnosti vyzerá z vnútra, inými slovami podľa jeho vlastnej a autentickej módy“.

Za politicko-spoločenskými zmenami 20. – 30. rokov minulého storočia je nevyhnutné vidieť kultúrnu avantgardu a angažované postoje ľavicovo orientovaných skupín a jednotlivcov. Ale rovnako aj globálny rozmer svetovej hospodárskej krízy a priamy vplyv krachu burzy v New Yorku (1929) na všetky európske štáty nevinímajúc predmníchovské Československo.<sup>2</sup>

2 Dňa 24.10.1929 zaznamenala burza v New Yorku 90% prepád obchodu s cennými papiermi a akciami, čo zapríčinilo totálny krach burzy a priamu stratu v bankovom sektore 15 mld dolárov. Naliehavá potreba USA a urgentného získania hotových peňazí, viedlo k vypovedaniu väčšiny úverov, ktoré mali Američania v Európe, a keďže Európania neboli schopní úvery splácať, dochádza ku celosvetovej hospodárskej kríze. Najhorší priebeh mala kríza v USA, Nemecku, Poľsku, Kanade, Československu a Holandsku. Priemyselná produkcia klesla o 38% a medzinárodný obchod o 34%. V roku 1932 dosiahla miera nezamestnanosti 25% a na celom svete bolo podľa odhadu 32 miliónov nezamestnaných. V Československu podľa sčítania obyvateľstva v roku 1930 prináležalo k priemyslu a k živnostiam 34,9% obyvateľstva, to je viac než k poľnohospodárstvu a lesníctvu. Zahraničný obchod Československa bol z územného hľadiska v tej dobe orientovaný hlavne na Nemecko, USA, Veľkú Britániu, Maďarsko a Rakúsko. V roku 1934 vláda Československa pristúpila k devalvovaniu meny v snahe podporiť vývoz. V roku 1936 však došlo k ďalšej devalvácii koruny a celkovo táto devalvácia dosiahla až 30%. V rokoch 1929 až 1933 počet nezamestnaných, ktorí boli úradne registrovaní vzrástol zo 420 tisíc na 740 tisíc obyvateľov. V roku 1933, teda po prekonaní najhlbšieho bodu krízy, sa začala pozvoľna hospodárska situácia v Československu zlepšovať. Roky 1934 – 1936 však boli z hľadiska životnej úrovni a v sociálnej oblasti ešte horšie ako na začiatku 30. rokov minulého storočia. Slovensko a Zakarpatská Ukrajina

K výraznému šíreniu a popularizácii fotografie ako takej smerom k verejnosti, prispela aj cielená agenda politickej propagandy, cezhraničná expanzia národných masmediálnych trhov, nové technológie a produkcia tlače a hlavne možnosti rýchlej distribúcie.

Termín sociálna fotografia sa v rámci krajín Česka a Slovenska objavuje spolu s aktivitami ľavicového publicistu, teoretika fotografie Lubomíra Linharta.<sup>3</sup> Sú to hlavne jeho teoretické štúdie o sociálnej fotografii v časopisoch Svět Práce (1933), Magazín družstevní práce (1934) a neskôršie jeho knižná publikácia Sociální fotografie vydaná v komunistickom vydavateľstve Levé Fronty. V rokoch 1933, 1934 zorganizoval pod záštitou Film-foto skupiny Levé Fronty v Prahe dve medzinárodné výstavy sociálnej fotografie. Koncept a odkaz radikálnej sociálnej kritiky spôsobil, že organizátori navrhli niektoré diela z výstav odstrániť.<sup>4</sup>

zostávali agrárnymi oblasťami s výraznou prevahou zaostalého poľnohospodárstva. V roku 1930 prináležalo k poľnohospodárstvu, lesníctvu a rybárstvu na Slovensku 56,8% obyvateľov a na Zakarpatskej Ukrajine dokonca až 66,3% obyvateľov, zatiaľ čo k priemyslu len 19,1% obyvateľov a výrobným živnostiam 11,9% obyvateľov.

3 Lubomír Linhart sa narodil 28. júna 1906 v Prahe. Bol popredný český publicista, kritik, knižný vydavateľ, redaktor, teoretik fotografie, filmový historik, prekladateľ z Ruštiny. V 30. rokoch bol hovorcom a teoretikom Film-foto skupiny Levé Fronty. Zomrel 10. júna 1980 v Prahe.

4 Filmová a fotografická skupina Levé fronty bola založená v októbri 1929 v Prahe, ľavicovo zmýšľajúcimi aktivistami. Krátke obdobie po založení bola vedená Karelom Teige. Hovorcom skupiny sa stal v neskoršom období Lubomír Linhart. Skupina sa postupne dostala pod vplyv ortodoxných komunistov, bola podriadená direktívam Komunistickej strany Československa a nepriamo aj riadená. Napriek tomu, že mala podporu fotografův, širšia odborná fotografická obec sa od ľavej Fronty a sociálnej tematiky distancovala. Lubomír Linhart napríklad uviedol, že mesačník Svazu klubu fotografův a amatérův Fotografický obzor, nepriniesol žiadne informácie o aktivitách ich skupiny, ani o významných

Podobne ako Walter Benjamin aj Lubomír Linhart intenzívne vnímal nové vizuálne možnosti a výrazové prostriedky angažovanej fotografie, ktorá je schopná ktitickej reflexie, obžaloby spoločnosti, alebo tvrdého politického hodnotenia vo vzťahu k elite spoločnosti. Používa však radikálnejší postoj, ktorý obhajuje v úvodnom texte do katalógu výstavy Sociální fotografie. Píše: „Fotografia nie je len otázkou súkromnej klubovej zábavy, ani nejakým komplexom len technických a estetických problémov bez akejkoľvek ďalšej spojitosti. Fotografia je pre nás tým, čím v skutočnosti a v celej šírke dnes je – významným spoločenským činiteľom, hlboko zasahujúcim do spoločenského diania, do problémov sociálno-politických, hospodárskych, umeleckých i kultúrnych, do celého života okolo nás. Preto zdôrazňujeme vo svojej fotografii predovšetkým jej sociálnu, to znamená spoločenskú funkciu, ktorá je v danom období najdôležitejšia, bez toho aby sme zanedbávali technickú a umeleckú stránku fotografie. Chceme dať svojej fotografii predovšetkým nový, zdravý, sociálne účinný obsah.“<sup>5</sup>

medzinárodných výstavách sociálnej fotografie. Napríklad pri vernisáži pražskej výstavy sociálnej fotografie v apríli 1933, kde vystavovali okrem domácich autorov súbory sovietskych fotografův a robotníckych fotografův z Francúzska, Holandska a Spojených štátov amerických, polícia okrem vyradenia “závadných” snímok, nepovolila úvodné slovo, ktoré mal predniesť Karel Teige, rovnako zakázala predniesť úvodný text od Lubomíra Linharta na repríze výstavy v Brne 1. júna 1933. Bratislavská repríza bola úplne zakázaná. Napriek prítomnej, silnej politickej propagandy komunistov, zúčastnili sa na obidvoch výstavách v Prahe (1933, 1934) aj avantgardne zmýšľajúci autori, ako bol J.Funke, E.Vyškovský a iní.

5 Genéza temínu sociálna fotografia sa viaže na meno nemeckého komunistu Willyho Münzberga. Bol kľúčovou postavou medzinárodnej sekcie komunistickej propagandy a inicioval viacero propagandistických stratégií využívajúcich masové



media, čo vyústilo v založenie Arbeiter Illustrierte Zeitung, v skratke A-I-Z (robotnícky obrázkový časopis). Vychádzal v rokoch 1933 až do roku 1938, kedy bol nacistami zakázaný. Bol distribuovaný aj v Čechách a svojou nadčasovosťou ovplyvnil a inšpiroval komunistickú propagandu v 50 rokoch v Československu. Známy sa stal uverejňovaním fotomontáží Johna Heartfielda, ktoré sa stali v medzivojnovom období modelom politickej fotomontáže. Münzenbergovou úspešnou stratégiou bolo vytváranie medzinárodných hnutí a organizácií. Bolo to hnutie takzvanej robotníckej fotografie (Arbeiter fotografie), ktorého predstaviteľom sa stal Der Arbeiter-Lichtbild-Bund Deutschland a mediálnym orgánom časopis Der Arbeiterfotograf. Hnutie sa postupne rozširovalo do ďalších krajín, nevinímajúc Československo, kde sa etablovalo pod názvom sociálna fotografia. Samotný názov sociálna fotografia nebol terminologicky ani odborné ukotvený a reflektoval jednotlivé rečové a spoločensko-politické špecifiká daných krajín. V Nemecku sa používali výrazy "Der Arbeiterfotograf, die Arbeiterfotografie (robotnícky fotograf, robotnícka fotografia, alebo alternatíva "Das Sozialistische Fotografie in časopise "Das Neue Bild" (socialistická fotografia). Vo Francúzku sa iniciatívy nazývali "amateurs photographes ouvriers" (amatérski robotnícki fotografi). V maďarčine bol najfrekvento-

Na Slovensku šírili program sociálneho dokumentu hlavne vzdelaní jednotlivci, kultúrne a laické osobnosti prichádzajúce z pražského, alebo nemeckého prostredia. Irena Blühová študovala na Bauhause, Ing. Miloš Jurkovič študoval v Prahe, Viliam Malík absolvoval baťovú školu, prof. Ján Kožehuba dlhodobo pracoval v Prahe. Silné sociálno-kritické vnímanie reality logicky predzna-

vanejší základný termín „munkásfotós“ (robotnícky fotograf), a niekedy „szocialista fotografus“ (socialistický fotograf). Teória fotografie používala všetky tieto označenia a zavádzala aj výrazové spojenia proletárska fotografia, prenesené zo Sovietskeho Zväzu z konca dvadsiatych rokov. Na základe hnutia nemeckej robotníckej fotografie, teoretických úvah a výstavných aktivít Lubomíra Linharta sa v Československu presadil názov Sociálna fotografia. Na Slovensku sa pod vplyvom zoskupenia Socio-foto a výstavných aktivít spolku „Natürfreunde“ (Priatelia prírody) vžil názov Sociálna fotografia.

menalo ich verejnú angažovanosť, aktívnu činnosť v politickej sfére a zakladanie záujmových združení a klubov. V Bratislave to bola medzinárodne známa skupina Socio-foto a Združenie fotoamatérov YMCA.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Vznik skupiny Socio-foto predznamovala programová akcia komunistických intelektuálov v Bratislave. Išlo o spoluprácu niekoľkých organizácií ako boli Blok slovenskej inteligencie Slovenska (BIS), Zväz slovenských akademikov (SSA) a časopisy DAV a Sarló. Z ich iniciatív sa vytvorili dve skupiny, ktoré začali sociologický prieskum Slovenska. Členovia týchto skupín sa stali jadrom skupiny Socio-foto v Bratislave. Svoje programové ciele formulovali v tlačovej podobe bulletinu, ktorý bol súčasťou prvej výstavy v 1934 roku s názvom Socio-foto. Aktívnymi členmi zoskupenia Socio-foto boli Irena Blühová, Karol Autrich, Ján Halász, Rudolf Drexler. Združenie fotoamatérov YMCA v Bratislave (počas Slovenského štátu v rokoch 1939 – 1945 sa premenovalo na Klub slovenských turistov a lyžiarov, KSTL), bolo založené okolo roku 1926. Prvým predsedom Fotozdruženia bol Ing. Miloš Jurkovič, riaditeľ Zemédelského múzea (Slovenské národné múzeum), najaktívnejšími členmi boli Mi-

Aktivity Soci-fota predstavovali skôr vyhranenú platformu radikálneho ľavicového politického zmysľania, čo prenášali do výberu tém s jasným, sociálno-kritickým posolstvom. Fotozdruženie YMCA (neskôr KSTL) v Bratislave, vyvíjalo hlavne celoslovenskú záujmovú činnosť a okrem sociálnej tématiky malo úlohu predovšetkým popularizovať všetky žánre média fotografie.

Fotografické dielo Ilja Jozefa Marka je v súčasných dejinách slovenskej fotografie a porevolučnou odbornou literatúrou spomínané v súvislostiach so spomínanou celoeurópskou avangardnou vlnou. Dokladajú to viaceré medzinárodné výstavy v zahraničí, na ktorých bola tvorba Ilja J. Marka zastúpená (Nemecko, Česko, Maďarsko). Posledná výstava bola v Prahe s názvom „Neúprosné svetlo“ Sociální fotografie v medziválečnom Československu v Galérii Leica (október 2012).

Z rozhovorov s rodinnými príslušníkmi<sup>7</sup> a ani z výskumu fotografických aktivít Ilja J. Marka však nemáme potvrdené priame a dlhodobé kontakty, respektíve spoluprácu so zoskupeniami Film-foto skupiny Levé Fronty, Socio-fota či Fotozdruženia YMCA, nevinímajúc spomínané osobnosti v rámci Bratislavy a Slovenska. Súvisí to z jeho špecificky zameranou prácou sociálneho pracovníka, spisovateľa a redaktora, ktorý popri svojej činnosti využíval fotografiu len ako formu záznamu

<sup>7</sup> loš Dohnány, Viliam Malík, Štefan Tamáš, Jozef Horák, Anton Čížkovský, Dr. Beharka, Štefan Chmulík a ďalší.)

<sup>7</sup> Rozhovor sa uskutočnil s manželkou Valériou Markovou v súkromnom byte v Bratislave, novembere 1981

pre sociografické a etnografické účely. Nakoniec slovenská literárna odborná komunita eviduje Ilja J. Marka predovšetkým ako spisovateľa, básnika a novinára, ktorý popri tejto činnosti fotografoval.

Ilja J. Marko pochádzal z veľmi chudobných pomerov a prirodzene inklinoval k ľavicovo orientovaným skupinám a aktivistom. Ako novinár a zamestnanec sociálnej poisťovne sa svojím angažovaným postojom verejne a otvorene hlásil k stále silnejúcim a vyhranenejším politickým aktivitám komunistickej strany Československa a ľavicovo orientovaných českých kolegov. V súboji o nové interpretácie a stratégie sociálnej témy sa ocitlo médium fotografie pod viditeľným tlakom komunistickej strany Československa, ktorá programovo šírila propagandu, radikalizovala autorov s cieľom využívať sociálnu tématiku na propagandistickú fotografiu. V súvislosti so stavom spoločnosti treba spomenúť, že toto mimoriadne vzopätie sociálnych, hospodárskych a politických rozporov doby, charak-

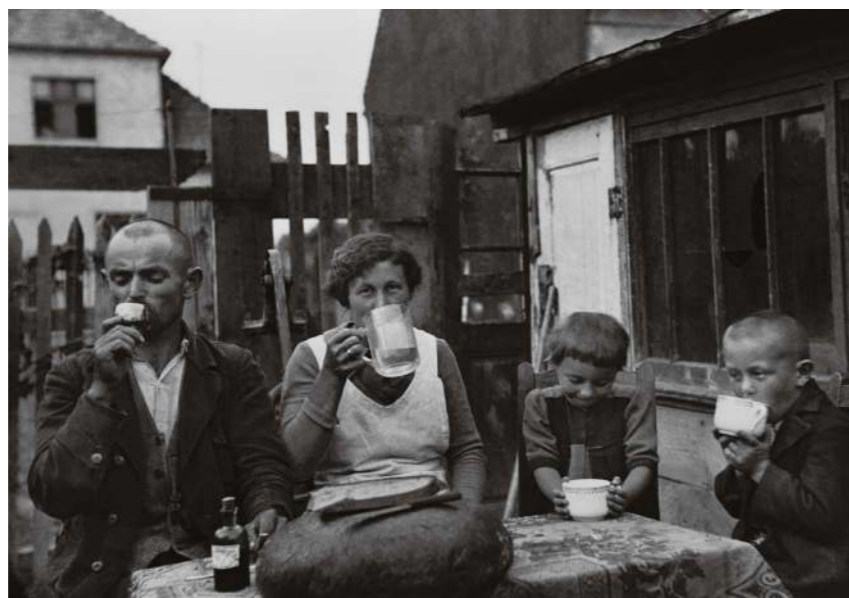
terizovala aj forma triedneho boja reflektovaná možnosťami dobovej žurnalistickej fotografie. Popri rýchlym rozvoji technických a reprodukčných vlastností média fotografie sa stupňoval tlak na objednávku, aby samotní autori zachytávali obrovskú biedu, hlad a pracovnú neistotu a interpretovali tento obsah kriticky, ľavicovo politicky, a tak isto, aby fotografie pôsobili čo najdramatickejšie. Tieto metódy a stratégie sa v neskoršom povojnovom období, rozpracovávali na politické koncepty a teoretické východiská socialistickej internacionály, estetiku socialistickeho realizmu a na propagandu kultúrnej politiky socialistického Československa.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Vydavateľstvo Osvěta, Národní podnik Praha, vydalo v roku 1952 propagandistickú brožúrku od Františka Doležala s názvom „Thema v nové fotografii“. Už úvode knihy je jasná stratégia a direktíva kultúrnej politiky a propagandy komunistickej strany, stanoví obsahové, estetické a spoločenské parametre „Novej socialistickej fotografie“. Autor zanietene konštatuje: „Československá fotografia predeľáva od roku 1948 proces hlboké vnútorné premeny. Miesto staré mešťácke koncepcie, ktorá hájila súkromný charakter fotografie, nastupuje



Fotografia bola moderným médiom, ktoré bolo schopné archívovať, vizuálne analyzovať a politicky hodnotiť. V danom období disponovala silnou výpovednou hodnotou a popri slove bola pre Ilja J. Marka najvhodnejšou formou, vyjadriť podstatu extrémne zlých životných podmienok nezamestnaných robotníkov a ich rodinných príslušníkov na perifériách Bratislavy.

Ilja J. Marko je v týchto kontextoch „osamelý bežec“ – solitér, ktorý do histórie Slovenskej fotografie vstúpil svojím jediným zásadným fotografickým projektom knižnej publikácie o bratislavskom predmestí Dornkappel (terajšia Trnávka). Počtom nie objemný cyklus fotografií o predmestí Bratislavy, autor koncipoval ako podporný a ilustračný materiál pre socio-grafickú štúdiu s pomerne rozsiahlym textom, štatistikami a ekonomickými číslami.<sup>9</sup>



Funkcia a možnosti sociálneho pracovníka, publicistu, ale predovšetkým osobnostný profil Ilja J. Marka formovali celý koncept knihy. V úvode knihy veľmi emotívne píše o svojich motívoch a vnútorných pohnútkach realizácie publikácie: „Dvadsiate storočie naplnené hrozbami a dynamikou vynálezov zmieta sa v krčovitých bôloch. Dedina stone, stone i mesto a týmto i človek. Niet kúta, kde by chudoba nezadrapovala

svoje pazúry a nedrancovala nezamestnaných. Rolníkovy na dražbe predávajú jedinú kravu, ktorá ho živila. Súдне vyhadzujú ľudí z bytov, aby ich napokom odovzdali bezpečnostným orgánom. Nezamestnanosť rastie a s ňou i bieda. V dôsledku toho sa zakladajú sekty, ktoré vedú ľudí do záhuby. Nenávisť kapitalizmu bujnie proti proletárovi a opačne. Zo sociálneho hľadiska sú tieto pomery neudržateľné. Chudobné vrstvy stávajú sa ľahostajné a nemôžu túžiť po vyšších duchovných hodotách. Stávajú sa indiferentní i pri otázke národnej. Ak chceme slôžiť a povzniesť ľudstvo k vyšším métam, musíme mu v prvom rade ukázať svoju skutočnú tvár a vyzliecť všetky masky, ktoré si pri rôznych príležitostiach navliekame. Ľudu len ideál a láska pomôže! Naučme sa ľud milovať, keď od neho lásku očakávame. Keď som túto knihu písal, nemal som na zreteli nič iné, ako: pravdu. Napísať pravdu a povedať ju i vtedy, keď nás ona najviac bolí. Toto som si vzal za úlohu, a v tom som i vytrval.“

Ilja J. Markova vizuálna správa

koncepte nová, socialistická, která jí ukládá veřejné poslání, spjaté s potřebami lidu a našeho lidové demokratického zřízení. Předmět fotografie tvoří naše nová skutečnost se vším, co je typické pro její pokrokový vývoj, směřující ku socialismu. Tyto typické rysy nacházíme zejména v lidech, v jejich novém, kladném a optimistickém poměru k práci a ke kolektivu, k hospodářským, politickým a kulturním otázkám a k úkolům, které vyplývají s naší společné snahy o upevnění míru a vybudování socialismu. Nové rysy najdeme v politickom a spoločenském živote, v rekreaci, v tělovýchově a sportu, ve škole, v divadle, v zábavě, v oživení lidové tvorivosti, v životě dětí, mládeže a žen, v novom životě rodín, v novém vzhledu vesnic a měst a tak podobne. V socialistické a k socialismu směřující společnosti se stává ideálem umění harmonický rozvitý, svobodný člověk, dělník a rolník, hrdina budovatelské práce, úderník, zlepšovatel, bojovník za světový mír a tvůrce nových forem politického, sociálního a kulturního života. Veškerá socialistická tvorba ho staví do středu svých tvůrčích zájmů a snaží se vyjádřit jeho život, vlastnosti, budovatelské nadšení, lásku k práci, k lidem a zemi, nenávisť k jejím nepřítelům a změnit dnešní svět v nový socialistický.

<sup>9</sup> Kniha Ilja Jozef Marko, Dornkappel, Predmestie troch jazykov, 1938, Vydal Európsky literárny klub, Praha, 214 strán. Predmestie Dornkappel, (preklad z nemčiny Trňová kaplnka), v súčasnosti Trnávka mestská časť Bratislavy. Jeho súčasťou bola aj tehleňa, ktorá pre znamenitú hlinu na stavebnú konjunktúru rozrastajúceho sa mesta vý-

razne prosperovala. V jej blízkosti začali chudobní robotníci okolo roku 1900 vytvárať osadu, ktorej hovorili „kolónia“. Zvonec pri kaplnke zvolával robotníkov do práce a oznamoval počiatok a koniec roboty. Pre ulicu, kde zvonica stála, sa preto ujal názov „Pri zvonici“ a pre osadu „Dornkappel“. Prvými obyvateľmi kolónie boli zväčša chudobní „Pressburgeri“, ktorí si tu stavali svoje biedne príbytky, v podstate budy, z materiálu pozvázaného z búračiek mesta. Prevažne boli drevené, alebo stavané z odpadu, takže vari aj každá doska bola iná, sem tam pribitý kus plechu, a boli radi, keď aspoň komín mali murovaný. Tak sa pomaly začala vytvárať Dornkappel - Trnávka, ako predmestie Bratislavy. Miestnymi obyvateľmi bolo nazývané aj ako „Mexiko“. Celá vtedajšia zóna periférie Bratislavy dramaticky narastala práve v období svetovej hospodárskej krízy. Len v roku 1931 sa na predmestie vyláhalo zo Žitného ostrova okolo 3-tisíc osôb, prevažne bídrešov. Ďalšie stovky ľudí prichádzali z Považia, ale aj z východoslovenských okresov.



z prostredia robotníckych domov, drevených chatrčí, detí a rodín robotníkov, presahuje ilustračný rámec knihy. Ľavicový pátos kombinovaný so silným humanistickým posolstvom, začala odborná a laická verejnosť v plnej miere objavovať až na samostatne koncipovaných výstavných projektoch v rámci skúmania fenoménu sociálnej fotografie na Slovensku. Nemalú zásluhu na tom má Ľudovít Hlaváč,<sup>10</sup> ktorý ako prvý

na Slovensku programovo mapoval fenomén sociálnej fotografie ako celku, a rovnako húževnato bojoval o popularizáciu a vyvážené postavenie tohto média v rámci dejín slovenského výtvarného umenia. Základom jeho výskumu sa stala rozsiahla výstava sociálnej fotografie v roku 1971 v Bratislave. Fotografie Ilja J. Marka charakterizuje ako „vzývavé otvorenosťou témy, obsahu a neštylizovanou rudimentárnosťou vo výraze“. Ich účinok videl predovšetkým v skutočnosti,

ktorú zachycujú. Polemizoval však s výrazom fotografií, kde „orientácia na tento druh fotografie bez nároku na kultivovanosť záznamovosti ich v niektorých prípadoch robila (aj v prípade humanistickej témy) vizuálne plochými a nevýraznými“.

Odborný a kritický postoj Ľudovíta Hlaváča treba akceptovať. Napriek tomuto faktu, v časovom oblúku vzniku (1934 -1938), všetky fotogradie Ilja J. Marka vyznievajú v šate dobovej patiny, presvedčivo a popri technických nedokonalostiach podnecujú emócie a nenechávajú nás chladnými. V súvislosti s analýzou Markových fotografií však treba poukázať na všeobecne nízku dobovú technickú úroveň diel slovenských autorov, ktoré prezentovali na výstavách. Všeobecný problém slovenských fotografov v medzivojnovom období, bola veľmi slabá a nedostačujúca technická stabilizácia analogového procesu. Už Miloš Dohnány na večerných kurzoch Fotozdrúženia YMCA apeloval a vyzýval mnohým slovenským foto-amatérom nedostatočne zvládnutý technologický proces. Napríklad výstavný formát fotografií v 30. rokoch minulého storočia na Slovensku bol v drtivej väčšine, len priamy kontakt negatívu na pozitív, teda napríklad 6x6 cm alebo 6x9 cm.

Ilja J. Marko nebol výnimkou, bol samouk a mal podobné problémy ako množstvo dobových fotoamatérov. Veľmi často to bolo nezvládnuté obrazové rozostrenie, podexponovanie, preexponovanie a samozrejme nízka úroveň práce s kompozíciou a výrezom, čo malo vplyv na pravidlá vzťahu hlavného motívu k prostrediu a pozadiu. Pri týchto z dnešného pohľadu elementárnych zručností fotografa, bol vo viacerých prípadoch nútený z vyvolaných negatívov

<sup>10</sup> Ľudovít Hlaváč bol výtvarným teoretikom zameraným najmä na oblasť teórie a dejín fotografického obrazu. Narodil sa 1.4.1921 v Lúčnici nad Žitavou (dnešnej Lúčnici), okres Nitra. Od konca 50. rokov sa zaoberá teóriou a dejinami fotografie. Knižne vydal tieto práce: Fotografický detail ako metóda tvorby (Vydavateľstvo Osveta Martin, 1964), Súčasná senická amatérska fotografia (Okresný osvetový dom, Senica, 1969), Sociálna fotografia na Slovensku (Pallas, Bratislava, 1974), v edícii Fotograf a dielo Vydavateľstva Osveta v Martine publikoval monografie: martin Martinček (1978), Ján Halaša (1980), Karol Kállay (1982). Otázkam fotografickej teórie venoval svoju knihu esejí O fotografickom obraze a niektorých otázkach jeho tvorby, estetiky a etiky (Vydavateľstvo Osveta, Martin, 1983). Prehľad vývinu slovenskej fotografie (1966) a Dejiny fotografickej tvorby (1967) vypracoval ako príručky pre systém školenia v rámci Osvetového ústavu v Bratislave. Roku 1987 vydal vo vydavateľstve Osveta v Martine knihu o vývine fotografickej tvor-

by vo svete - Dejiny fotografie. Kniha získala v roku 1988 grafikovi Petrovi Duríkovi čestné uznanie a svojmu autorovi prémie Slovenského literárneho fondu. Za záslužnú činnosť v oblasti fotografie získal Ľudovít Hlaváč ešte v roku 1970 vyznamenanie Medzinárodnej federácie pre umeleckú fotografiu (FIAP) a pri príležitosti svetovej výstavy fotografie v Prahe roku 1989 za prínos v oblasti fotografie mu udelilo ministerstvo kultúry ČSR a zväz českých výtvarných umelcov dňa 26.9.1989 pamätnú madailu národného umelca Karola Plicku. Za celoživotné dielo získal mimoriadnu cenu Osobnosť slovenskej fotografie 2006, prvýkrát udelenú Stredoeurópskym domom fotografie, Zväzom slovenských fotografov, Združením slovenských profesionálnych fotografov a Slovenským národným centrom FIAP. Zomrel vo svojich nedožitých 86 rokoch v nedeľu 18. februára 2007 v Bratislave.



spraviť veľký výrez, čo sa odzrkadlilo na kvalite fotografii. V prípade knihy Dornakappel však treba poukázať na náročnosť projektu a objektívne príčiny technických problémov. Malé domčeky, úzke dvory, tmavé nízke izby s malými oknami a rovnako nedôverčivosť chudobných ľudí na predmestí Bratislavy, neposkytovali Ilja J. Markovi potrebný svetelný a tvorivý komfort. Viaceré zábery boli vytvorené v extrémne slabých svetelných podmienkach a pri relatívne dlhom čase expozície.

Prednosťou Markovho prístupu bol motív silného spolucítania a snaha o sprostredkovanie neprikrášleného (neštylizovaného) čistého realizmu a vizuálne uchopenie reality, tak ako ju bol schopný vrámcí svojich možností (technických, vedomostných, kreatívnych) zaznamenať. Bol to cieľ, ktorý mu konvenoval a reflektoval jeho sociografický výskum v čo najširšom chápaní – práca so štatistikami, nezvratnými dobovými faktami, rozsiahlymi textovými záznamami. Obrazovou prílohou chcel doplniť a previazat

existencionalny a politický rozmer projektu knihy – čo najvernejšie, bez výtvarného experimentu a štylizácie zachytiť prostredie a ľudí Trnávky.

Funkcionalita a emocionalita sociálnych kontextov fotografického obrazu, ako podmieňujúcich a doplňujúcich metód, predpokladá z hľadiska vývoja média fotografie príklon smerujúceho k interdisci-



plinárnemu prepájaniu niekoľkých vedných a odborných oblastí, ako sú sociológia, estetika, psychológia, semiotika, geografia a pod. V súvislosti so sociálnou fotografiou sa hovorí napríklad o vizuálnej sociológii, ktorá analyzuje nielen samotný sociálny status človeka, ale prostredie a vzťahy v užších a širších geograficko-sociálnych súvislostiach. Rozlišuje sa tak isto pozícia autora, ktorý realizuje vizuálny výskum a je charakterizovaný ako „insider“ (človek, ktorý je súčasťou komunity a primárnym spôsobom zdieľa sociálny status fotografovaného) a „outsider“ (človek, ktorý nie je súčasťou komunity).

Ilja J. Marko bol spoločensky a formálne „outsiderom“, ale vnútorne bol „insiderom“, ktorý v kontextoch doby s otvorenosťou duše a odvahou fotografoval to, čo sám skúsil a prežil. Sociálny údel a rovnako obžalobu vo svojich záberoch vnímal ako percepčnú schopnosť fotografie, vizuálne skúmať historické vrstvy a mentálne podmienky spoločnosti a kultúrno-spoločenských kontextov.

Predstavil tak často diskutované

otázky osobného tvorivého priestoru, spoločenskej zodpovednosti a úlohy autorskej intencie, kladené na to, čo autor zamýšľa, čo má dielo sprostredkovať, ale zároveň čo má dielo v určitých daných sociálnych súvislostiach interpretovať. Fotografie detí, robotníkov, rodín, tmavých interiérov chatrčí dnes nevnímame len v historicko-politických kontextoch takzvaného „dobového oka“. Objavená a identifikovaná nadčasovosť, jej transformácia na symbolickú realitu je konceptom cesty k „štádiu výstupu“ (J.Florenskij), od toho „čo je skutočné, k niečomu čo je ešte skutočnejšie“. V prípade Ilja J. Marka sa dívame na zábery, ktoré patria v rámci sociálnej fotografie medzi najzásadovejšie, najsilnejšie, presahujúce rámec bežého dokumentu.

Celý cyklus fotografií, ktorým Ilja J. Marko ilustroval knihu je rozdelený do menších podskupín (línii), ktoré tematizujú jednotlivé prostredia predmestia Trnávky. Ide o zábery detí z interiérov domov a chatrčí, stolovanie rodín na dvoch, exteriérové zábery drevenných chatrčí, práca robotníkov a ostatné solitéry. Viaceré situácie Ilja J. Marko zaznamenával opakovane. Rozfotografovaním motívu priznal dôležitosť udalosti, možno intuitívne cítil neopakovateľnosť momentu scény a chcel ju potvrdiť v tom najčistejšom geste a pravdivosti.

Fotografia dvoch bosých detí v malej izbe patrí medzi tie fotografie, ktoré sú niečím výnimočné. Temer filmová scéna chudobných a špinavých detí je z hľadiska interpretácie oživujúcim a preteplujúcim princípom reflexie ľudského bytia a je mimo spomínaného reťazenia politických kontextov. Ilja J. Marko podobne ako Lewis Haine, koncep-

ciou priameho, mrazivého detského pohľadu a centrálnej kompozície hlavného motívu na pozadí, otvára priestor naratívnej konfigurácie detského sveta. Dospelé oči



a priamočiary očný kontakt s divákom, nevyjadruje len priestor detskej intimitity. Predpokladá a prihovára sa skôr príbehom zodpovednosti sveta dospelých. Scéna chudoby a opustenosti vyjadruje „Jungovu“ skúsenosť bytia ako snahy o „kontinuitu pamäti“, vedomia o počiatkoch“ a „zmyslu pre to čo bolo dobré a krásne“. Ilja J. Marko podobne, buduje most medzi opusteným a strateným svetom dospelých a zatiaľ nepochopeným svetom budúcich generácií. Istým hendi-kepom tejto fotografie je neistá kompozícia, ktorá výrezom amputuje deťom chodidlá.

„Príbehom chudobných dvorov Trnávky“ môžeme nazvať sériu výjavov zachytávajúcich rodiny robotníkov, ktoré Ilja J. Marko dokumentoval pri stolovaní. Dejová schéma fotografie otca v kruhu rodiny, ktorý

pietnym a úctivým spôsobom krája z obrovského pecňa krajce chleba, neodkazuje len na sociálne vrstvenie a analógie sociálno-kritických postojov. Vidíme síce veľmi chudobných

ľudí, ale hrdých na význam udalosti a v istom zmysle „sakraálneho rituálu“, ktorým prechádzajú. Gesto krájania, jedenia, pitia nie je znakom sociálneho stausu, je znakom spoločenstva rodiny, konceptom nachádzania cesty od znaku k významu. Je to vložená a vtesnaná stygma, moment posvätného aktu otca rodiny, zachytený autorom, ktorý predstavuje „rozjímanie“ pomocou podobenstva. Predmetná scéna transfiguruje sociálne gestá na sakrálna gestá, kedy krájanie chleba spodobňuje lámanie tela Kristovho. Ilja J. Marko vedome či nevedome vo svojich fotografiách tematizuje motív na „bibliu pauperum“ sociálnej fotografie. Scény a výjavy rodín metaforicky pripomínajú ikonografiu, biblického stolovania, výjavov madony s dieťaťom, učeníkov pri stole a pod. Samotné čítanie a kódovanie obrazu



a symbolický jazyk obrazu, tvoria akýsi „slovesný artefakt“ a „vizuálnu gramatiku“, ktorá sa rodí v historickom odkrývaní utrpenia. Fotografia otca krájajúceho každodenný chlieb mi pripomína myšlienky Ch. Baude-laira: „Z tela a krvi sa rodia slová (obrazy): podstatné meno je tu vo svojej bytostnej vznešenosti, prídavné meno je ako priezračný plášť všetko zahalujúci a všetko zafarbujúci glazúrou, a sloveso je ako anjel pohybu, bez ktorého je veta (obraz) mŕtvy.“

Séria fotografií celkov a fasád drevených domov chudobných ľudí, patrí k najpočetnejším a najdrásajúcejším fotografiám. Ide o centrálné komponované pohľady na chatrče, nedokončené stavby. Je to bieda vrastená do architektúry a spolu s aranžovanými postavičkami v prvom pláne, vyjadrujú úlohu morálnej mierky obsahu a formy. Rodiny, starci, deti, muži a ženy sú zachytené

staticky. Výrazom spodobňujú obyčajný svet chudobných ľudí, naratívnu konštrukciu, deskripciu dát a štruktúru znakov, ktorá nesie so sebou pocit prázdna, prázdnoty a nekonfliktnosti. Fotografie viac generačných rodín, predstavujú skôr emocionálne neutrálne štruktúry obrazov. Napriek tomu môžeme identifikovať „nervové uzly“ a „body dotyku“, ktoré vyvolávajú prudké emócie, schopné v súvislosti s našou tradičnou vnímavosťou a citlivosťou rozmnožovať a združovať obrazom vyvolané asociácie. Fotografia je určitým spôsobom intervencia (agresia) voči divákovi, obnažuje skryté veci a môže preniknúť a prebodnúť srdce, po ktorom zostane rana. Je ako vtekanie a vkĺbenie osobnej bolesti do obrazu reality, ktorú fotografujeme. Táto „asociatívna moc“ je fotografii vlastná od momentu objavenia. Ilja Marko ju naplnil katarznou autobiografiou. Autor sám

priznal v spomienkách obdobie bez jedla, bez práce a bývania a ľudskej dôstojnosti.

### Ilja Jozef Marko

Ilja Jozef Marko sa narodil 1. februára 1907 v Bánovciach nad Bebravou v pomerne chudobnej rodine, kde prežil svoje najútlejšie detstvo a predškolské obdobie. Z dôvodu lepších pracovných príležitostí sa rodina okolo roku 1912 presťahovala do Trenčianskych Teplíc. Na miestnej ľudovej škole ukončil elementárne vzdelanie. V Trenčianskych Tepliciach sa vyučil za čašníka. Po štúdiách bol v roku 1922 – 1926 stavebným robotníkom v Trenčíne. Od roku 1927 – 1929 vo svojich 19 rokoch nastúpil dráhu čašníka v Trenčianskych Tepliciach. V priebehu rokov 1929 – 1932 bol nezamestnaným. Približne v roku 1930 na doporučenie svojho strýka, ktorý bol rovnako čašníkom, nastúpil profesiu čašníka v známom bratislavskom hotely Bláha.<sup>11</sup> V Bratislave u strýka Ilja J. Marko niekoľko rokov býval. Možno práve študenti z blízkej univerzity J.A. Komenského, ktorí sedávali v kaviarni hotela, ovplyvnili neskôr mladého Ilja J. Marka, aby si doplnil štúdium na gymnáziu. Po ukončení gymnázia 1932 sa zamestnal ako úradník na bratislavskom magistráte, kde pracoval až do roku 1938. Od roku 1938 – 1945 bol zamestnancom Robotníckej sociálnej poisťovne. V roku 1939 spolupracoval pri založení Zväzu mladých

spisovateľov, kde neskoršie zastával funkciu tajomníka. Od roku 1945 bol aktívnym redaktorom. Postupne pracoval vo viacerých tzv. sektorových periodikách ako Bojovník, Klúč stavby, Požiarnik, Ľudový motorista, kde robil šéfredaktora, Autodopravák v redakcii v Prahe, neskôr v Bratislave, Lučebník, kde bol redaktorom pre slovenskú časť.

Už popri práci úradníka začal intenzívne písať poéziu, v ktorej prevládala robotnícka tematika a silný sociálny (ľavicový) pátos. Ako literárny samouk napísal viacero básnických zbierok: Hlas práce (1929), Studené svetlo (1930), Zbierka básní v úprave pre zborovú recitáciu Piesne mozoľnatých rúk (1931), Rozryté Jaro (1935), Odkaz (1936), Zajtrašok straší (1939), Lampáš (1943), Srdce a struny (1945), Stopy (1969), Bibliofilské výbery z rukopisného diela Dvanásť tulákov (1969) a Pohľadnice (1970). Ilja J. Marka spájajú s fotografiou dva projekty knžných publikácií. Prvá je o bratislavskej časti Trnávka s názvom Dornkappel (1938), druhá o dedine Omšenie, ktorej vydanie prerušila autorova smrť

### Literatúra:

Birgus, V.: Česká fotografická avantgarda, Kant, Praha 2000,  
Doležal, F.: Thema v nové fotografii, Vydavateľstvo Osvěta, Národní podnik Praha, 1952  
Lacina, V.: Veliká hospodárska kríza v Československu 1929 – 1934, 1. vydanie, ACADEMIA Praha, 1984, str. 23  
Linhart, L.: Sociální fotografie, Praha, knihovna Levé fronty, 1934  
Linhart, L.: Úvod v katalogu 1. Výstavy sociální fotografie. Praha 1933  
Hlaváč, L.: Sociálna fotografia na Slovensku, 1. Vydanie, Pallas, Bratislava 1974, 260 s. TS O9 94-136-74  
Hlaváč, L.: Dejiny slovenskej fotografie, Vydavateľstvo osveta Martin, 1989, Vydanie 1. 512 s. ISBN 80-217-0086-6  
Hrabušický, A. Macek, V.: Slovenská fotografia 1925 – 2000, 1. Vydanie, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, 465 s. ISBN 80-8059-058-3  
Marko, Ilja J.: Dornkappel, Predmestie troch jazykov, Európsky literárny klub, Praha 1938, 214 strán.  
Mikulášek, M.: Cesta k duši díla, Masarykova univerzita Brno, ústav slavistiky, 2001, 247 s. ISBN 802102531X  
Sedlák, J.: Fotozdruženie YMCA a KSTL v Bratislave, Diplomová práca, FAMU Praha 1984, 96 s.  
Osobný rozhovor s Valériou Markovou, Bratislava, november 1981

Webové zdroje:  
<http://www.sme.sk/c/3155538/zomrel-teoretik-vytvarneho-umenia-ludovithlavac.html#ixzz3n9h7sWxo>

<http://www.trnavka.sk/farnost/historia-farnosti/>

[http://digiarena.e15.cz/nova-vystava-v-leica-galery-ukazuje-lidi-zasazene-hospodarkou-krizi-#utm\\_medium=selfpromo&utm\\_source=digiarena&utm\\_campaign=copylink](http://digiarena.e15.cz/nova-vystava-v-leica-galery-ukazuje-lidi-zasazene-hospodarkou-krizi-#utm_medium=selfpromo&utm_source=digiarena&utm_campaign=copylink)

[http://www.pritomnost.cz/cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=241:mezivalecne-ceskoslovensko-v-neuprosnem-svetle&catid=15:spolecnost](http://www.pritomnost.cz/cz/index.php?option=com_content&view=article&id=241:mezivalecne-ceskoslovensko-v-neuprosnem-svetle&catid=15:spolecnost)

[http://www.bratislavskenoviny.sk/najnovsie-spravy-z-bratislavy/bratislava-kedysi/spomienky-a-vyznania-lekara/kaviarne-navstevovali-basnici-i-kartari.html?page\\_id=5428](http://www.bratislavskenoviny.sk/najnovsie-spravy-z-bratislavy/bratislava-kedysi/spomienky-a-vyznania-lekara/kaviarne-navstevovali-basnici-i-kartari.html?page_id=5428)

<http://www.zahorskemuzeum.sk/slovacky-kruzek-a-skalicane-v-bratislave/>

<http://www.novezamkyfotoalbum.sk/karol-blaha/>  
<http://www.trnavka.sk/farnost/historia-farnosti/>

<sup>11</sup> Starý bratislavský hotel Bláha neskoršie Krym, sídlil na Štúrovej ulici. V kaviarni hotela sedávali predovšetkým študenti, pedagógovia Univerzity Komenského, ale aj spisovatelia, divadelníci a pod. Majiteľ hotela Karol Bláha mal veľkú empatiu a vzťah k mladým ľuďom a kultúre. Každého hosťa privítal už pri vstupe, spísal jeho objednávku jedál a keď boli čašníci preťažení, osobne priniesol hosťovi polievku, čím si ho uctil a uspokojil. Napríklad v roku 1938 sa uskutočnilo v suteréne v hoteli Bláha, kde bola útulná vináreň Fašiangové stretnutie skupiny zahraničkov „Skalicané“. Boli tam známy skalický rodáci, ako Imro Kubiš, Engelbert Pinkalský, Ruda Hasička, Janko Blaho a ďalší, ktorých na klavíri alebo harmónike bavil Dr. Jozef Šátka, teológ, historik, hudobný vedc a výborný muzikant v jednej osobe.