

# **Karol Plicka ako konštruktér portrétu vo fotografii a filme**

Gabriela Kubíková

---

bakalárska práca  
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

## **ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Gabriela Kubíková**  
Osobní číslo: **K18115**  
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**  
Forma studia: **Prezenční**  
Téma práce: **1. Teoretická část:  
Karol Plicka jako konstruktér portrétu ve fotografii a filmu**  
**2. Praktická část:  
Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě  
uvedené ve Výrobní knize AAV**

# Zásady pro vypracování

## 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

## 2. Praktická část:

1) Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Dokumentární série fotografií, správně adjustovaných, v rozměru 30x45cm na šířku, která zachycuje zajímavý moment v životě člověka. Důležitá je složka obsahová i výrazová. Barevnost či nebarevnost fotografií je podmíněna sdělením. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

## Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**  
Jazyk zpracování: **Slovenština**

### Seznam doporučené literatury:

SLIVKA, Martin, Juraj LEXMANN a Sylvia LACKOVÁ. *Karol Plicka vo filmovej faktografii*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1983.

SLIVKA, Martin. *Karol Plicka-básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. Fotografická a filmová tvorba.

ŠMOK, Ján. *Za tajomstvami fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982.

HLAVÁČ, Ľudovít. *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin: Osveta, 1989. Fotografická a filmová tvorba.

ŠTULÍK, Václav a Petr TAUSK. *Jak fotografovať*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1973. Polytechnická knihovna (SNTL).

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**



L.S.

---

**doc. Mgr. Irena Armutidisová**  
děkanka

---

**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 20.7.2021 .....

Jméno a příjmení studenta: GABRIELA KUBÍKOVÁ .....

.....  
podpis studenta



## **ABSTRAKT**

Práca predstavuje významného slovenského etnografa Karola Plicku ako umelca v širokom spektre remesiel, no najmä rozoberá jeho osobnosť ako konštruktéra fotografického portrétu, nielen za účelom podobizne, ale i za účelom dokumentácie slovenského ľudu, človeka a prírody s ním spätých. Na základe Plickovho života, jeho blízkeho vzťahu k slovenskej kultúre a technologickej spôsobilosti analyzujeme jeho komplexné dielo, priblížime si motivácie k tvorbe, technologické postupy, charakteristické prvky i významovú rovinu portrétu slovenského človeka a dediny na jeho fotografickom diele a filme Zem spieva, čím vytýčíme dôležitosť národopisnej a etnografickej činnosti ako takej.

### **klúčové slová:**

portrét, etnografická fotografia, človek, svetlo, kompozícia, Pavol Socháň, Karol Plicka, Zem spieva

## **ABSTRACT**

This work introduces important Slovak ethnographer Karol Plicka as an artist in a wide range of crafts, but especially analyzes his personality as a designer of photographic portrait, not only for the purpose of portraiture, but also for the documentation of Slovak folk, man and nature connected with him. Based on Plicka's life, his close relationship to Slovak culture and technological ability, we analyze his complex work, elucidate the motivations for creation, technological procedures, characteristic elements and meaning of portrait of the Slovak man and village in his photographic work and film *Zem Spieva*, through which we point out ethnographic activity as such.

### **key words:**

portrait, ethnographic photography, man, light, composition, Pavol Socháč, Karol Plicka, Zem spieva



Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>12</b>
<b>1. TEORETICKÁ ČASŤ</b> .....	<b>13</b>
1.1. PORTRÉT.....	14
1.1.1. Etymológia.....	14
1.1.2. Počiatky.....	14
1.1.3. Psychológia portrétu - portrét ako obrazový román človeka.....	16
1.1.4. Dokumentárny portrét.....	18
1.2. SOCIÁLNO - ETNOGRAFICKÁ FOTOGRAFIA.....	19
1.2.1. Sociálna fotografia na Slovensku.....	21
1.2.2. Etnografická fotografia na Slovensku.....	21
1.2.2.1. Predstavitelia.....	22
1.2.3. Pavel Socháň.....	23
1.2.3.1. Život.....	24
1.2.3.2. Dielo.....	26
1.2.4. Karol Plicka.....	29
<b>2. ANALYTICKÁ ČASŤ</b> .....	<b>34</b>
2.1. ANALÝZA DIELA K. PLICKU.....	35
2.1.1. Technický základ.....	35
2.1.2. PORTRÉT AKO ÚSTREDNÝ MOTÍV.....	36
2.1.2.1. Detail, kraj a jeho význam.....	37
2.1.2.2. Kompozícia.....	39
2.1.2.3. Uhol snímania.....	40
2.1.2.4. Ohnisková vzdialenosť.....	41
2.1.2.5. Svetlo.....	42
2.1.3. Od pohybu k filmu.....	43

2.2.	FILMOVÁ TVORBA.....	44
2.2.1.	Zem spieva.....	46
2.2.1.1.	Syntéza básnického tvaru.....	47
2.2.1.2.	Kamera.....	48
2.2.1.3.	Montáž.....	49
2.2.1.4.	Príroda & človek.....	50
2.2.1.5.	Dojmy a ohlasy.....	50
<b>ZÁVER.....</b>	<b>.....</b>	<b>52</b>
<b>ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY.....</b>	<b>.....</b>	<b>51</b>
<b>ZOZNAM INÝCH ZDROJOV.....</b>	<b>.....</b>	<b>52</b>
<b>ZOZNAM PRÍLOH.....</b>	<b>.....</b>	<b>53</b>

## ÚVOD

Cieľom tejto práce je predstaviť významného slovenského etnografa Karola Plicku ako umelca v širokom spektre remesiel, no najmä konštruktéra fotografického portrétu, nielen za účelom podobizne ale i za účelom dokumentácie slovenského ľudu, človeka a prírody s ním spätých.

Práca sa skladá z dvoch častí - teoretickej a analytickej. V teoretickej časti si z úvodu objasníme základné pojmy v oblasti portrétnej fotografie, priblížime si jej históriu a kategórie, do ktorých patrí, akými sú napr. sociálna či etnografická fotografia. V krátkosti definujeme počiatky etnografickej fotografie na Slovensku a portrétu v nej spolu z jeho najvýznamnejšími tvorcami - Pavlom Socháňom a Karolom Plickom.

Keďže sa práca zaoberá osobnosťou Karola Plicku, súčasťou teoretickej časti je i život a dielo K. Plicku, na základe ktorého sa v analytickej časti práce venujeme podrobnej analýze jeho diela týkajúceho sa najmä zobrazenia človeka.

V druhej časti - analytickej, sa teda detailnejšie pozrieme na Plickovo fotografické i filmárske dielo, postavené na pevných teoretických základoch, faktoch a najmä jeho emocionálnej väzbe ku Slovenskému kraju ako takému i prostým krásam života človeka na dedine. Plicka sa venoval obsiahlej zberateľskej i národopisnej činnosti, zachovanej v jeho fotografických dielach, zborníkoch ľudových piesní i lyricko-dokumentárnych filmoch. Na fotografickej tvorbe a filmovej snímke Zem spieva vytýčime jeho prvotné motivácie, príznačné vizuálne prvky, technické fotografické i kameramanské postupy a autorské postoje, ktoré vo výslednej forme tvoria komplexný celok, definovateľný ako vzácny etnografický prameň a umelecké dielo zároveň.

## TEORETICKÁ ČASŤ

## 1.1. PORTRÉT

### 1.1.1. Etymológia

Pojem portrét pochádza z francúzskeho slova *portrait* — podobizeň a z latinského slova *protrahere* — priniesť na svetlo; a označuje vizuálne zobrazenie človeka vo výtvarnom umení. Apriórnu významovou funkciou portrétu je predstaviť zobrazovaného človeka a uchovať jeho pamiatku po smrti. Je akousi interpretáciou vonkajšieho vzhľadu osoby, ktorá môže byť prevedená v rôznych mierach realistického spracovania.<sup>1</sup> (Freeman, 2013, s.12)

Po celé tisícročie existovala snaha o zachytenie človeka, jeho charakteru, spoločenského postavenia, osobnosti a mravov, ktorá tak nútila umelcov prostredníctvom rozsiahlej škály techník vytvárať portrét - obraz človeka.

### 1.1.2. Počiatky

„*Portrétování patří k těm nejstarším a nejnesmrtelnejším uměleckým formám*“.

(Freeman, 2013, s.13)<sup>2</sup>

Už v prapočiatku dejín sa človek usiloval zaznamenávať ľudskú tvár. Prvé počiny v oblasti umeleckej fotografie vychádzali práve z portrétu. Fotografický portrét ako taký bol dobrou kompenzáciou maliarskych portrétov a portrétov iných praktík výtvarného a sochárskeho umenia, mal výrazný historický význam v oblasti uchovávanía podobizní a v minulosti slúžil na zobrazenie ľudí s významným pôvodom. Podľa Barana bol portrét najmä účelovým zobrazením a slúžil na zachovanie mena a podoby bohov, kráľov, cisárov, šľachticov ale aj filozofov, významných dejateľov, vedátorov, a iných hrdinov v rôznych oblastiach.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> FREEMAN, M.: *Fotografie v praxi: Portrét*. Česká republika : Zoner Press. 2013, s. 13.

<sup>2</sup> Tamtiež

<sup>3</sup> BARAN, L.: *Portrét vo fotografii*, Praha : Orbis 1965, s. 9.

Princípy a technológie prvých fotografických portrétov boli rôzne, počínajúc dagerotypiou ako prvou oficiálne uznávanou fotografickou technikou na princípe pozitívneho obrazu tvoreného na postriebrenej doštičke (nakol'ko princíp heliografie - technika, ktorou bol vyhotovený prvý fotografický obraz; sa neuplatnil v portrétnej fotografii a rovnako tak jeho technické nedokonalosti a obtiažnosti ďal'eko predčili dagerotypiu v náročnosti a technika akosi upadla do zabudnutia), cez ferotypiu, albumínové či kolódiové priamo kopírujúce papiere, diapozitívy a princípy negatívneho filmu, až po súčasne uznávanú digitálnu technológiu. Objavenie dagerotypie síce nahradilo zložitosť realizácie pri portrétovaní maliarskou technikou, no fotograf musel stále pripevňovať hlavu modelu, ktorý musel nehybne sedieť (v prípade dagerotypie) 5 až 40 minút, čo bola približná doba osvitú svetlocitlivého materiálu. S objavom menej náročných spôsobov fotografovania sa portrét stal jedným z najbežnejších fotografických žánrov. „Úplná „fotománia“ nastala najmä potom, čo v polovici 50. rokov 19. storočia prišli francúzski fotografi Dodero a André-Adolphe Eugène Disdéri s formou vizitkového portrétu. „V 19. storočí patrila k najbežnejším typům fotografie tzv. cartedevisite. Šlo o vizitky, které se často předávaly služebnictvu při navazování obchodních nebo společenských kontaktů.“ (Jenkinson, 2012, s. 14) Tie mali príjemcovi ukázať podobu človeka, ale tiež poskytnúť vizuálnu predstavu o jeho profesii a sociálnom statuse. Šlo o veľmi dôležité fotografie, pretože v dobách, kedy nebol telefón ani e-mail, boli nástrojom prvého dojmu potencionálneho zákazníka, obchodného partnera.”<sup>4</sup> (Valachová, *Portrét v dokumentárnej fotografii*. Bakalárska práca, s. 15. ) „Na snímání portrétov v tomto formáte používal kameru s viacerými objektívmi ( spravidla so štyrmi) a s posuvnou kazetou pre negatívne dosky, ako to už roku 1851 praktizoval londýnsky fotograf Antoine F. Claudet.”<sup>5</sup> (Hlaváč, 1987, s. 102)

---

<sup>4</sup> VALACHOVÁ, Eliška: *Portrét v dokumentárnej fotografii*. Bakalárska práca, Univerzita Komenského. Pedagogická fakulta, Katedra výtvarnej výchovy, Vedúci bakalárskej práce: Mgr. Pavol Breier, ArtD. Bratislava: Pedagogická fakulta UK, 2018, s. 15.

<sup>5</sup> HLAVÁČ, L.: *Dejiny fotografie*. Vydavateľstvo Martin: Osveta. 1987. s. 102.

Napredovanie portrétnej fotografie je evolúciou ľudstva. Ako sa menili ľudia, dochádzalo aj k premenám portrétnej fotografie. Obľuba portrétov, najmä tých vreckových veľkostí spôsobila, že už na začiatku 20. storočia mali všetky metropoly a mestá svoje vlastné portrétné ateliéry či fotografické štúdia. *“Fotografický portrét prestal byť niečím ojedinelým. Stal sa prístupným všetkým spoločenským vrstvám.”*<sup>6</sup> (Hlaváč, 1987, s. 106) Ešte do 50. rokov 20. storočia existovali pojazdné ateliéry, ktoré čas od času navštevovali vzdialené a odľahlé dediny, aby aj tamojší ľudia mohli mať svoje rodinné portréty. S rozvíjajúcou sa infraštruktúrou cestnej dopravy dochádza veľmi rýchlo k rozšíreniu fotografie.

### 1.1.3. Psychológia portrétnu - portrét ako obrazový román človeka

Nástupom vizitkového formátu portrétnu bolo priam bežné nosiť svoj portrét pri sebe, mať svoju podobizeň po ruke v prípade potreby. Vznikol akýsi trend. Forma vizitiek však spočívala najmä v zobrazení krás, nedostatkov a samotných črtov tváre; slúžila na fyziognomické posudky. *“Úsilie po odokrytí toho, čo sa za tvárou vlastne skrýva, viedlo k vzniku niekoľkých odborov, ktoré sú dnes pokladané za pseudovedy: fyziognómia (z gréckeho fysis – príroda a gnomon – interpretácia; vysvetľuje charakter a povahu človeka z rysov jeho tváre), patognómia (rozpoznáva charakter podľa výrazu emócií), frenológia (hodnotí podľa tvaru lebky; táto disciplína bola najmä využívaná v 19. storočí, keď vznikali ohromné metropole, v ktorých panovalo odcudzenie individuí, nezamestnanosť a alkoholizmus. Pomocou frenológie sa u človeka zisťovali sklony ku kriminálnemu chovaniu.) V dobe rozkvetu fyziológie a frenológie vytvorili etnografickí fotografi v kolóniách typ podobizne (z profilu a spredu), vhodný ako porovnávajúci materiál pri štúdiu rás.”*<sup>7</sup> (Valachová, *Portrét v dokumentárnej fotografii*. Bakalárska práca, s. 15 - 16. )

---

<sup>6</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny fotografie*. Vydavateľstvo Martin: Osveta. 1987. s. 106.

<sup>7</sup> VALACHOVÁ, Eliška: *Portrét v dokumentárnej fotografii*. Bakalárska práca, Univerzita Komenského. Pedagogická fakulta, Katedra výtvarnej výchovy, Vedúci bakalárskej práce: Mgr. Pavol Breier, ArtD. Bratislava: Pedagogická fakulta UK, 2018, s. 15 - 16.



Napriek tomu, že takáto forma sa dá považovať za plnohodnotný portrét, je o mnoho aspektov ochudobnená. Už samotná ľudská tvár je zložitá nie len svojim tvarom, ale aj výrazom, pohybom. Odráža sa v nej hlboké vnútro človeka, no vie byť aj chladná, bez výrazu emócií. Oba tieto prípady však vyjadrujú postoj a pocity človeka, sála z nich určitá atmosféra a dajú sa detailnejšie rozobrať. Portrét ako taký okrem toho obnáša omnoho viac ako len samotnú tvár. Hovorí síce o emóciach človeka, no zobrazuje i činnosti, ktoré ho robia šťastným či vyčerpaným, skúma jeho minulosť, zobrazuje človeka v pohybe, zasadzuje ho do prirodzeného prostredia, ktoré rovnako svojou atmosférou dopĺňa akýsi príbeh; a v neposlednom rade samotné technické princípy a spracovanie uceľujú koncept fotografického portrétu. Charakteristika svetla, kompozícia, veľkosť záberu, formát a mnoho iných aspektov sú neodmysliteľnou súčasťou kvalitného umeleckého či dokumentárneho portrétu s výpovednou hodnotou.

*“Portrét teda predstavuje nie len snahu o individuálne zobrazenie nejakej osoby a jej osobnosti na základe skutočnosti, ale zahŕňa aj dobový estetický ideál ľudskej bytosti ktorý je podmienený spoločenským názorom”* (Michalcová, 2006), prostredím kde žije, funguje, pracuje, a ktoré dotvára simultánne s tým, ako prostredie dotvára jeho.

Fotografia dovolila vytvárať portréty každému majiteľovi fotoaparátu a digitálne fotoaparáty to umožňujú v podstate komukoľvek. *„Portrétová fotografie sice možná pôsobí jako koníček solitérů, ale pravda je taková, že schopnost okamžitě navázat vztah a získat si důvěru lidí nejrůznějších povah představuje jednu z podmínek dobrého portrétu“*<sup>9</sup> (Freeman, 2013, s.16)

---

<sup>9</sup> FREEMAN, M.: *Fotografie v praxi: Portrét*. Česká republika : Zoner Press. 2013, s. 16.

#### 1.1.4. Dokumentárny portrét

Dokumentárna fotografia z latinského slova documentum- predmet dôkazný, je štýlom, ktorý predstavuje fotografický dokument ako zachytiť realitu alebo upozorniť na danú skutočnosť. „Dokumentárna fotografia, 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.”<sup>10</sup> (Hlaváč, 2015, s.70) Rozlišujeme subjektívny a objektívny záujem, ktorý za dokumentom stojí. Ide napríklad o ideologické alebo sociálne pozadie.

Hlavným cieľom dokumentárnej fotografie je zachytiť reálne momenty zo života bez inscenovania celej situácie. Fotograf sa snaží zachytiť skutočnú atmosféru určitého miesta, udalosti alebo situácie. Každý fotograf má individuálne hodnoty, postoje, presvedčenie a vnútorné pocity, ktoré premieta do svojich fotografií. Táto skutočnosť sa prejavuje aj v jeho fotografiách, ktoré vyjadrujú myšlienku a emóciou dostávajú svoj jedinečný autorský charakter. Prostredníctvom dokumentárnej fotografie môže autor fotografií sprostredkovať divákovi svoj názor k rôznym témam. Kúzlo takej fotografie spočíva v tom, že fotograf musí byť v správnom čase na správnom mieste; a umenie takejto fotografie spočíva v tom, že v jednej snímke musí byť vyjadrený výstižný príbeh daného okamihu, niekedy aj celej udalosti.

Na to, aby sme mohli analyzovať obsah umeleckého či dokumentárneho portrétu pomimo technických detailov, praktík a podmienok, musíme poznať historický kontext alebo aspoň spoločenskú situáciu či prostredie, v ktorom sa nachádzame a jeho pozadie, charakteristiku prírody a typológiu človeka. Na hlbšie a jednoduchšie analyzovanie sa takýto druh portrétu spravidla kategorizuje pod sociálnu či etnografickú fotografiu. Len tie prívlastky totižto dokážu akosi priblížiť kontext a rozkúskovať osobnosť na základe výrazu tváre, činnosti, či prostredia, v ktorom je zasadená.

---

<sup>10</sup> HLAVÁČ, L. 2015. *O fotografickom obraze*. Vydavateľstvo Martin: Osveta. 2015. s. 70

V nasledujúcich kapitolách si priblížime, čo sociálna a etnografická fotografia znamená, aké sú jej znaky a odkiaľ pramení motivácia autora snímať objekty práve s cieľom vyjadriť sociálne postavenie objektu, spoločenskú situáciu; alebo zachytiť krásy kultúry národa v detailoch oblečenia, pri práci, vo vidieckom prostredí a poukázať na potešenia prostého ľudu úzko spätého s prírodou, ktorá výrazne figuruje v ich životoch.

## 1.2. SOCIÁLNO-ETNOGRAFICKÁ FOTOGRAFIA

Aby sme aj v ďalšom texte mohli pracovať s presnými pojmami, mali by sme si vymedziť, ako etnografiu a sociálnu tému vo filme budeme chápať. Etnografia je „*historická veda zaoberajúca sa hmotnou a duchovnou ľudovou kultúrou národov, národností, etnických skupín a pod.*“<sup>11</sup> (Kraus – Petráčová a kol.: *Slovník cudzích slov*, s. 253.) Etnografická fotografia na základe tejto definície skúma človeka cez jeho hodnoty, vyplývajúce z príslušnosti k národu, etniku, ale aj ku špecifickej sociálnej skupine, vznikajúcej na báze ľudovej kultúry.

Pojem sociálny chápeme ako „*týkajúci sa ľudskej spoločnosti, vzťahov medzi ľuďmi v spoločnosti; týkajúci sa úsilia, snahy o zlepšenie spoločenských pomerov; týkajúci sa životných podmienok jednotlivca vo vzťahu k spoločnosti a štátu, jeho hmotného zabezpečenia*“<sup>12</sup>

(Kraus – Petráčová a kol.: *Slovník cudzích slov*, 1997, s. 836.)

Sociálna téma teda môže úzko súvisieť s etnografickou, jej primárnym záujmom je ale samotný človek ako člen sociálnej skupiny a spoločnosti v globálnom zmysle. Takýto typ fotografie by sme mohli označiť aj ako sociologický. Sociálna fotografia je však východiskom pre etnografickú, preto začneme s analýzou sociálnej fotografie.

Sociálnu fotografiu by sme mohli vo všeobecnosti charakterizovať ako prepájanie fotografie a vnímania, uvažovania o spoločnosti. Fotografie postupne získavajú sociálny obsah, ale aj sociológia pri výskumoch využíva fotografiu, čím vzniká sociologická (sociálna) fotografia.

---

<sup>11</sup> KRAUS, J. – PETRÁČKOVÁ, V. a kol.: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : SPN, 1997, s. 253.

<sup>12</sup> Tamtiež s. 836.

Od počiatkov fotografie sa najčastejšie zobrazuje človek, ktorý je nositeľom sociologických informácií. Najskôr minimálnych, keď vnímame odev, vieme podľa fotografie rozlíšiť triedne rozdelenie spoločnosti a pod., ale postupne informácií pribúda a fotografia sa dostala do pozície, keď vedela vplyvať na spoločnosť a meniť ju.<sup>13</sup> *“Kým sa fotografia dostala na úroveň reformátora a neskôr aj prinášať svedectvá a stáť na strane človeka v bezvýhodiskovej situácii vplyvom spoločenských zmien, pomáhať mu a „zachraňovať ho“ je veľmi dlhý proces.”*<sup>14</sup> (Šútorová, *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*, s. 19.)

Sociálnu fotografiu ako hlavný prúd determinovali (krízové) spoločenské javy. Koncom 20. a v 30. rokoch medzivojnového obdobia sa život západného sveta zásadne zmenil, doľahla naňho ekonomická kríza, ktorá mala dopad na život ľudí na mnoho rokov. V roku 1929 sa krachom na burze vytvorila katastrofálna ekonomická situácia, ktorá bola dovtedy nepredstaviteľná. Kríza mala na svedomí koniec bankových domov, úpadok investícií a podnikania, biedu, chudobu, žiadnu prácu. Len v Československu v roku 1933 bolo milión nezamestnaných.<sup>15</sup>

Sociálnu fotografiu charakterizovali ako prevratnú fotografiu, ktorá stojí na strane chudobných, bude bojovať proti biede, za sociálne spravodlivú spoločnosť. Sociálna fotografia v medzivojnovom období bola programom, ktorý sa postavil na stranu ľudí vnúdzi, ľudí, ktorí krízou najviac trpeli. Zobrazovala rozdelenie spoločnosti, ktorý spôsobila kríza, jej program mal upovedomovať svet o tom, čo sa deje.

---

<sup>13</sup> SZTOMPKA, P.: *Vizuální sociologie – sociologie jako výzkumná metoda*. Praha : SLON, 2007, s. 26-29.

<sup>14</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 19.

<sup>15</sup> HLAVÁČ, E.: *Sociálna fotografia na Slovensku*. Bratislava : Pallas, 1974, s. 7.

### 1.2.1. Sociálna fotografia na Slovensku

Na Slovensku siahajú počiatky vývoja sociálno-kritickej fotografie už do tvorby Pavla Socháňa a časti jeho národopisného dokumentu.<sup>16</sup> Fotografi, ako napr. Karol Plicka zachytávali tradičný život, ľudové výtvarné umenie, kroje, dedinských ľudí a ich ťažkú prácu; všímali si, že ľudia sú poznačení biedou, nehovoriac o rokoch, keď sa hospodárska kríza prejavila. „*Fotografisti pri zobrazovaní dobových skutočností na slovenskom vidieku zákonite prichádzali ku kritickému pohľadu. So sociálnym pohybom, ktorý sa od začiatku 30. rokov programovo utváral v Bratislave, tento ich postoj spoluvytváral druhý prúd našej dokumentárnej fotografie medzivojnového obdobia, prúd sociálnej fotografie.*“<sup>17</sup> (HLAVÁČ, Dejiny slovenskej fotografie, s. 167.)

### 1.2.2. Etnografická fotografia na Slovensku

Ak vychádzame z genézy slova etnografia, ako sme si ju si charakterizovali, mohli by sme povedať, že etnografická (národopisná) fotografia sa snaží obrazovo zachytiť spôsob života, kultúru ľudí, tradície a zvyky v určitom časovom rozmedzí a území. S etnografickou fotografiou je viazaná sociálna fotografia, ktorá spája tému človeka, vidieka a dokumentáciu života, resp. podáva svedectvo o živote, podobne ako etnografická. Majú však rozdielny spôsob jeho zobrazovania, rozdielny zámer a cieľ a tiež to, že vznik sociálnej fotografie bol podmienený (kritickou) spoločenskou situáciou. To podstatné, čo ich spája je človek, ktorého vidia buď ako nositeľa tradičných hodnôt v nadčasovom prostredí, alebo ako trpiteľa v prostredí biedy, chudoby bez vidiny lepšieho budúca.<sup>18</sup>

Jeden zo zástupcov etnografickej fotografie, Plicka, ale aj iní – ktorí pristupovali k tvorbe lyrizujúco (napr. aj Ján Halaša)<sup>19</sup>, tiež fotografovali pastierov, drevorubačov, chudobných roľníkov a pod., tak ako sociálne zameraní fotografi, ale zobrazovali ich úplne iným spôsobom.

---

<sup>16</sup> HLAVÁČ, E.: *Sociálna fotografia na Slovensku*. Bratislava : Pallas, 1974. 257 s. 6.

<sup>17</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 167.

<sup>18</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 34.

<sup>19</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 166

“V kontexte sociálnej fotografie s etnografickou by sme chceli uviesť ešte jednu charakteristiku: „Plicka fotografoval zem, ktorá spieva, Blühová zem, ktorá si nemá prečo spievať.“ (MOJŽIŠOVÁ, I.: *Dve cesty od tvorby k odboju. Grete Schütteová-Lihotzká a Irena Blühová. In: ARS, 1989, roč. 22, č. 1, s. 80.* )”<sup>20</sup> (Šútorová, *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*, s. 34)

Sociálna fotografia nespravodlivosti života odsudzovala, etnografická na ťažkosti zabúdala a život oslavovala. I napriek tomu, že bolo ťažké vyhnúť sa sociálnej kritike, jej cieľom bol zaznamenať tradičný život, zachytiť ho v nedotknutej, čistej forme, hoci ľudia trpeli biedou a bolo im ťažko, zachytiť ich v kráse, vitalite, spokojných.

### 1.2.2.1. Predstavitelia

K najvýznamnejším predstaviteľom etnografickej fotografie u nás patria Pavol Sochán, Karel Plicka a Martin Martinček.

Pretože naše spoločenské a národné podmienky podmieňovali umeleckú tvorbu, program národopisného dokumentu Pavla Socháňa bol poznačený národnoobrodeneckým poslaním. Po roku 1918, keď sme sa vymanili spod maďarizácie, dostalo umenie úlohu – nájsť novú cestu, rozhábať kultúru a umenie novým smerom. Národná tradícia sa však aj pri nových programoch nevytratila. Vytvorili dva rozdielne tematické okruhy – na jednej strane slovenská dedina, jej človek a krajina, teda tradícia (etnografická fotografia) a na strane druhej sociálne problémy, bieda a boj o lepšie životné podmienky. Téma tradície etnografickej fotografie sa však posúva vyššie, nesie viac estetické hodnoty, ako národopisné – ako napr. u Plicku.<sup>21</sup>

O niekoľko rokov neskôr prišiel Martinček s uceleným programom etnografickej fotografie v podobe odlišnej od predchádzajúcich dvoch autorov – s jeho humanistickým prístupom zobrazuje Liptákov „bez oslavy“ a vytvára silné až bolestné a zároveň krásne portréty.

---

<sup>20</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 34

<sup>21</sup> SLIVKA, M.: *Karol Plicka – básnik obrazu*. Martin : Osveta, 1999, s. 87-88.

Pred analyzovaním veľkolepého národopisného portrétu si predstavíme v krátkosti život a dielo Pavla Socháňa, ktorý položil základy etnografickej fotografie a fotografie portrétu ľudového človeka na Slovensku pár rokov pred tým, ako sa narodil objekt nasledujúcej analýzy, najvýznamnejší etnograf, zberateľ a tvorca bohatých prameňov slovenskej kultúry, z ktorých je možné nadčasovo čerpať a poznávať tak podrobne kraj, v ktorom žijeme — Karol Plicka.

### 1.2.3. Pavel Socháň (1862 – 1941)

*„Socháň postavil sa s neúnavnou energiou do služby prebúdžajúceho sa národa... Usporiadal výstavy, písal články, propagoval ľudové umenie slovenské, fotograficky zachytil krásu slovenských krojov a výšiviek, pripravoval divadelné predstavenia a bol hybnou silou spoločenského života slovenského.“*<sup>22</sup> (Güntherová, Pavol Socháň (Nekrológ), s. 5.)

Len čo sa fotografia—dieta prvej polovice 19. storočia—postavila na vlastné nohy, usilovala sa čo najšôr dostať do vznešenej svätyne umenia. S rozvojom techniky a vlastného jazyka čoraz nástojčivejšie klopala na jej bránu a na prelome storočia dokázala svojimi výsledkami, že tam patrí. V tomto všeobecnom prúde konštituovania nového druhu umenia prináleží osobitné postavenie slovenskej fotografii. Vyvíjala sa v špecifických spoločenských podmienkach, ktoré vtlačili svojskú pečať jej tématickej sfére i dobovej funkcii. Po zatvorení Matice slovenskej a slovenských gymnázií vstúpil národný život do poslednej fázy boja o svoje jestvovanie. Súčasťou zápasu o národné bytie sa stala aj fotografia. Jej hlavným predstaviteľom bol Pavol Socháň, maliar i etnograf, publicista i spisovateľ. Socháň fotograf—výtvarník je dosiaľ menej známy, hoci je významným predstaviteľom svojej doby, a to nielen v domácich súvislostiach.<sup>23</sup> *“Národu nežičlivá doba, túžba po sebarealizácii a spoločenskej platnosti výrazne poznačujú jeho život i fotografickú tvorbu.”*<sup>24</sup> (Slivka, Pavel Socháň - výber z fotografií, s. 1.)

---

<sup>22</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: *Pavol Socháň (Nekrológ)*. In: *Elán*, 1940-1941, roč. 11, č. 5, s. 5.

<sup>23</sup> kolektív autorov: *Pavel Socháň - výber z fotografií*. [Martin Slivka: úvodná štúdia], Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, s. 1.

<sup>24</sup> Tamtiež, s. 1.

### 1.2.3.1. Život

Pavol Sochán sa počas svojho života venoval rozličným činnostiam. Medzi najvýraznejšie patrí fotografia, etnografia, publicistika a dráma. Všetky spájala jedna vlastnosť – vychádzali z rovnakého základu, ktorým bola slovenská etnografia. Podľa Slivku a Strelingera sa dá prirovnať Socháňovo dielo k pokračovaniu činnosti štúrovcov s rozdielom, že štúrovci sa venovali oblasti slovesnosti a Sochán sa zameriava na výtvarnú oblasť.<sup>25</sup>

*“Narodil som sa o šiestej hodine rannej, šiesteho dňa, šiesteho mesiaca, r.1862 po vôli otcovi ako chlapec, s veľkým vreskom vo Vrbici, kde rodičia bývali u matkinej staršej sestry. Otec bol vtedy kočišom u žandárov a práve sa chystal do Prešporku. Krstil ma Michal Miloslav Hodža.”*<sup>26</sup>  
(Sochán, Lyrik národopisnej fotografie, s.4)

Pavol Sochán sa narodil 6.júna 1862 vo Vrbici (dnes Liptovský Mikuláš). Jeho rodisko prezentovalo tradičný slovenský život, čo môžeme považovať za východisko pre jeho neskoršiu činnosť. Bol jedináčikom, jeho otec bol sedlársky majster Pavol Sochán a mama Eva Bazelová. Navštevoval obecnú školu v Liptovskom Mikuláši, meste, ktoré bolo po Martine ďalším, ktoré sa intenzívne pričiňovalo v národnom hnutí, tak už počas dospievania zažíval stúpajúcu maďarizáciu a potláčanie slovenského národa.<sup>27</sup> Na gymnáziu Sochán prvýkrát prejavil záujem pomôcť národnému programu – nakoľko bol v roku 1874 vyučovací jazyk slovenský zakázaný, svojich spolužiakov doučoval slovenčinu v súkromí. Vzbúrenecká osvetová činnosť nezostala dlho v tajnosti a z gymnázia ho vylúčili. Napriek predchádzajúcej skúsenosti v tejto činnosti pokračoval aj na pedagogickej škole – založil tajný spolok, ktorý slúžil na vzdelávanie slovenských žiakov a vydával aj časopis Žiara. V Uhorsku bola jeho činnosť vnímaná ako rebelská, tak ho v roku 1881 zo všetkých škôl v Uhorsku vylúčili s dodatkom, že diplom z akejkoľvek zahraničnej školy nebude platný. Neodradilo ho to, v štúdiu pokračoval.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Sochán*. Martin : Osveta, 1985, s. 13-14.

<sup>26</sup> kolektív autorov: *P. Sochán - lyrik národopisnej fotografie* [katalóg výstavy]. Slovenská národná knižnica, 2011, s. 4.

<sup>27</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 111.

<sup>28</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 36.



Od detstva sa v ňou prejavoval talent na kreslenie, tak sa v roku 1882 rozhodol študovať maliarsku akadémiu (*Akademie výtvarných umění*) v Prahe. Ani v Čechách nevie poprieť národné cítenie a s tým spojenú organizátorskú aktivitu – je jedným zo zakladateľov študentského spolku *Detvan*. Súčasne so štúdiom umenia Socháš externe študuje aj národopis na *Karlovej univerzite*.<sup>29</sup> Pavol Socháš získal výučný list fotografa v roku 1889 v ateliéri v Prahe od Jindřicha Eckerta (jedného z najvýznamnejších fotografov doby). Do roku 1891 zostáva v Prahe a od roku 1893 do 1912 žije v Martine, kde zažíva približne 20 rokov najplodnejšieho obdobia fotografickej, národopisnej, publicistickej a dramatickej tvorby. Hneď po príchode na Slovensko stojí pri vzniku (1893) Muzeálnej slovenskej spoločnosti spolu s Andrejom Kmeťom. V zborníkoch MSS, ale aj v Národných novinách spísal Socháš metodologický postup pri výskume ľudového výtvarného umenia. V Martine mal vlastný ateliér, kde portrétoval okrem iného aj slovenských dejateľov, tieto fotografie neskôr usporiadal do Slovenského albumu.<sup>30</sup> Po jeho vytrvalej niekoľkoročnej práci v múzeu, počas ktorej robil etnografické prednášky, vydával články a v roku 1931 vydal veľkú monografiu *Starobylé zvyky slovenských roľníkov pri poľnej práci*, vybudoval v múzeu slovenský zvykoslovný archív.<sup>31</sup> Pavol Socháš zomrel v Bratislave 23. januára 1941 ako 79-ročný. Celý život obetoval národopisu, napriek politickému prenasledovaniu a neskôr aj existenčným problémom. Všetky jeho činnosti sú obdivuhodným prínosom v národnoobrodeneckom hnutí a slovenskej etnografii. Je pochovaný na Národnom cintoríne v Martine. Jeho zbierky patria do zlatého fondu Slovenského národného múzea.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Socháš*. Martin : Osveta, 1985, s. 11.

<sup>30</sup> HLAVÁČ, Ľ.: *Dejiny fotografie*. Martin : Osveta, 1987, s. 166.

<sup>31</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: *Pavol Socháš (Nekrológ)*. In: *Elán*, 1940-1941, roč. 11, č. 5, s. 6.

<sup>32</sup> SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Socháš*. Martin : Osveta, 1985, s. 13.

### 1.2.3.2. Dielo

Sochášova fotografická tvorba sa okrem etnografie zaoberala aj inými témami. Hlaváč ju rozdelil na dva základné okruhy. Na jednej strane to bola „*snaha zachytiť život ľudu a jeho estetické prejavy v obliekaní, v konštrukcii úžitkových zdobných predmetov, ale i piesňach, obyčajoch a zvykoch.*“<sup>33</sup> (Hlaváč, 1989, s. 56) Na druhej strane vytvorenie kolekcie portrétov národných predstaviteľov (obrazová príloha - obr. 1.).<sup>34</sup> Slivka so Sterlingom ju rozdelili podobne: na národopisnú – dokumentačnú, ateliérovú či voľnú tvorbu.<sup>35</sup> Dokumentárno-národopisnú tvorbu, ako ju nazvali spomínaní autori, by sa dali rozdeliť na menšie fragmenty patriace pod túto tému: kroj, portréty dedinčanov, život, práca, krajina.

Pri dokumentácii krojov sa na niektorých snímkach stretávame s istou aranžovanosťou – človeka v kroji fotografoval z rôznych strán – spredu, z profilu, aj zozadu (obr. 2.). Ak sa na snímke objavuje viacero osôb, tiež sa snaží o rozmiestnenie do priestoru tak, aby bolo kroj vidieť z rôznych strán. Zachytáva všetky jeho výtvarné zaujímavosti, preňho špecifické výšivky a ornamenty, aby boli dobre viditeľné a rozpoznateľné. Usporiadanie objektov v priestore nie je rušivé ani markantné, prítomnosťou dediny, prípadne domov, pred ktorými ich fotografoval ho eliminuje a fotografie aj tak nesú autentickosť. Z krojovej dokumentácie vychádzajú aj ostatné časti jeho etnografických snímok. Krojová dokumentácia prechádza od figúry k činnostiam, ženy v krojoch sníma pri vyšívaní (obr. 3.), alebo pri česaní vlasov a pod. Na jednej strane dbá na to, aby bolo možné dobre kroj rozpoznať, ale aj eliminuje miernu strohosť snímok, na ktorých sú len figúry a časti prostredia.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> HLAVÁČ, L.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 56.

<sup>34</sup> Tamtiež, s. 56-57.

<sup>35</sup> SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Socháš*. Martin : Osveta, 1985, s. 53.

<sup>36</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 40.

Časť tvorby, v ktorej sa venoval portrétom dedinských ľudí, v sebe nesie vznešenosť a krásu človeka. „*Nežný dievčenský pohľad, závan ženského úsmevu, mužný majestáť, do seba zahĺbená staroba a podobné osobné a zároveň nadosobné výrazy dávajú týmto portrétom nadindividuálne dimenzie a skupinovú reprezentatívnosť.*“<sup>37</sup> (Slivka – Strelinger, 1985, s. 59) Majestáť muža môžeme vidieť napr. pri portréte *Muž z Jasenovej* (obr. 4).

Najvýnimočnejšia časť fotografickej tvorby je spätá s prácou a životom na vidieku. Aj v tejto sfére dbá na vyniknutie kroja, najmä pracovného, avšak estetika fotografií ho prevyšuje, všímame si viac gestá ľudí, akciu, pracovné nástroje a prostredie ako kroj (obr. 5.). Kroje na ľuďoch pri práci odkazujú na vyššie hodnoty ako len na etnografický záznam. Na niektorých jeho snímkach sa objavuje sociálna kritika, čo sa bližšie dá definovať v rámci sociálnej fotografie ako žánru, ktorý sme už vyššie spomenuli. Jej prvky si môžeme všimnúť napríklad v snímkach: *Polná Kolíska* (obr. 6.), *Deti z Horehronia*. Bosé nohy, strnulý až beznádejný výraz v tvári, ťažká práca žien snímky viac približuje k sociálnej kritike. Socháč ich však zobrazuje s pokorou k téme a k ťažkému životu ľudí. Máme pocit, akoby z nich robil hrdinov, ktorí sú vyrovnaní so svojim osudom. Sociálnu kritiku síce snímky obsahujú, ale nie je ostrá, akoby sám autor s nimi trpkosti prežíval. Pri dokumentovaní života či práce, odhliadnuc od pár vyššie spomenutých snímok a podobných, ktoré sa dotýkajú sociálnych tém, sa na ťažkosti života zabúda a vyniká krása a jedinečnosť života.

„*Socháč pri dokumentoch využíval „vecne dokumentárnu metódu, ktorá mu umožnila priam inštruktívne zachytiť a podať sledovaný jav.“* (Hlaváč, 1989, s. 56) *Fotografoval priamo z pohľadu očí, výrazne neexperimentuje s uhlami pohľadu (nestretneme sa s podhľadom či nadhľadom). Využíval pokojné prostredie, ktoré môže determinovať úctu voči práci a životu, ale tiež necháva väčší priestor vyniknúť osobám. To je základom v jeho dokumentoch, vytvára čisté, pokojné snímky. Na jeho obrazoch vytvoril iný svet s pracovitými a očarujúcimi ľuďmi.*“<sup>38</sup> (Šútorová, *Etnograf. fotografia na Slovensku a jej význam*, s. 41.)

---

<sup>37</sup> SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Socháč*. Martin : Osveta, 1985, s. 59.

<sup>38</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 41.

Vo sfére výrazových prostriedkov sú príznačnými prvkami autorského rukopisu svojská práca so svetlom, narábanie kompozičnými princípmi, záberovými uhlami a ďalšími prostriedkami fotografického výrazu. Pri snímaní ľudí Socháň pracuje najčastejšie s pokojným, rozptýleným svetlom, tváre sníma prevažne pod mrakom alebo v tieni. Tvrdé svetelné kontrasty alebo atmosféry, evokujúce dramatatické napätie, sú jeho výtvarnému cíteniu cudzie.

Pokojná atmosféra na jeho fotografiách poukazuje aj na to, že mal s ľuďmi dôverný vzťah, ktorý mu dovolil prekročiť intimitu ich života.<sup>39</sup>

Socháňova tvorba nadväzovala na jeho predchodcov, ale priniesla nové, progresívne prvky. Heroizácia človeka nie je tak výrazná, ako u jeho nasledovateľov, napríklad u Plicku, ide skôr o jeho autorský postoj, ktorý je úctivý a obdivujúci voči ľuďom a ich životu v celej jeho tvorbe.

Dejiny fotografie na Slovensku začínajú v polovici 19. storočia dielom J. B. Klemensa, maliara a nášho prvého fotografa—výtvarníka. Socháň na prelome storočí veľkolepo završuje toto prvé obdobie vývoja a otvára predpoklady pre novodobé dejiny fotografie na Slovensku. Tie sa začínajú dielom Karola Plicku, ktorý tvorivo nadväzuje na Socháňov prínos a posúva ho do kvalitatívne nových dimenzií. Prínos P. Socháňa vo vývoji slovenskej fotografie prerastá domáci rámec a dáva mu čestné miesto v dejinách fotografie vôbec.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Socháň*. Martin : Osveta, 1985, s. 69.

<sup>40</sup> kolektív autorov: *Pavol Socháň - výber z fotografií*. [Martin Slivka: úvodná štúdia], Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, s. 9.

#### 1.2.4. KAROL PLICKA (1894 – 1987)

##### *majster deviatich remesiel*

„Podobne ako kvalitatívne dimenzie tvorby udivuje i jej kvantitatívne rozpätie. Plicka je pedagóg na všetkých stupňoch škôl od základnej po vysokú, zberateľ folklóru i fotograf-výtvarník, choreograf i zbormajster, hudobný vedec i spisovateľ, muzikant i kameraman a režisér. Právom mu teda prischlo pomenovanie: majster deviatich remesiel, pričom ani jedno z nich nie je osirelou činnosťou — je to syntéza osobnosti, ktorá zjednocuje príznačný plickovský prvok. Onen jedinečný a dnes už neopakovateľný autorský postoj k objektu svojho tvorivého záujmu, vyžarujúci to čaro, v ktorom cítiť dotyk tvorcu-objaviteľa i básnika. Možno mať k tomuto autorskému postoju racionálne výhrady, ale jeho výsledky nemožno emocionálne neakceptovať.“<sup>41</sup> (Slivka, K. Plicka — básnik obrazu, s.10.)

Morena - bohyňa zimy a smrti, stala sa obeťou jarných vôd, aby nastala jar a vyšiel oráč i vyoral prvú brázdú. V symbolike týchto obrazov sa zrodil slovenský film. Jeho tvorca, profesor Karol Plicka — zakladateľ slovenskej národnej kinematografie. Ako všetky počiatky, i tieto boli opradené romantikou, obdivom, radosťou. Ale Plicka nebol len filmár. Bol i výtvarník, fotograf, hudobník, vedec, a vytvoril tak pre Slovensko dielo, ktoré nemá obdoby. S kamerou, fotoaparátom, notovým papierom roky brázdil Slovenskom, aby zachraňoval, objavoval i vytváral umeleckú pravdu o živote ľudu.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s.10.

<sup>42</sup> *Na počiatku bola pieseň* [film]. Réžia: Martin SLIVKA, Československo, 1970

Narodil sa vo Viedni roku 1894 ako syn českých rodičov. Úcta k národnej pospolitosti a láska k umeniu boli súčasťou duchovného života rodiny Plickovcov a tvorili prajné zázemie budúceho vývoja syna Karola.<sup>43</sup> V detstve prichádza s rodičmi do Čiech, potom ho okúzlilo Slovensko, pripútalo natrvalo k sebe, a tejto svojej láske venoval celý život.

*„Keď sme sa z Viedne presťahovali s rodičmi do Českej Třebovej, odrazu som sa ocitol v čarovnom prostredí, ktoré sa tak líšilo od viedenskej periferie. Lesy a vody v okolí, pomerne ešte nedotknutá príroda, zvieratá, vtáci, plno motýľov na lúkach, chrobáky, potápniky v zátočinách — to všetko bolo pre mňa nové a vzrušovalo moju fantáziu. Nejednen z týchto detských záujmov sa neskôr preniesol aj do života. Napríklad túžba po cestovaní. Na výpravách, o ktorých doma často nemali ani tušenia, som rád kreslil, neskoršie fotografoval.“*<sup>44</sup> (Plicka, *Spomienky a rozhovory* z knihy K. Plicka — básnik obrazu, s.12.)

Plicka mal úzky vzťah k hudbe, sám bol členom husľového kvarteta a dirigentom. Okrem toho pôsobil aj ako učiteľ, jeho vzťah k hudbe a k umeniu ako takému ho inšpiroval k založeniu chlapčenského spevácko-recitačného zboru, ktorý bol jeden z prvých svojho druhu vôbec. Neskôr bol preložený do Prahy, kde hudobné nadanie aplikuje pri zakladaní a dirigovaní Speváckeho zboru Českej filharmónie.<sup>45</sup> Osobitnú dôležitosť v repertoári mali ľudové piesne, na základe ktorých sa dá priblížiť jeho vzťah k ľudovému umeniu ako takému. Karol Plicka považuje ľudovú pieseň za; *„prazáklad hudobného čítania a materinskú reč hudby.“*<sup>46</sup> (Slivka, K. Plicka – Básnik obrazu, s.17.)

V roku 1923 prišiel na Slovensko do Martina pracovať pre Maticu Slovenskú, kde sa venuje zberateľskej činnosti, najmä slovenských ľudových piesní. V Národopisnom odbore Matice Slovenskej pracoval až do roku 1938. Na Slovensku Plicka tiež začal externe študovať na Filozofickej fakulte UK v Bratislave od roku 1927 do roku 1931 hudobnú vedu, dejiny výtvarného umenia.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s.10

<sup>44</sup> Tamtiež, [Spomienky a rozhovory], s.12.

<sup>45</sup> Tamtiež, s. 17-19.

<sup>46</sup> Tamtiež, s. 17.

<sup>47</sup> KALAVSKÝ, M.: *Dejiny slovenskej etnológie – I. Osobnosti*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 64-65.

Slovensko navštívil prvýkrát v roku 1919, odvtedy tu trávil každé leto alebo prázdniny, pričom sa venoval poznávaniu a archivovaniu ľudovej tvorby. Obdiv k Slovensku, resp. k slovenskej ľudovej piesni sa zrodil už kdesi v detstve v Českej Třebovej, keď počul betlehenské hry a koledy drotárov z Kysúc.<sup>48</sup> Jedným z výsledkov zbierania sú obsiahle muzikologické štúdie doplnené fotografiami. Tieto štúdie napríklad vymedzujú slovenské regióny na základe typov piesní. Okrem publikovania poznatkov o slovenských piesňach aj prednáša, nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí. Zo všetkých jeho štúdií cítiť však jednu vec – bol viac umelcom ako vedcom – jeho odbornosť bola síce mimoriadna, štúdie sú systematické a komplexné zo všetkých hľadísk, ale mali špecifickú estetickú formu, ktorá svedčí o umeleckej duši.<sup>49</sup>

Plicka fotografuje paralelne so zberom piesní. Jeho fotografická tvorba prešla z etnografického dokumentu až k umeleckému dielu, pričom pôvodcom je cesta za ľudovou piesňou, ktorá hľadá vo fotografii podobnosti obrazu a zvuku. Dva odlišné svety, ktoré sa mu podarilo prepojiť. Musíme pripomenúť Plickovu veľkú výhodu – jeho výtvarný talent. Od začiatku svojich zberateľských ciest zachytával to, čo s piesňou súviselo: prostredie – krajinu, človeka, prácu. Podarilo sa mu zaznamenať kroje, rôzne ľudové tradície a zvyky. Fotografiou dopĺňal význam piesne, alebo akoby piesne prekladal do výtvarného jazyka.<sup>50</sup>

Publikácia fotografií začala počas Plickovej práce v Matici Slovenskej. Matica Slovenská nemala dostatok financií na knižnú publikáciu, tak zvolili alternatívu pohľadníc. Edícia pohľadníc mala tradíciu i úspech už u vyššie spomínaného Pavla Sochána. Plicka takto vytvoril 180 pohľadníc, ktoré vychádzali v reedíciách až do roku 1939. Matičné pohľadnice boli začiatkom nielen Plickovej umeleckej cesty, ale aj prelomom fotografie na Slovensku. „Výtvarná reč týchto fotografií je dôsledne realistická, s akcentom na lyrické a poetické zložky znázornenia snímaného objektu. V spleti dobových –izmov je to tendencia progresívna a v domácich vývojových podmienkach dáva základy pre novoveký vývin umeleckej fotografickej tvorby.“<sup>51</sup> (Slivka, K. Plicka – básnik obrazu, s. 31)

---

<sup>48</sup> KALAVSKÝ, M.: *Dejiny slovenskej etnológie – I. Osobnosti*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 64.

<sup>49</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s.24-26.

<sup>50</sup> Tamtiež, s. 29-30.

<sup>51</sup> Tamtiež, s. 31.

V súvislosti s národopisnými výskumami sa zrodilo aj Plickovo filmové dielo.<sup>52</sup> Vôbec prvým podnetom, ktorý Plicku naviedol využívať film ako etnografický dokument boli detské hry v Heľpe, pretože v sebe implikujú aj tanec, aj pieseň, aj herectvo. Ďalší podnet bol samotný fakt, že filmové remeslo sa prudko rozvíjalo a bol nadchnutý dobovou avantgardnou tvorbou. Prvé Plickove zábery boli len záznamy faktov (napr. svadobný sprievod, hrajúce sa deti a pod.).<sup>53</sup>

Zoznamovanie s novou technikou prebehlo rýchlo a Plicka nakrútil prvé celovečerné dokumentárne filmy – v roku 1927 *Za slovenským ľudom* a *Po horách, po dolách* v roku 1928. Za film *Po horách, po dolách* získal vo Florencii najvyššie ocenenie, Zlatú medailu.<sup>54</sup> Pri oboch filmoch sa snaží etnografický dokument divákovi zatriktívniť – docieľuje to hlavne tým, že zábery pochádzajú z nedotknutej prírody, z oblastí neznámych a ťažko prístupných. Išlo o prvé a jedinečné zábery svojho druhu. Samozrejme, rovnako ako pri fotografii, aj vo filme Plicka kombinuje umeleckú štruktúru a dôsledné dbanie na etnografické fakty.<sup>55</sup> Za jeho vrcholové dielo v oblasti kinematografie, základný kameň filmovej dokumentárnej tvorby na Slovensku a prvý slovenský zvukový film sa považuje film *Zem spieva* (1933) s hudbou F. Škvoru a v strihu A. Hackenschmieda. Film bol známy a oceňovaný v zahraničí na Medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach. Plicka nakrútil ďalšie krátke filmy a bol iniciátorom a spoluautorom scenára *Jánošíka* (1936).<sup>56</sup>

Plickovi-filmárovi patrí čestné miesto (nielen) v slovenskej kinematografii. Okrem množstva nakrútených autorských počinov sa pridáva k akademickému rastu krajiny a roku 1938 zakladá na Škole umeleckých remesiel v Bratislave prvú filmovú školu v Československu, na ktorej aj vyučuje. Vplyvom politických udalostí v roku 1939 škola zaniká.<sup>57</sup> Po vojne pomáha opäť budovať československú kinematografiu a v roku 1946 sa podieľa na založení Filmovej fakulty AMU. Hneď po otvorení sa stáva dekanom a mimoriadnym profesorom. V roku 1950 sa pedagogickej funkcii na FAMU vzdal, dôvodom boli zmeny v politickom režime po februári 1948. Po odchode z fakulty sa prestal aktívne podieľať na tvorbe filmu, vracia sa ku fotografii.

---

<sup>52</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 210.

<sup>53</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 107-108.

<sup>54</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 210.

<sup>55</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 127.

<sup>56</sup> HLAVÁČ, E.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 210.

<sup>57</sup> PLICKA, K.: *Československo*. Poprad : Región Poprad, 2004, s. 11.



Za rozsiahle tvorivé dielo udelili K. Plickovi roku 1979 Rad republiky, roku 1954 Rad práce a v roku 1968 titul národný umelec.<sup>58</sup>

Karel Plicka zomrel ako 92-ročný, 6. mája 1987. Jeho odchodom skončila aj veľmi výrazná generácia, ktorá bola ovplyvnená vzorom štúrovcov. Plicka bol posledným z osobností, ktoré sa snažili zachovať a zachytiť slovenskú kultúru, jej hodnoty pre budúce generácie v čistej, neporušenej forme, ktorá sa začínala vytrácať. Patrili sem aj *P. J. Šafárik, J. Kollár, P. Dobšínský, A. Halaša, P. Socháň* a iní. Plickova tvorba na nich nadväzuje a pokračuje, ale aj prináša nové prvky, ktoré zásadne ovplyvnili vývoj fotografie na Slovensku.<sup>59</sup>

Je pochovaný na Národnom cintoríne v Martine. V roku 1988 bolo otvorené jeho múzeum – Múzeum Karola Plicku v Blatnici. Po slabom záujme slovenských občanov poznávať svoju vlastnú kultúru, pozadie, predkov, zvyky, objavovať krásy prírody a uvedomiť si jednoduchosť života; sa pre neúspešnú návštevnosť a nízky zisk múzeum v Blatnici zatvára a expozícia získava nové miesto v priestoroch Slovenského etnografického múzea v Martine.

---

<sup>58</sup> HLAVÁČ, Ľ.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989, s. 210.

<sup>59</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 44.

## ANALYTICKÁ ČASŤ

## 2.1. ANALÝZA DIELA K. PLICKU

Tematiku Plickovej výtvarnej fotografie možno stručne zhrnúť do troch základných skupín: príroda, architektúra s výtvarným umením a človek ako nositeľ ľudových tradícií.<sup>60</sup>

V nasledujúcej analýze sa budeme napriek rozsiahlej tématike Plickovho diela venovať Plickovmu obľúbenému a ústrednému motívu: zobrazeniu dedinského človeka v portrétnej fotografii, pri práci, pri hrách, pri tradíciách či oslavách a v jeho prirodzenom prostredí a šate, ktoré veľmi úzko súvisia s pôvodnou Slovenskou kultúrou a dedičstvom a zachytávajú jeho emóciu, neopakovateľnú atmosféru i osud človeka. Popri všetkých vekových kategóriách krásne vykresľuje aj deti a hry, u ktorých dokázal zachytiť ich spontánnosť a temperament, fotografie, v ktorých dominuje pohyb (obr.7. a 8.).

### 2.1.1. Technický základ

Začiatky fotografie u Plicku boli veľmi strohé po technickej stránke. Nemal dostatok financií a za fotografiami putoval peši, jeho technické vybavenie bolo i zostalo iba elementárne, bez lákavých zariadení a najnovších výtvarných nástrojov, na ktoré sa mu nedostávalo potrebných prostriedkov. K základnému výstroju patrili dva archaické fotoaparáty - výsledok vlastných kombinácií ešte starších predchodcov, ktorých značky dnes čosi hovoria iba ak pracovníkom technických múzeí. Túto bázu dopĺňalo niekoľko optík, dva-tri filtre a neskoršie pribudol pre pohybové scény Praktisix. K vybaveniu nepatrila nijaký svetelný park. V exteriéri - najmä pri filmovaní - sa používali skladacie odrazové dosky vlastnej výroby a niekedy poslúžili aj biele ľanové plachty. Až na výnimky polodetailov a detailov sú fotografie zhotovované bez prísvetľovania.<sup>61</sup>

*„Pri práci, vždy doslova v poľných podmienkach, išlo mi o to, pracovať s minimálnym vybavením a dosahovať ním maximálne výsledky. Nemohol som si dovoliť nosiť zložitú techniku, ale musel som pracovať s tým, čo sa dalo zadovážiť a na chrbte uniesť.“*<sup>62</sup> (Plicka, [z filmu Národný umelec prof. Karol Plicka])

---

<sup>60</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 51.

<sup>61</sup> Tamtiež, s. 49.

<sup>62</sup> Tamtiež, s. 49. [z filmu Národný umelec prof. Karol Plicka]

Využívanie technických prostriedkov v bezprostrednom procese fotografickej tvorby je uňho takmer podvedomé a patrí skôr do roviny remesla. Primárnejšie je totiž emocionálne očarenie, objaviteľská snaha, obrazové videnie, ktoré technika vlastne iba fixuje. Optické štúdium objektu, výber motívov, hľadanie záberových uhlov, vhodných okamihov snímania a ďalšie činitete sú technickou spoluúčasťou i procesom tvorby zároveň. Dôležitejšie ako technická príprava sú poznatkové a emocionálne momenty predchádzajúce tvorbe. Poznať znamená u neho nie iba vidieť, ale predovšetkým milovať a pozorne sledovať objekt v premenách tvaru, svetla a času. Predmetom jeho fotografie je vždy iba to, čo dôverne poznal a hlboko precítil. Preto majú jeho obrazy premyslený rozvrh, hrejivé čaro a sú predchnuté láskou.<sup>63</sup>

### 2.1.2. PORTRÉT AKO ÚSTREDNÝ MOTÍV

Keď sa zameriame u Plicku na tému človeka, v jeho tvorbe dominuje portrét.

*„Kompozícia, ktorú Plicka sám vytvára, je dokonale presná. V portrétnej tvorbe nenachádzame abstrakciu ani náhodu. Naopak, dá sa tvrdiť, že obraz ako taký je vždy starostlivo a detailne premyslený. Samotné fotky boli exponované až po určitej príprave, ako je štylizácia a presné rozvrhnutie objektov. Jednoduchosť, ktorá vo fotografiách dominuje, je paradoxne veľmi precízne spracovaná.“*<sup>64</sup> (Gregorová, *Obraz Slovenského vidieka vo fotografii Karola Plicku*, s. 19.)

Ak by sme chceli nejako kategorizovať Plickov štýl, môžeme tvrdiť, že ide vlastne o štylizovaný dokument. Komplexný obrazový materiál a každý jeden obsah fotografie zachytáva dokumentárnu a zároveň etnografickú hodnotu. Svoje objekty najprv starostlivo vyberal, umiestňoval a až následne snímal. Obsah jeho fotografií tak nie je vzácny len pre jeho dokumentačnú hodnotu, ale aj tým, ako je skomponovaný do umeleckého celku.

---

<sup>63</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 49.

<sup>64</sup> GREGOVÁ, Alžbeta. *Obraz slovenského vidieka vo fotografii Karola Plicku* [Bakalárska práca]. Paneurópska vysoká škola, Bratislava 2014. s. 19.

Plickove fotografie Slovenska chcú byť iba skromnou chválou a tichou oslavou toho Slovenska, ktoré mu je zvlášť milé a blízke. Je to Slovensko, ktoré roky objavoval, poznával a precítil na svojich cestách. Vo svojej fotografii chcel opticky vyjadriť jeho umelecký svet, pôvabné scenérie, harmonickú architektúru a najmä krásnych ľudí. Je samozrejmou, že dominuje lyrický a výtvarný moment, lebo určuje príznačný citový vzťah k téme.

*„Ľudia na slovenských dedinách sú skutočne nádherní. Čo tvár, to typ hodný palety veľkých maliarov. Sú to krásni ľudia, ktorých formoval zdravý život. A keby ste poznali ich životné príbehy, v tých tvárach sú zapísané prežité syžety veľkých románov. Škoda, že navždy odišli s nimi do hrobu.“*<sup>65</sup> (Karol Plicka, z filmu Na počiatku bola pieseň) (obr. 9.)

Keď Plicka v 20. rokoch urobil programovou súčasťou svojho tématického záujmu dedinského človeka, bol to čin nadmieru pokrokový. Túto tému široko obsiahol od národopisnej dokumentácie cez snímky spoločenských a sociálnych dokumentov až k fotografii - umeniu. Pri voľbe osoby z dedinského spoločenstva Plicka nehľadá obvyklý pôbav fotografického modelu s krásnym telom, z ktorého nezriedla vanieduchovná prázdnota. Jeho objekty pred fotoaparátom majú predovšetkým inú krásu - vnútornú, potvrdenú vekmi, ustálenú spoločenstvom. Sú to často ľudoví umelci, tanečníci, speváci. Ich bohatý citový život a život sám sa hlboko zapísal do ich tváre, výrazu, pohľadu, gest. Dôverná znalosť tradičného života i snímanej osoby dovoľuje i pri režijných zásahoch zachovať bezprostrednosť a prirodzenosť akcie, postojov, pracovných úkonov. Najmä zábery z detksých hier dýchajú sviežosťou a pripomínajú priamy obrazový záznam, nie však reportáž.<sup>66</sup> (obr. 10.)

### 2.1.2.1. Detail, kroj a jeho význam

Jeho tvorba, aj napriek tomu, že bola determinovaná etnografiou, jej hranice prekročila k niečomu neskutočnému – jeho prostí ľudia, v krojoch, pri práci, pri hrách, zvykoch nie sú len nositeľmi poznatkov o živote, ale sú to hrdinovia, strážcovia skutočných hodnôt, ktoré pri oslavných, obdivujúcich podhl'adoch môžeme čítať z tváre a očí.

---

<sup>65</sup> *Na počiatku bola pieseň* [film]. Réžia: Martin SLIVKA, Československo, 1970

<sup>66</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 66.

Harmonické usporiadanie výtvarných prvkov objektu a ich fotografických kódov v kompozičnej výstavbe smeruje k obsahu, ktorého témy sú: materstvo, mužnosť, vzdor, hrdosť, ťarcha života, hravosť a nespútanosť.

Neskoršia Plickova tvorba väčšmi odkrýva pohľad na detail (obr. 11.). Dáva si pozor, aby detaily na jednotlivých fotografiách neboli zakryté a kladie ich do kompozície tak, aby si ich pozorovateľ všimol. Čipky na látkach sú starostlivo vystreté, tieň kreslia zaujímavý obraz, valaška je natočená svojou zaujímavejšou stranou. Na takéto drobnosti dokáže nenápadne, no zato premyslene upozorniť a práve ony dodávajú fotografii ten profesionálne zvládnutý obsah. Pozorovateľ si isté detaily všima, ale niektoré spracúva len podvedome. Na fotografiách si môžeme všimnúť aj detailné prvky kroja, zodraté krpce, konce opotrebovaných odevov alebo zničené steny kostola (Stena plaču a modlitieb). Dotvárajú detailnejší obraz popri človeku, ale neprekračujú mieru, človek ostáva v popredí. Oproti skoršej tvorbe vidím rozdiel v tom, že najskôr fotografický štýl inklinuje k prvotne dokumentárnemu obsahu. Až pri pohľadoch na neskoršie dielo (zbierka *Slovensko a Spiš*) si človek viac uvedomí, že sa pozerá na umelecky prevedené obrazy. Znakom profesionality je fakt, že dôraz na človeka aj tak stále dominuje.

Ľudia zobrazovaní v portrétoch K. Plicku sú vo väčšine prípadoch v krojoch. Plicka tvrdí, že kraj je preňho výtvarné umelecké dielo, ako napríklad architektúra. Kroje tvorili a zdokonaľovali po stáročia celé generácie ľudových umelcov.

*„Pozrite sa - halena. To nie je len odev. Ja v ňom vidím rúcho kráľovské, ktoré formuje nie len postavu, ale i sebavedomie. Kraj, ako výtvarné umenie, skrášľoval a zároveň i zušľachtľoval človeka.”*<sup>67</sup> (K. Plicka, z filmu *Na počiatku bola pieseň*) (obr. 12)

Kedykoľvek naši výtvarníci stvárňovali postavu junáka, Jánošíka alebo rozprávkového hrdinu vôbec, vždy ho obliekali do haleny. Keď sa v nedel' u na Detve a inde na Slovensku medzi takýmito "honormými" chlapmi zjavil človek v bežnej konfekcii, bol na poľutovanie a právom mohol mať veľké komplexy menejcennosti.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> *Na počiatku bola pieseň* [film]. Réžia: Martin SLIVKA, Československo, 1970

<sup>68</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 64.

Človek v kroji nebol anonymný. Svojím odevom hlásal príslušnosť k určitej dedine, ku konkrétnemu ľudskému a duchovnému spoločenstvu. Zároveň sa cítil byť viazaný jej zvyklosťami, morálkou a mal povinnosť zachovávať dobré meno svojho spoločenstva. Kroj duchovne spájaj ľudí a zároveň i zotieral sociálne rozdiely. Každý mal právo nosiť krásny kroj, ktorý ho povznášal, dával dôstojnosť, noblesu. I keď chudobný, rovnal sa pánovi.

### 2.1.2.2. Kompozícia

Fotografia sa viaže na fyzickú realitu predkamerovej skutočnosti. Ak chce byť realistickou fotografiou, nemôže zásadne pretvárať a deformovať svet. Miestom snímania, záberovým uhlom, výberom motívov, svetelnými hodnotami a ďalšími činiteľmi môže fotografia na predkamerovej realite niektoré prvky zdoôrazniť alebo potlačiť, vyzdvihnúť alebo zastrieť, nachádzať alebo vyhýbať sa im.

Organické spojenie, výtvarné usporiadanie všetkých optických prvkov - hmotných, tvarových, svetelných, tonálnych a iných - tvorí kompozíciu obrazu. Pre Plickove fotografie sú príznačné kompozície s harmonickým súladom ich komponentov. Z hľadiska výstavby obrazu sú jeho kompozície vždy usporiadané, neroztrieštené, pokojne pôsobiace, s vyrovnanými líniami. Taký výsledok autor docieľuje tým, že sa vyhýba rušivým detailom. Keďže s obľubou hľadá krásu v úspornosti a jednoduchosti, rád izoluje motív od všednosti okolitého sveta a množstva nefunkčných prvkov. Tým vytvára na jednej strane sviatočnosť, stálosť, trvácnosť a na druhej strane si otvára priestor pre jasnú a zrozumiteľnú výpoveď.<sup>69</sup>

Pri jeho fotografiách si môžeme všimnúť kompozíciu na **vertikálu**. Je to ďalšia charakteristika Plickovho rukopisu, dokonca aj pri panoramatických snímkach vládne tendencia zhromažďovať prvky na obraze vertikálne.<sup>70</sup> (obr. 13. a 14.) Pri vertikálach vyniká aj obloha ktorá je v Plickových fotografiách špecifická. Obloha necháva priestor a vďaka jej nariadeniu a štruktúre, ktorá pôsobí veľkolepo a priestorovosť na obraze ešte umocňuje, v spojení s človekom vytvára až nebeskú symbiózu, ako to môžeme vidieť napríklad pri snímke *Chlapec s pišťalkou* (1932).<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 62.

<sup>70</sup> Tamtiež, s. 68.

<sup>71</sup> ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách*. Bakalárska práca. Trnava : FMK UCM, 2016. s. 52.

### 2.1.2.3. Uhol snímania

Dôležitým prvkom morfológie obrazu je uhol snímky. Týka sa zornej roviny pohľadu a ohniskovej vzdialenosti objektívu, ktorý je šírkou obrazového uhla. Zorná rovina môže byť trojaká: v priamom pohľade na objekt, z nadhľadu a podhľadu. Každá z nich má svoje osobitosti.

V celkoch krajiny a v zoskupeniach historických architektúr Plicka používa mierny nadhľad, ktorý dovoľuje obsiahnuť priestor, zoskupiť hmotu a jej tvary. Podobný princíp využíva v záberoch historických námestí, aby zachytil komplexný priestorový rozvrh a tvarovú modeláciu stavitel'ských štýlov, a napokon i povzniesol sa nad rušivé elementy.<sup>72</sup> Klasickým príkladom Plickových kompozícií tohto typu je záber Praha stovežatá, kde sa mu podarilo zoskupiť nevídané množstvo veží - emotívnych dominánt. Pri fotografovaní ľudí používa nadhľad iba vtedy, ak treba zachytiť priestorovú formáciu, napríklad detské hry alebo tance (obr. 15.).

Podhľad sa v jeho fotografii vyskytuje dosť často, najmä tam, kde ide viac o tvarnosť než priestorovosť. Znasobuje výškovú dimenziu. Jej perspektívne zbiehanie sa vo fotografickom obraze prejavuje ako konvergencia zvislých línií, ktorá je javom expresívnym, pre Plickovu tvorbu nepríznačným, a prehľbuje dojem výšky. I keď Plicka využíva zornú rovinu podhľadu, je zjavné, že neoblubuje zbiehavosť, snaží sa jej vyhýbať alebo ju aspoň zmierniť dlhším ohniskom, sklonom matice a podobne.<sup>73</sup> Mierny podhľad využíva aj pri fotografovaní človeka, aby ho dostal nad horizont a zbavil rozptyľujúceho pozadia. Súčasne tým dosahuje prenikavejší pohľad do tváre, pod klenbu očí; zároveň mu táto rovina prináša aj určitý prvok monumentalizácie (obr. 16. a 17.).

I napriek expresívnym hodnotám nadhľadu a podhľadu, najčastejšou zornou rovinou Plickovej fotografie je **priamy čelný pohľad** s malými odchýlkami. Tým môže rovnocenne uplatňovať všetky tri dimenzie a expresívne nijakú nezdôrazňovať na úkor inej (obr. 18.).<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 54.

<sup>73</sup> Tamtiež, s. 55.

<sup>74</sup> Tamtiež, s. 56.



Priestorová trojrozmernosť priameho pohľadu nedeformuje tvary, nepotláča ich objektívne hodnoty, čím konvenuje všeobecným princípom jeho fotografie: zachovávať predmetnosť, hmotnosť, reálne vzťahy.

Činiteľmi estetickej emotívnosti obrazového výrazu nie sú pre Plicku natoľko zorné roviny, ako dĺžka ohniska a svetelný charakter.

#### 2.1.2.4. Ohnisková vzdialenosť

Prevod reálnych priestorových vzťahov a perspektívy do fotografie nie je totožný s ľudským okom; závisí od ohniskovej vzdialenosti objektívu. Výtvarná fotografia — aj Plickova — nevidí v pohľade ľudských očí, ale v perspektíve mnohých objektívov. *„Vzdialenosti v hodnotách kratšie sú širokouhlé, ich optickou vlastnosťou je rozširovanie záberového uhla a sním predlžovanie perspektívy zmenšovaním vzdialenejších bodov a zväčšovaním blízkych. Dlhé ohniskové vzdialenosti vytvárajú obrátený efekt. Približujú vzdialené body, skracujú perspektívu, zhusťujú obraz”* (Slivka, Karol Plicka – básnik obrazu, s. 56).<sup>75</sup> Tieto optické činitele a ich používanie — ak nechce byť samoučelné — má hodnoty štylistických prostriedkov autorskej výpovede. Narábanie týmito priestorovo determinujúcimi optickými činiteľmi je na Plickových fotografiách esteticky príznačné, ale nevnučuje sa do pozornosti. Neprekračuje totiž hranice, kedy optické deformácie a skreslenia reálnych vzťahov dávajú na vedomie prítomnosť techniky.

Používanie širokej optiky prevažuje pri fotografovaní v interiéroch - najmä chrámovej architektúry za účelom priestor zväčšiť, urobiť ho majestátnejším. Plicka rád používa túto dimenziu aj pri fotografovaní detailov, ako sú výzdoby gotických portálov, klenieb, tympanónov, oporných systémov a podobne. Aj napriek tendencii monumentalizovať, nahustiť obraz, esteticky ho nasýtiť, je u neho extrémne široký objektív — pri ktorom už nemožno vylúčiť optické skreslenie — zriedkavou vzácnosťou.

---

<sup>75</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 56.

Dlhé ohnisko využíva pri pohľadoch na komplexy mestských architektúr a ich detailné prvky. „Niektorí pesimisti sa domnievajú, že zábery fotografované teleobjektívom sú neprirozené. Zabúdajú, že vtedajší architekti si ešte nepredstavovali, že ich diela budú raz zastavané výškovými stavbami alebo celkom zmiznú v záplave domov z normálneho pohľadu. Práve tak, ako veľkoleposť vrchov vidíme iba z odstupu, žiada si aj mnohá architektúra diaľkový pohľad”. (Karol Plicka, z knihy *Jak jsem fotografoval Prahu*, s. 9.).<sup>76</sup>

### 2.1.2.5. Svetlo

„Súčasní fotografi sa svetlu ako generátoru tvarov, povrchov a farieb napodiv často vyhýbajú alebo ho nepreciňujú. Fotografujú bez výrazného svetla. Je to škoda, že sa pozväčša uspokojujú so stavom svetla, aké na objekte práve je. Mne prekazujú hlboké, ťažké tiene, dusná atmosféra, chmáry, príznaky rovnako ako devastácia v motíve, rozpad, morbidnosť a ošklivosť ako hlavný a stále sa opakujúci motív. Také zobrazenia sú depresívne, beznádejné, naturalistické a u mladých tvorcov až nepochopiteľné. Keďže hľadám radosť a krásu, hľadám aj svetlo, alebo obrátene: pretože ma fascinuje svetlo, hovorím o radosti a kráse.”<sup>77</sup> (Karol Plicka, z knihy *Umělec, jemuž se život stal koníčkem*, s. 444.)

Fotografický obraz je dieťaťom svetla. Jeho kvantitatívna hodnota je potrebná na vznik obrazu a kvalitatívna hodnota je estetickým činiteľom. K nim patrí uhol dopadajúceho svetla, druh osvetlenia, denné i ročné obdobie, atmosferické a ďalšie faktory, ktoré dotvárajú výsledný výraz.

Pri fotografovaní ľudí si Plicka volí svetlo podľa témy, typu tváre, predpokladu obsahu. Starecké tváre rád fotografuje v podvečernom nízkom slnku, inokedy zas pri tvrdom svetle, aby zvýraznil brázdny vrások, do ktorých sa zapísal život. Deti a ich svet hier sníma v jasavej pohode slnečného dňa, aby zvýraznil radosť, optimizmus. Pri polocelkoch a celkoch postáv si volí svetlo, ktoré modeluje tvary odevu, kontúry postojá, akcie, udalosti či prostredia.

---

<sup>76</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. [citácia z knihy *Jak jsem fotografoval Prahu*]. Martin: Osveta, 1982. s. 60.

<sup>77</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. [citácia z knihy *Umělec, jemuž se život stal koníčkem*]. Martin: Osveta, 1982. s. 61.

V portrétnej fotografii má najradšej slnko zastrené slabým mliečnym závojom oblakov. Mäkké rozptýlené svetlo dobre modeluju plasticitu tváre, ale netvorí tvrdé tiene - dáva pleti jemný lyrický nádych a zamatovú hmatnosť (obr. 19. a 20.).<sup>78</sup> Keďže jeho portrétna fotografie vznikali často súbežne s filmovaním, tu a tam možno z obrazu vydedukovať prismetľovanie obrazovými doskami, čo nebýva v statickej fotografii zvykom, ani jeho pracovnou metódou.

*“I keď Plickova práca so svetlom je v pomere k súčasnej fotografii klasická, zostáva jej verný, lebo funkciu svetla stáva vyššie než záznam všednej bezprostrednosti. Je to práve veľký register kvalitatívnych hodnôt svetla a virtuózne narábanie s ním, ktoré robia jeho fotografiu takou osobitou a osobnostnou (Slivka, Karol Plicka – básnik obrazu, s. 61).”<sup>79</sup>*

### 2.1.3. Od pohybu k filmu

Objekt Plickových ciest - človek a jeho tradičná kultúra - je predmetom trojitého záujmu tvorca: folkloristického, fotografického a filmového. Je len samozrejmé, že tu dochádza k vzájomným dotykom a obohacovaniu medzi jednotlivými sférami záujmu.

Latentný dotyk s filmom je už v pôvode jeho fotografie. Životodarnou podstatou filmu je fenomén pohybu. Ilúzia pohybu uväznená v statickom materiáli je paradoxom fotografického obrazu. Dynamizmus vo fotografii má mnoho podôb a statický obraz môže tento fenomén oslabiť, umocniť alebo pracovať s ním ako s vedľajším činiteľom.<sup>80</sup> Plickove fotografie sú navonok výsostne statické obrazy, ale vnútorný prvok monumentalizácie im dáva výrazný dynamický impulz. Naproti tomu napríklad v detských hrách plných pohybového dynamizmu vie interpretovať pohyb priam ako sošnú kompozíciu. Keďže je Plicka zástancom maximálne ostrej kresby, radšej vyjadruje pohyb dynamikou kompozície. Téma detských hier v prírode - najmä kniha *Zlatá brána* - ponúka najviac príkladov tvorivej interpretácie pohybu. Je len samozrejmé, že aj vnútrozáberová montáž v skladbe knižných publikácií sa opiera o tieto dynamické prvky a znásobuje ich emotívnosť.

---

<sup>78</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 61.

<sup>79</sup> Tamtiež, s. 61.

<sup>80</sup> Tamtiež, s. 94.

Plickova fotografia je vo svojom vývoji predchodcom filmu, neskôr jeho súputníkom a napokon substitúciou filmovej tematiky. *“Mohol som konečne naplno rozvinúť svoje umelecké remeslá, v ktorých som sa cítil bezpečne “ako doma”, či už išlo o stránku výtvarnú, hudobnú (a zvukovú vôbec), stavbu a rytmus diela, strih i prácu s filmovým aparátom, s ktorým som zachádzal takmer s rozkošou a povýšil si ho na hudobný nástroj. Bola to radostná syntéza, nijaká tvorivá zložka v nej nechýbala, umožňovala mi filmovať, aby som tak povedal, všetkými zmyslami, s plnou náruživosťou, akoby sa rozohral celý orchester. Bol som vo svojom živle.”*<sup>81</sup> (K. Plicka, z rozhovoru s M. Slivkom)

## 2.2. FILMOVÁ TVORBA

Kým Plickovi-výtvarníkovi stačilo fotografické zobrazenie sveta, Plicka-hudobník a folklorista od začiatku svojich zberateľských ciest cítil potrebu filmu ako dokumentačného prostriedku na zachytenie etnografických a folklórnych javov. Film ho zároveň lákal možnosťami vyjadriť pohyb jeho bipolaritu hudobno-výtvarného cítenia v jednote filmovej štruktúry. S veľkým nadšením sa teda rozhodol vstúpiť do tohto nového priestoru. Nebol to však krok do prázdna. Zberateľské cesty tvorili bohaté skúsenostné zázemie pre tematický výber a autorskú dramaturgiu. Fotografická zdatnosť dávala pevný základ kameramanskej práci.

Prvým rozhodujúcim podnetom, ktorý si vyžadoval potrebu kinematografického záznamu, boli detské hry v Heľpe. Akiste nie náhodou. Tento folklórny jav je už sám o sebe synkretickým tvarom. Fenomén hry v ňom spája do jednoty tanec, spev, dialóg, hereckú kreáciu, gymnastické prvky, scénický rozvrh a ďalšie elementy herného prejavu. Zložizú štruktúru týchto hier nemohla dostatočne zaznamenať fotografia ani verbálny opis — priam sa žiadal filmový záznam.<sup>82</sup>

Témou prvého Karolovho filmovania bol svadobný pochod, hrajúce sa deti, poľné práce, pohľady na ľudí v krojoch, teda takmer totožné s námetmi predošlej tvorby.

---

<sup>81</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. [Vzácný rozhovor s Karolom Plickom]. Martin: Osveta, 1982. s. 94.

<sup>82</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 103.

Prvý film z roku 1928 *Za slovenským ľudom* začína v prostredí Batizovského salaša a Važca. Tu uplatňuje kombináciu fotograficky atraktívneho prostredia a etnograficky hodnotnej látky. Ďalším miestom sú Čičmany, kde nakrútil tradičný život, spôsoby práce, kroje či ľudovú architektúru. Plicka bol taktiež tvorcom hudby k tomuto filmu. Kvôli náročným dotáciám sa filmovanie mierne skomplikovalo, ale nakoniec bolo dokončené. Z filmu sa zachovali iba fragmenty vynášania Moreny, detské hry a sekvencia s gajdošom z Hel'py<sup>83</sup> no z rôznych kritik, opisov či spomienok autora sa vie o jeho obsahu pomerne veľa. Pre jeho výtvarnú úroveň a tematickú objavnosť sa film stretol s pozitívnymi ohlasmi. Na verejnosť vystúpil dvoma úspešnými premiérami, na ktorých boli prítomné aj vtedajšie popredné osobnosti filmového sveta. Po premiérach nasledoval široký domáci dopyt po filme.<sup>84</sup>

Ani druhý Plickov celovečerný film *Po horách po dolách* (1929) nezapadá do rámca dokumentárnej tvorby. Výrazná kameramanská štylizácia sa vymyká z bežných dokumentárnych postupov, štylizované a monumentalizujúce zábery nesprevádza rovnako zodpovedné, esteticky premyslené komponovanie celku.<sup>85</sup> Film sa teda ako taký rozpadá na rad samostatných, veľmi voľne súvisiacich častí. Na filme spolupracoval s dramaturgom Krčmériom.<sup>86</sup>

Úsilie o vznik slovenského dokumentárneho filmu zavŕšila jeho najslávnejšia snímka *Zem spieva* (1933).<sup>87</sup> Je klasickým dielom slovenskej národnej kinematografie, prvý slovenský zvukový film a má čestné miesto v dejinách filmu. V tomto filme, ako je to u oboch predošlých, nejde iba o odbornú dokumentáciu, ale hlavne o umeleckú transpozíciu, "obsahuje estetizujúci, autorsky aktívne štylizujúci prvok nielen v kameramanskej zložke".<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 96-97.

<sup>84</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 107., 110.

<sup>85</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 96-97.

<sup>86</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 115.

<sup>87</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 97.

<sup>88</sup> Tamtiež.

Film *Zem spieva* dostal aj ocenenie na II. filmovom bienále v Benátkach roku 1934. Kópia z tohto filmu sa dostala aj do slávneho Museum of Modern Art v New Yorku. Film *Zem spieva* má štyri jedinečnosti, a to scenáristicko-režijné spracovanie, strihovú skladbu, dokonalosť fotografie a hudbu, pričom všetky do seba veľmi dobre zapadajú. Tu môžeme konštatovať odbornosť Karola Plicku vo všetkých spomenutých oblastiach.<sup>89</sup>

### 2.2.1. ZEM SPIEVA

„*Obrazovo-hudobná symfónia slovenskej zeme*“ je ustálený podtitul filmového diela *Zem spieva*. V čase jej zrodu ju uvítali aj metaforickými názvami: pieseň piesní, hymnický spev, monumentálna freska, lyrická syntéza ducha zeme — dielo, v ktorom sa hovorí praľudsky. Film prekročil hranice bežného dokumentu.<sup>90</sup> Plickove dielo vyniká estetickosťou, lyrickosťou, pri zobrazovaní každodenného života na dedine, pri záznamoch všedných činností alebo záznamoch tradícií, zvykov, detských hier. Téma filmu síce zodpovedá národopisnému dokumentu, ale mohli by sme tvrdiť, že z neho len vychádza, pretože Plicka spôsobom spracovania a zobrazovania témy, jeho autorským rukopisom, povyšuje dokument inam.

Etnografický materiál je podkladom predstavy o životnej vitlaite národa, obrazom jeho zmyslu pre harmóniu a krásu. Plicka prenikol do prazákladov spoluzitia slovenského národa s večným prírodným kolobehom.

Film začína v Prahe – zábery architektúry, ulice, hektický život v meste. Z mesta sa vlakom dostaneme do Tatier, kde práve začína jar. Plicka tak vytvoril protiklad zastavaného uponáhľaného mesta a majestátnosti vrchov, prírody a pokojného života. Je to aj prvý príklad, že film je viac ako len etnografický dokument. Následne celý film približuje najvýznamnejšie skutočnosti, činnosti a tradície dediny od jari do jesene. Plicka objasňuje život cez prácu (sadenie, zbieranie úrody, tkanie, pranie a pod.), hru detí, tance dievčat, ale aj zvyky ako vynášanie Moreny, veľkonočné sviatky, alebo len nedeľa v kostole, posväcovanie jedla a pod.

---

<sup>89</sup> SOKOLÍK, V. 1989. *Obrazový archív I*. Martin, 1989. s.32.,  
*Zem spieva* [film]. réžia: PLICKA, K. 1933. Matica Slovenská. 1933

<sup>90</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 167.

### 2.2.1.1. Syntéza básnického tvaru

*Lyrizujúca atmosféra, nedramatická línia bez fabuly, fotograficko-výtvarne chápaná skladba obrazu spolu s dynamickým strihom určujú štýl a výraz "základného kameňa národnej kinematografie". (A. Navrátil, Tschechoslowakischer Dokumentarfilm, s. 26)<sup>91</sup>*

Dejová osnova filmu *Zem spieva* je navonok prostá. Niet tu filmových hviezd, hrdinov, zápletky, fabuly. Je to dokumentárna báseň, ktorej stavebné kamene sú priamo zo života, hrdinom i dejom je život sám. *"Dôsledná interakcia obsahu a výrazu diela má za následok, že Zem spieva predstavuje pevne zovretú štruktúru, ktorej jednotlivé komponenty dôsledne smerujú k integrujúcim činiteľom básnického celku. Môžeme tu hovoriť o prínosoch a svojskom postavení jednotlivých častí — kamery, hudby, strihu, — ale v konečnom výsledku sa ich jedinečnosť podriaďuje syntéze finálneho tvaru."*<sup>92</sup> (Slivka, 1982. s.175.)

Napriek tomu, že náladu a poetickosť scén dotvára hudba, či melódiami, fujarami, alebo textami ľudových piesní vôbec, Plicka vo filme použil tiež poetické medzitulky. Ich autorom je básnik, Ján Smrek.<sup>93</sup>

K začiatocným štádiám filmového procesu patrí scenár. Predurčuje ideovú podstatu diela, spôsob využívania prostriedkov filmového jazyka, zjednocuje žáner, štýl, načrtáva perspektívny obraz komplexnej výstavby budúceho diela.<sup>94</sup> Filmu *Zem spieva* nepredchádzala literárna predloha v podobe scenára. Existoval iba nepísaný autorsko-dramaturgický princíp, ktorý predurčoval tematický rozsah výberu z reality života a spôsob jeho umeleckého zobrazenia. V štádiu realizácie vystupuje teda Plicka ako scenárista, kameraman a režisér v jednej osobe. Zjednocujúcim prvkom je autorské sebayjadrenie a osobnostný rukopis tvorcu. V tejto symbióze vystupuje do popredia predovšetkým kameramanská zložka.

---

<sup>91</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 97.

<sup>92</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 175.

<sup>93</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 53.

<sup>94</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 175.

### 2.2.1.2. Kamera

Filmom *Zem spieva* prešiel Karol Plicka na nový panchromatický materiál. Rovnocenný prevod jednotlivých farieb objektu do čiernobielej stupnice, široká tonalita obrazu, jasavá atmosféra, možnosti využívania farebných filtrov zdôrazňujúcich napríklad mraky na oblohe, i ďalšie obrazové prostriedky poskytovali tvorivé možnosti poetizácie. *“S výnimkou niekoľkých laboratórnych prelínačiek a zatmievačiek niet vo filme nijakých trikov ani osobitného využívania techniky, ktoré by upozorňovalo na seba. Film je nakrútený klasickou metódou a v podstate elementárnymi prostriedkami.”*<sup>95</sup>

Z tvorivých činiteľov obrazu je to predovšetkým svetlo, ktorým vie Plicka tak osobnostne narábať. Keďže celý film je nakrútený v exteriéri, narába sa v ňom iba s prirodzeným svetlom. I keď je film *Zem spieva* definovaný ako dokumentárny, niet v ňom záberu s neutrálnym svetlom. Ako v statickej fotografii aj vo filme preferuje predovšetkým bočné svetlo pre jeho jasavý, radostný tón a plastickú kresbu obrazového diania. Vie pritom s dokonalým citom prepracovať tienisté šero, vyrovnávať jas a dôsledne sa vyhnúť veľkým kontrastom i hlbokým ponurým tieňom. Učinným prostriedkom je mu aj mäkké protisvetlo, ktorého rozptýlené lúče kreslia viac kontúry než plochy. Rozličné druhy svetla v rôznom dennom období tiež spoluvytvárajú dejovú výpoveď. Svetlo včasného rána, ktoré zláti iba vrcholky Tatier, kým údolie so skupinov koscov je zahalené oparom zobudzajúceho sa dňa, vytvára prvok básnivosti a krehkú atmosféru rodiaceho sa dňa.<sup>96</sup> Vo večernom šere zas doznieva denný cyklus práce, hier, zábavy. Podobne sa na dejovej línii zúčastňuje aj väzba svetla s ročným obdobím. Mäkké štrbavé svetlo jarného slnka a rozihrané deti v krajine s koplami snehi, žiariaca páľava letnej horúčavy s motívom žatvy, krotké lúče babieho leta pri oberaní hrozna — to všetko je tvorcom obrazového diania a umeleckých procesov.

---

<sup>95</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 176.

<sup>96</sup> Tamtiež



Z hľadiska kompozície Plicka nasleduje svoje predošlé fotografické postupy. Ani vo filme *Zem spieva* nevyužíva samoučelné rakurzy či nezvyčajné ohniskové vzdialenosti. Opäť — snaží sa čo najľudskejšie podať krásy bežných momentov bez potreby ich povyšovať podhľadom, zhustovať extrémnou dĺžkou ohniska alebo jednoducho expresívne vyjadriť výrazy, ktoré sa prirodzene v scenériach a akciách nenachádzajú.

Postup pri nakrúcaní tématických celkov charakterizuje pomerne statická kamera. Nezriedka odkazuje na sošnosť jeho klasickej fotografie, ktorá je však vo filme obohatená o dynamiku vnútrozáberových pohybov.<sup>97</sup> V celkoch sa často objavujú mierne nadhľady, pre väčšiu plasticnosť, nie teda s dramaturgicko-psychologickým cieľom, iba pre vizuálnu a formálnu dokonalosť.

Presne prepracované, klasicky čisté kompozície zatieňujú v štýle kamery dokumentárnosť. Vnucujú pocit aranžovaných snímok. Aj tam, kde z obrazového diania vidieť, že zjavne ide o reportážne nakrúcanie — svätenie koláčov, pravoslávna púť, vítanie jari, časť jarmoku a iné — kamera zachováva pátos, slávnosť, vznešenosť a v neposlednom rade je povýšená o estetickú krásu a umeleckú hodnotu.

### 2.2.1.3. Montáž

Za najmarkantnejší dôkaz, ktorý potvrdzuje, že *Zem spieva* je viac, ako národopisný dokument, považujeme čistý prejav filmu – nie je to len sled, nabaľovanie záberov prírody, dediny a tradícií na seba ako by sme čakali od národopisného dokumentu, Plicka zábery prepája tak, aby na seba nadväzovali, aby spolu súviseli a tým dosahuje citlivé spojenie, poetickosť, symbolickosť: napríklad len prechod z pražských historických pamiatok a civilizačného rytmu hlavného mesta do slovenskej dediny je komplexný súbor záberov – pohľadov z okna vlaku a všímame si, ako postupne pribúdajú zábery s vrchmi, až kým sa dostaneme na miesto — a zároveň tak oslavou harmonického života slovenského ľudu zobrazujúci globálny kontrast. Prichádzajú zábery hôr, ktorými sa zoznámime s priestorom odohrávania dejů, nesníma ich však len panorámou, z priestoru vytvára mozaiku striedaním záberov končiarov, prírody, oblohy a vstupujeme cez krásy jari až do jesenného vinobrania.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 98.

<sup>98</sup> Tamtiež, s. 97.

„Strihač Hackenschmied svojim nevšedným filmovým talentom vycítil v tomto materáli možnosti pre nekonvenčnú syntax. Nehľadal vzťahy medzi zábermi v rovine poznatkovej, ale dôsledne sa oprel o ich štýlovú rovinu a vnútorný obsah. Fenomén radosti, pohybu, vitálneho optimizmu, súžitia s prírodou i ďalšie prvky sa stali piliermi jeho syntaxe a na strižnom stole dopovedal jeho scenáristickú zložku.“<sup>99</sup> (Slivka, 1982., s.183.)

#### 2.2.1.4. Príroda a človek

Predmetom básnického zobrazenia je naturálne bytie, spätosť života prírody a človeka. *“Zem spieva nepatrí k filmom, ktoré, konštruované s chladným výpočtom, neorganicky navešávajú prírodné, či tzv. národopisné snímky na dej.”*<sup>100</sup> (Slivka, 1982, s.198) Zem spieva komponoval umelec cítiaci príliš vrele, majúci srdečný vzťah k slovenskému kraju a ľudu. Príroda v tomto filme nie je kulisou diania. Je organicky spätá so životom, ktorý z nej pramení. Človek je produktom prírody a jeho život je ňou podmienený. Intímna vrúcnosť detsky dôverného vzťahu človeka k zemi patrí k základnej vrstve vo významovej rovine diela.

#### 2.2.1.5. Ohlasy a dojmy

*“Film Zem spieva sa vymkol z ustálených konvencií bývalých cestopisných dokumentov. Odhaľuje zdroje nepreberaných krás Slovenska, jeho ľudu a umenia. Bolo treba takej dokonalej znalosti Slovenska a lásky k nemu, ako sa vyznačuje K. Plicka, aby vznikol tento film. Raz mi bude národ vďačný za toto dielo, zachycujúce javy, ktoré bohužiaľ postupne miznú a ktoré patri k veľkým kladom národnej kultúry.”*<sup>101</sup> (Slivka, 1982, s. 201)

U diváka sa očakáva veľký predpoklad nekonvenčného postoja a schopnosť vnímať básnické posolstvo. Iba tak nadobudne dielo svoju ideovú hodnotu; inak to bude len sled dokumentárnych záberov bez dejovej línie, pre pozornejších obohatených o ľudové spevy a akési dokonalé výtvarné podanie filmovou kamerou. Sociálny šum diela by nemal zastierať jeho estetické hodnoty a nový pohľad autora na predmety zobrazenia.

---

<sup>99</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 183.

<sup>100</sup> Tamtiež, s. 198.

<sup>101</sup> Tamtiež, s. 201.

U diváka sa očakáva veľký predpoklad nekonvenčného postoja a schopnosť vnímať básnické posolstvo. Iba tak nadobudne dielo svoju ideovú hodnotu; inak to bude len sled dokumentárnych záberov bez dejovej línie, pre pozornejších obohatených o ľudové spevy a akési dokonalé výtvarné podanie filmovou kamerou. Sociálny šum diela by nemal zastierať jeho estetické hodnoty a nový pohľad autora na predmety zobrazenia.

*“Pýtate sa, či podávam vo filme slovenskú dedinu verne, takú, aká je. Myslite tým, bezpochyby, osobný dojem, že moje filmy predstavujú život ľudu v krajších farbách, než aký je v skutočnosti. Moji ľudia pracujú, ale pracujú v slnku, na horizonotch, v rámci Božej prírody; nad poličkami a pasienkami plávajú oblaky — v prostredí, ktoré plaší dočasné žiale a volá odvekú pieseň. Ak pieseň ľudu je verným obrazom jeho života, ako sa hovoríeva, myslím, že jeho svet mi je blízky ako málokomu.”*<sup>102</sup> (K. Plicka, Z článku: Reč je o slovenskom filme)

Plickov impulz o lyrickú dokumentáciu slovenskej kultúry nenašiel bezprostredných pokračovateľov. Na Slovensku v tridsiatych rokoch nejestvovali dostatočné technické, materiálo-ekonomické ani personálne podmienky na rozvoj národnej kineatografie. Slovensko bolo aj naďalej objektom záujmu zahraničných autorov, ktorí u nás hľadali exotiku modernou priemyselnou civilizáciou ešte nezasiahutej krajiny.<sup>103</sup>

Zem spieva tak ostáva časom a neskorším kinematografickým dielom všeobecne nedotknutý a jedinečný svojho druhu. Je nereprodukovateľnou a dnes už i nerealizovateľnou a nenávratnou skutočnosťou, metaforou bájneho, čistého, zabudnutého, síce ťažkého, ale na hodnoty bohatého života, v kontexte dnešného moderného, uponáhľaného sveta a jeho novodobých hodnôt.

Alebo ako to vyslovil básnik Ján Kostra: *“Plicka dokázal vo svojich filmoch, že sa vi dívať novým pohľadom na veci. A jeho pohľad je objaviteľský. Tam, kde navyknutý zrak nenachádzal nič okrem biedy, on onými očami postrehol nám krásu a veľkoleposť až monumelntálnej lyrickej sily. Slovensko v podaní Plickovom je hotovou národnou epepejou.”*<sup>104</sup> (Ján Kostra, 1938)

---

<sup>102</sup> SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. [Z článku: Reč je o slovenskom filme]. Martin: Osveta, 1982. s. 205.

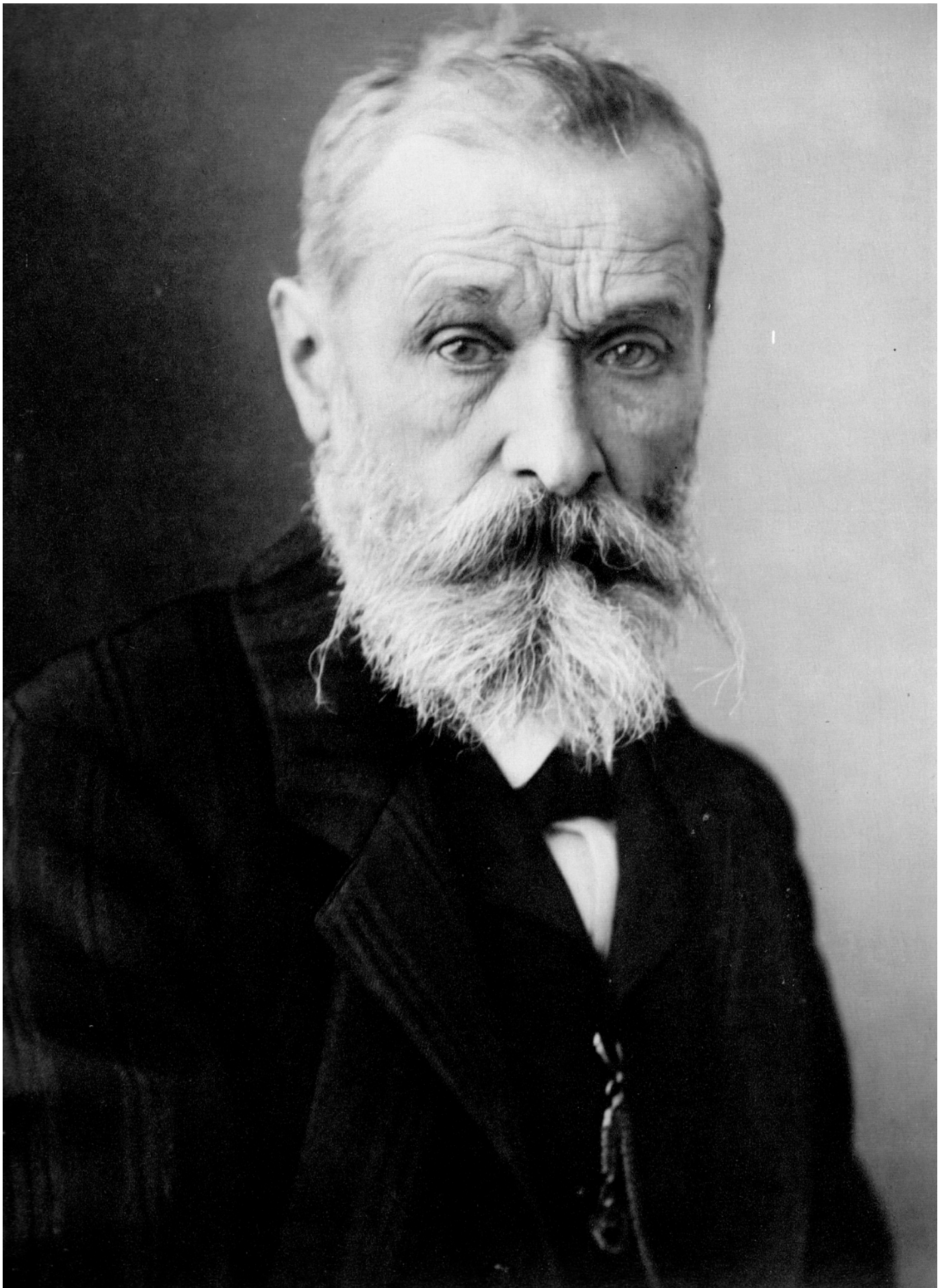
<sup>103</sup> MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Slovenský filmový ústav, 2016, s. 101.

<sup>104</sup> KOSTRA, Ján: Recenzia knihy Slovensko. Čs. rozhlas, 25. 1. 1938. In: *Slovensko vo fotografii*. Reklamný bulletin. Turč. Sv. Martin 1949

## ZÁVER

Portrétna fotografia patrí medzi prapočiatky fotografickej dokumentácie. Už od dávnych čias ľudia cítia potrebu zachovávať svoju podobizeň či definovať svoje črty a charakter. Karol Plicka ako významný národopisný etnograf, umelec, fotograf, výtvarník, hudobník a filmár poňal portrétnu fotografiu svojším spôsobom a vytvoril si príznačné autorské postupy a prvky, ktoré uplatňoval na zdokumentovanie a akúsi estetizáciu národa slovenského, prostého človeka, jeho práce, osláv a súznenia s prírodou. Využíval síce klasické technické postupy svietenia a komponovania, no po obsahovej stránke je jeho autorský rukopis jednoznačne čitateľný a odlišný od ostatných osobností slovenskej fotografie. Čistú formu sociálnej, etnografickej a dokumentárnej fotografie povýšil o svoje lyrické cítenie a vyjadrenie hudbou. K slovenskému ľudu i kraju mal srdečný vzťah, ktorý, spolu so svojim hudobným a vizuálnym citom, výrazne pretavil do svojho diela. Vzniká tak nepremožiteľná vizuálna báseň o človeku a zemi, ktorá nie je len archívnym prameňom, ale i emocionálnym vyjadrením lásky ku svojej vlasti, a tak i dobrou pripomienkou pre nastávajúce generácie, ktorá približuje dnešnému mladému človeku skutočné hodnoty a dary života, dnes už ťažko uchopiteľné v jeho prapodstate a pôvodnej forme. Dielo Karola Plicku sa tak stáva historickým i nadčasovým zároveň, nakoľko jeho obsah je nenávratný, ale odkaz a medziriadková idea stále platná.

## **OBRAZOVÁ PRÍLOHA**



obr. 1.: *Svetozár Hurban Vajanský* - portrét  
kolektív autorov: Pavel Socháň - výber z fotografií. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava,  
1982, bez udania počtu strán.



obr. 2.: *Ranná toaleta*

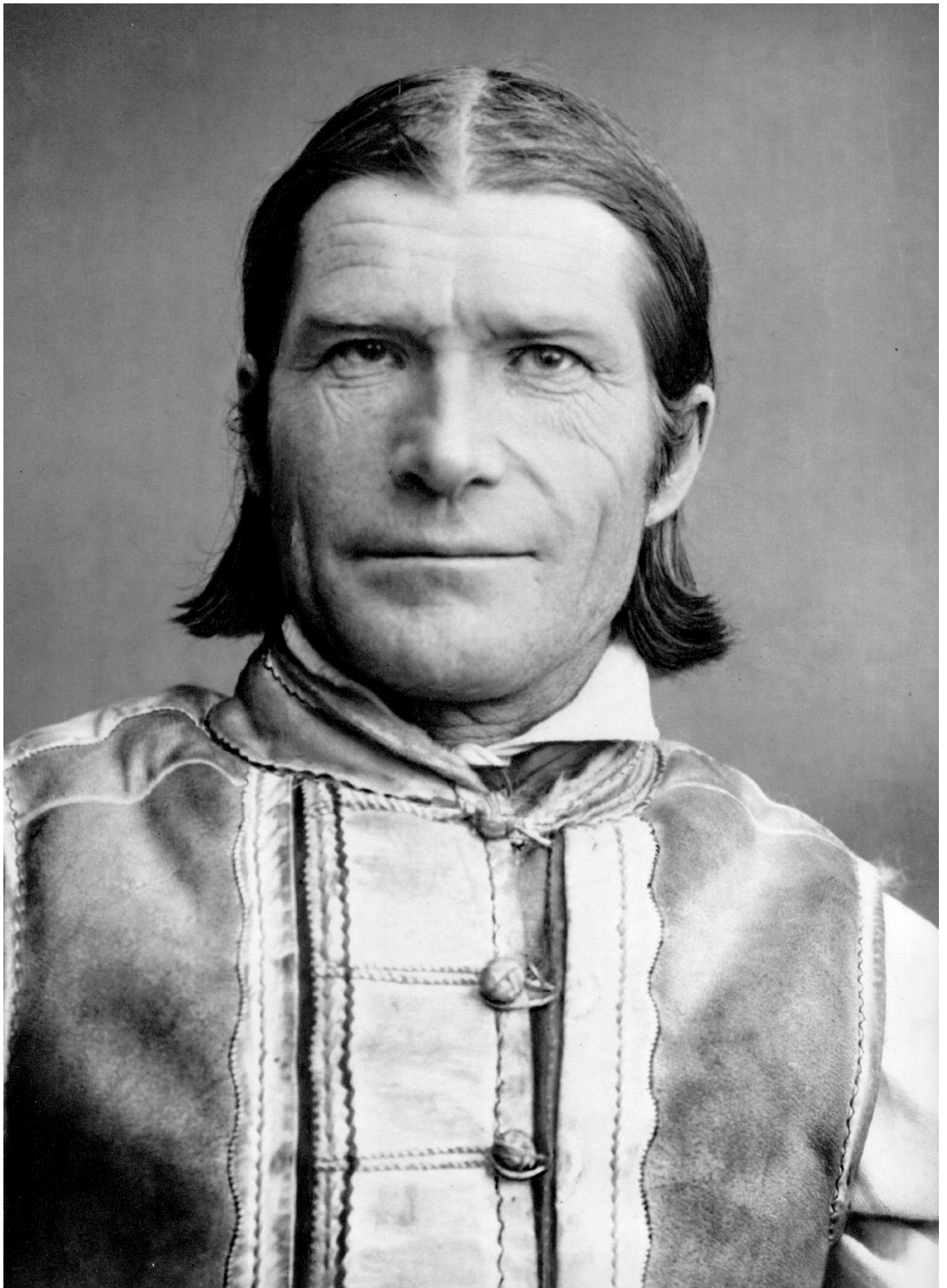
kolektív autorov: Pavel Socháň - výber z fotografií. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, bez udania počtu strán.



obr. 3.: *Vyšívачka*

kolektív autorov: Pavel Sochán - výber z fotografií. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, bez udania počtu strán.





obr. 4.: *Muž z Jasenovej*

kolektív autorov: Pavel Sochán - výber z fotografií. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, bez udania počtu strán.



obr. 5.: *Na poli - Gombáš*

kolektív autorov: Pavel Socháň - výber z fotografií. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, bez udania počtu strán.



obr. 6.: *Pol'ná kolíska*

kolektív autorov: Pavel Socháň - výber z fotografií. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava, 1982, bez udania počtu strán.



69 Slepá baba,	„Na kraj stola.“	„Nemám huby.“
kde si bola?	Kto ti ho vzal?	Zasmej sa mi!
„U kováča.“	„Pani sova.“	„Nechce sa mi.“
Čos' dostala?	Kde letela?	Slepá baba,
„Kus koláča.“	„Kde vedela.“	lapaj nás!
Kdes' ho dala?	Ukáž zuby!	

obr. 7.: *Hra na slepú babu*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 69



obr. 8.: *Preletel vták*

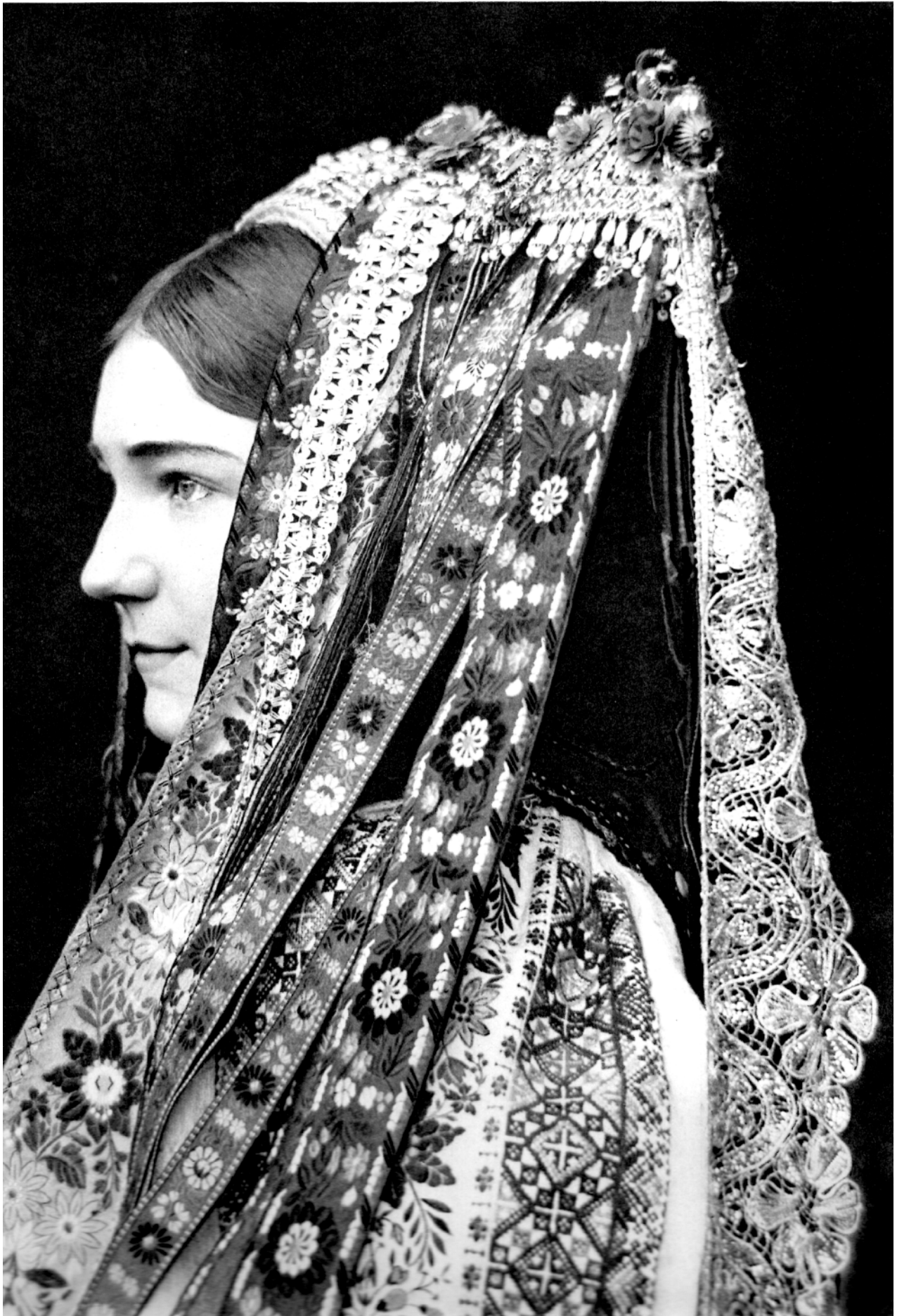
PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 127



obr. 18.:  
PLICKA, K.: *Spiš*. Martin: Osveta, 1971



obr. 18.: *Morena dievčat z Vrbova*  
PLICKA, K.: *Spiš. Martin*: Osveta, 1971, obr. 43



obr. 11.: *Ozdoba dievčenskej hlavy*

PLICKA, K.: *Slovensko vo fotografiji*. Martin : Osveta, 1971. s. 127





obr. 12.: *Chlapec z Vyšného Sliacha*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 76



obr. 13.: *Vítanie jari* (1932)

SLIVKA, M.: *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. s. 207



obr. 14.: *Vrecia nosiť*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 56



35 *Osievame múčku  
v deravom klobúčku,  
keď ju osejeme,  
chleba napečieme.*

obr. 15.: *Osievame múčku*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 35



2 *Ej, ako je to pekne,  
keď slniečko svieti,  
hory zelenajú,  
vtáčkovia spievajú,  
radujú sa deti.*

obr. 16.: *Na jarnom slnku*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 2



20 *Tam dolu, tam dolu,  
ej, niže Žemberoviec  
postavili vežu,  
ej, zo samých dievčeniec.*

*A na samý vŕštek,  
ej, na tú zlatú baňu,  
dali oni, dali,  
ej, Hanu Ondrejkovú.*

obr. 17.: *Majāles*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 20



obr. 18.: *Ždiar, hra na koňa*

PLICKA, K.: *Spiš. Martin: Osveta, 1971, obr. 57*



obr. 19.: *Ukrajinské dievča zo Spišskej Magury*

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). obr. 95





obr. 20.:  
PLICKA, K.: *Spiš*. Martin: Osveta, 1971



**ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY**

FREEMAN, M.: *Fotografie v praxi: Portrét. Česká republika* : Zoner Press. 2013. 160 s.  
ISBN 9788074132315.

GREGOVÁ, Alžbeta.: *Obraz slovenského vidieka vo fotografii Karola Plicku* [Bakalárska práca].  
Paneurópska vysoká škola, Fakulta masmédií; Ústav dizajnu médií. Vedúci bakalárskej práce: Mgr.  
Pavol Breier, ArtD., Bratislava 2014. 36 s.

GÜNTHEROVÁ, A.: *Pavol Sochán (Nekrológ)*. In: *Elán, 1940-1941*, roč. 11, č. 5, s. 5-6. ISSN  
1337-3501.

HLAVÁČ, Ľ.: *Dejiny fotografie*. Vydavateľstvo Martin: Osveta. 1987. s.544.  
ISBN 70- 020-87.

HLAVÁČ, Ľ.: *Dejiny slovenskej fotografie*. Martin : Osveta, 1989. 511 s. ISBN 80-217-0086-6.

HLAVÁČ, Ľ.: *O fotografickom obraze*. Vydavateľstvo Martin: Osveta. 2015. s.544.  
ISBN 70-043-83.

HLAVÁČ, Ľ.: *Sociálna fotografia na Slovensku*. Bratislava : Pallas, 1974. 260 s.

JENKINSON, M.: *Kompendium portrétní fotografie*. Vydavateľstvo Brno: Zoner Press. 2012. s.224.  
ISBN 97-880-7413-159-2.

KALAVSKÝ, M.: *Dejiny slovenskej etnológie – I. Osobnosti*. Bratislava : VEDA, 1999. 101 s.  
ISBN 80-224-0569-8.

kolektív autorov: *P. Sochán - lyrik národopisnej fotografie* [katalóg výstavy]. Slovenská národná  
knižnica, 2011, s. 69. ISBN 978-80-89301-88-1

kolektív autorov: *Pavel Sochán - výber z fotografií*. Vydavateľstvo ČSTK Pressfoto, Bratislava,  
1982, bez udania počtu strán. ISBN 2882-671-15

MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*, 2. rozšírené vydanie, Slovenský  
filmový ústav, 2016, s. 621. ISBN 978-80-85739-68-8

PLICKA, K.: *Československo*. Poprad : Región Poprad, 2004. 215 s. ISBN 80-969231-9-6.

PLICKA, K.: *Slovensko vo fotografii*. Martin : Osveta, 1971. 224 s. ISBN 70-003-41

PLICKA, K.: *Spiš*. Martin: Osveta, 1971. 232 s. ISBN 70-034-71

PLICKA, K.: *Zlatá brána*. Martin: Osveta, 1972 (2. vydanie). 168 s. ISBN 70-010-72 735-22

SLIVKA, M. – STRELINGER, A.: *Pavol Socháš*. Martin : Osveta, 1985. 232 s. ISBN 84-70-076-85.

SLIVKA, M. 1982. *Karol Plicka – Básnik obrazu*. Martin: Osveta, 1982. 248 s. ISBN 70-059-82

SOKOLÍK, V. 1989. *Obrazový archív I*. Martin, 1989. 208 s. ISBN 80-7090-017-2

SZTOMPKA, P.: *Vizuální sociologie – sociologie jako výzkumná metoda*. Praha : SLON, 2007. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

ŠÚTOROVÁ, Klaudia: *Etnografická fotografia na Slovensku a jej význam v súčasných médiách* [Bakalárska práca]. Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave. Fakulta masmediálnej komunikácie; Katedra masmediálnej komunikácie. – Školiteľ : Mgr. art. Petra Cepková, ArtD. FMK UCM, 2016. 99 s.

VALACHOVÁ, Eliška: *Portrét v dokumentárnej fotografii*. Bakalárska práca, Univerzita Komenského. Pedagogická fakulta, Katedra výtvarnej výchovy, Vedúci bakalárskej práce: Mgr. Pavol Breier, ArtD. Bratislava: Pedagogická fakulta UK, 2018, 55 s.

## INÉ ZDROJE

*Na počiatku bola pieseň* [film]. Réžia: Martin SLIVKA, Československo, 1970, 59 min, SFU, 06.05.2005 ; AACR2

*Zem spieva* [film]. Réžia: Karel PLICKA. Československo, 1933, 63 min.

*Za slovenským ľuďom* [film]. Réžia: Karel PLICKA. Československo, 1928, 63 min.

