Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie



Marek Vondra

Fotograf Jiří Horák

Opava, říjen 2001

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie



Marek Vondra

Fotograf Jiří Horák

Magisterská diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Miroslav Myška
Oponent diplomové práce: Milan Borovička

Opava, říjen 2001

Chtěl bych touto cestou poděkovat
za přístupnost Jiřímu Horákovi,
za pedagogické vedení nad touto prací Miroslavu Myškovi
a za trpělivost rodině i přátelům.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně
a použil pouze uvedenou literaturu.

Opava, říjen 2001

Obsah magisterské práce:

Prohlášení

Obsah

1. Úvod do situace 1

2. Životopis 3

3. Fotografické prvotiny 7

4. EPOS 10

4.1. Vznik 10

4.2. Tvorba v šedesátých letech 10

4.3. Tvorba v sedmdesátých letech 13

4.4. Konec EPOSU 16

4.5. Inspirační zdroje 17

4.6. Konkurence nebo plagiátoři? 17

4.7. Ohlasy na EPOS 18

5. Inscenovaná fotografie 20

6. Reportážní a dokumentární fotografie 28

6.1. Jugoslávie 29

6.2. Strážnické slavnosti 33

6.3. Cikáni 39

6.4. Orava 42

6.5. Chrtí dostihy 47

6.6. Shrnutí reportážní a dokumentární fotografie . 50

7. Užitá fotografie 53

8. Závěr 55

Použitá literatura 59

Přílohy:

Jiří Horák – životopis v datech 61

Samostatné výstavy, zastoupení v galeriích 62

Kolektivní výstavy – výběr 63

Bibliografie 64

1. Úvod do situace

Nadchází „Novotného éra" a později se budou šedesátá léta označovat obdobím, kdy v hektickém kulturním rozmachu vzniklo mnoho literárních, výtvarných i filmových děl. U nás svou činnost začíná provozovat i mnoho hudebních skupin, jako například Olympic a Greenhourn. Proniká k nám hudba i ze zahraničí, hlavně Elvis Presly, mezi jinými i Beatles. Výtvarné umění ožívá a uvolňuje se. Konají se první instalace, happeningy. V Praze se otevírají později velmi známá divadla Na Zábradlí a Za Branou. Z našich spisovatelů tvořících v šedesátých letech si v krátkosti připomeňme alespoň Václava Havla, Josefa Škvoreckého, Milana Kunderu, Jaroslava Patíka a Jiřího Muchu, kteří měli v této době problémy s prezentací svých psaných děl.

Fotografie se stává velkým pomocníkem autorů tvořících v duchu umění jakéhokoliv artu (pop-art, op-art, land-art..), neboť fotografické záznamy mohou být vlastně jediným hmatatelným artefaktem, který z akcí zůstává. Za nejtypičtějšího představitele amerického popu, který mohl oslovit naše umělce, je pokládán Andy Warhol. Ten pracoval převážně s pomocí fotografie, a to jednak se snímky běžných objektů (od polévkových konzerv přes láhve Coca-Coly až po reportáže z automobilových havárií), tak i s fotoportréty známých osobností (od Liz Taylorové přes Elvise Presleyho až po Marilyn Monroeovou). Fotografické záběry, které si mnohdy pořizoval sám, zvětšoval do nadživotních velikostí a převáděl na papír technikou sítotisku.

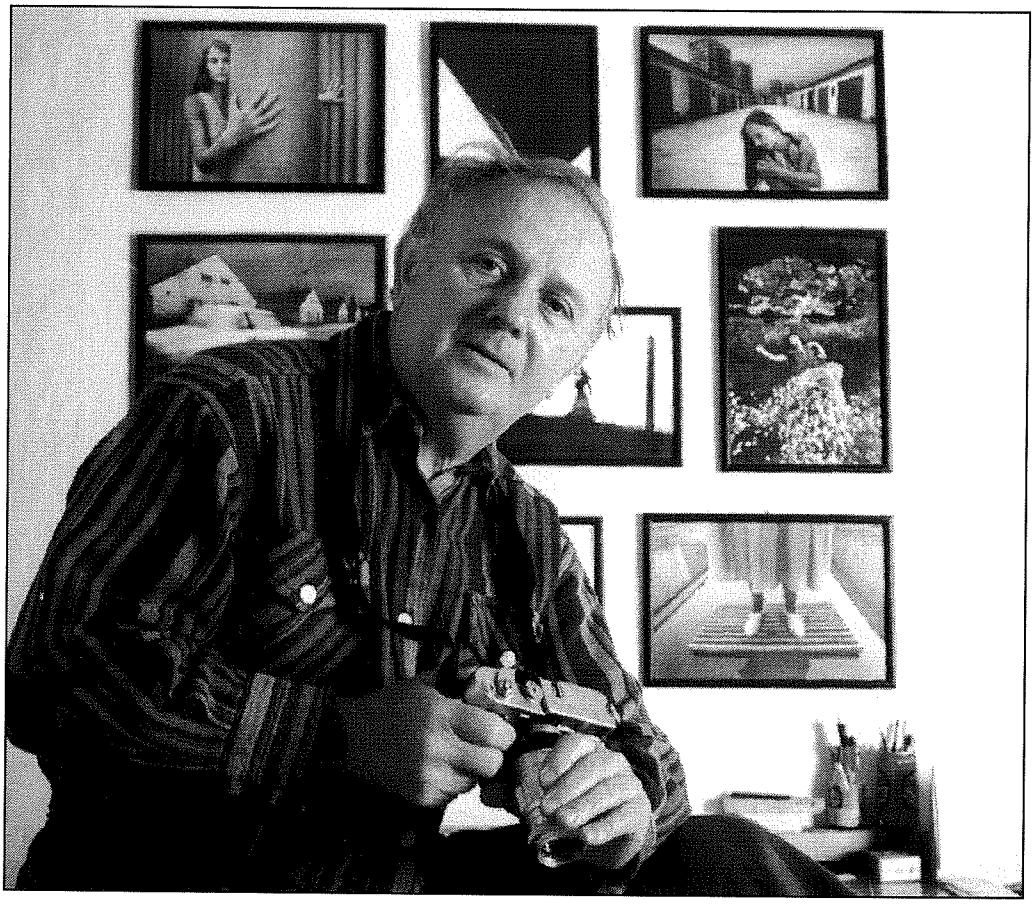
Celkové uvolnění kultury zaznamenává i naše fotografie, dobrým snímkem už není fotografie úderníka či budovatele. Hlavním centrem fotografie a filmu je pražská Filmová a televizní fakulta Akademie muzických umění. Mnoho talentů právě ukončilo studium fakulty a začíná se mluvit o takzvané „Nové vlně" českého filmu. Chytilová, Menzl, Forman, Jireš a Herz okouzlí a zaujmou diváky doma i ve světě takovými filmy jako Hoří má panenko, Sedmikrásky, Konkurz, Ostře sledované vlaky, Rozmarné léto, Spalovač mrtvol, Všichni dobří rodáci.

V roce 1960 je zřízen na FAMU obor Filmový a televizní obraz s fotografickou specializací, který vedl Jaroslav Rajzík. Poději od roku 1975 vzniká samostatná Katedra fotografie. V roce 1967 natáčí Michelangelo Antonioni v Londýně film „Blow-up" (Zvětšenina). Mnoho amatérských fotografů u nás, ale i ve světě zde nachází inspiraci se zobrazením ženy.

Tak jako je Praha kulturním centrem dění v Čechách, tak Brno je centrem pro Moravu. Rodí se zde nová divadla, například Ha Divadlo a Husa na provázku. V Brně jako krajském městě funguje určitý provincionalismus, a to v dobrém slova smyslu. Ti, co se zde zajímají o umění, se nejen znají, ale velmi často i vzájemně spolupracují. V září roku 1961 se v Brně rozšířilo spektrum fotografického vzdělání na tři školy. První variantou studia byl obor fotografie na střední uměleckoprůmyslové škole, kde také absolvovali Pavel Dias, Petr Sikula, Hilda Misurová a Miroslav Myška. Druhá možnost byla na učebním oboru fotografie na středním odborném učilišti s absolventy Petrou Skoupilovou, Jefem Kratochvílem a Marií Kratochvílovou. Třetí a novou šancí se stal obor fotografie na Lidové škole umění Jaroslava Kvapila. Její lektoři Antonín Hinšt a Karel Otto Hrubý pomohli během šedesátých let mnoha fotografickým talentům, mezi které zcela jistě patřil i Jiří Horák.

2. Životopis

Jiří Horák se narodil 8. října 1940 v Hodoníně, kde také absolvoval základní vzdělání. Otec pracoval jako zlatník, matka byla v domácnosti. Jirka byl jejich jediným synem.



1. - **Jiří Horák**, 2001

Od svého dětství byl obklopen amatérskými fotografy a sám se začíná aktivně věnovat fotografii od roku 1957. Na začátku téhož roku přichází do Brna studovat obor zoopreparátor. Při mnoha návštěvách svého bratrance v ústavu obratlovců na akademii věd se nechal inspirovat badateli. Ti totiž při své práci používali fotoaparát pro dokumentaci své práce. Horák byl natolik okouzlen, že si sám ještě ve stejném roce kupuje svůj první fotoaparát Altix od firmy Carl Zeiss s průhledovým hledáčkem. Vznikají první fotografie. Horák snímá vše ze svého okolí a začíná ho také hodně přitahovat příroda.

Po vyučení v roce 1962 nastupuje na vojenskou službu. Při návratu z vojny kupuje další fotoaparát, tentokrát na střední formát a to Flexaret 7. Od konce vojenské služby pracuje dva roky na veterinární fakultě jako zoopreparátor. Zde se věnuje fotografii, i když jen pracovně snímá různé anatomické preparáty. Přemýšlí o studiu fotografie, ale pro denní studium na SUPŠ je již starý. Tak se roku 1964 přihlásí na LŠU Jaroslava Kvapila v Brně, kde studuje pod vedením Karla Otty Hrubého a Antonína Hinšta. V roce 1965 se umístí mezi prvními deseti v soutěži Meopty „O nejlepší snímek přístrojem Flexaret". Horák používá k plnění školních zadání do konce prvního roku studia Flexaretu, jako náhradu si kupuje, v té době u nás na trhu asi nejlepší kameru pro střední formát Pentagon SIX. Na úkolech spolupracuje se svými spolužáky, mezi které patřili i Rostislav Košťál, František Maršálek, Miloš Beneš a Miloš Havelka. K.O. Hrubý vyučuje souběžně na LŠU i SUPŠ a dokáže výrazně ovlivnit své žáky, sám fotografuje reportáž, krajinu a aranžovaný portrét. Není divu, když pak jeho studenti fotí reportáže z autobusového nádraží nebo ze Zelného trhu. Všichni zmiňovaní studenti spolu s Horákem končí LŠU v roce 1967, až na Košťála, který kvůli vojně končí až v roce 1969.

Koncem 60. let prožívaly „velký boom" tvůrčí skupiny v Brně. Snad i proto, ale i na podnět K.O. Hrubého a A. Hinšta, vzniká v roce 1967 fotografická skupina s názvem „EPOS". Jejími členy po různých obměnách jsou nakonec Horák, Košťál, Maršálek a Petr Sikula, tehdy student SUPŠ. Skupina EPOS zprvu tvořila emotivní živou a portrétní fotografii, postupně však přešla k figurální inscenované fotografii, která ji vynesla na vrchol módy. Skupina v období konce 60. a v první polovině 70. let představovala jedno z nejvýznamnějších center stylizované figurální fotografie. Horák se v rámci skupinové estetiky soustředil především na nevšedně pojaté portréty svých vrstevníků deformované širokoúhlými objektivy. V té době používá fotoaparáty na kinofilm, a to buď Pentax nebo Leicu M4. První kolektivní výstavy skupiny EPOS se účastní v Děčíně v roce 1969. Tvorba Eposu byla přijímána značně

kontroverzně, od vynášení do nebes až po radikální odsudky. Skupina EPOS se v polovině 70. let přeměnila ve volné sdružení a v roce 1982 formálně zanikla. Během roku 1967 začíná Horák pracovat i na prvním dokumentárním cyklu z Jugoslávie (dnes Chorvatsko).

V roce 1969 se Horák stal členem Svazu českých fotografů (SČF).

Od konce 70. let se jeho inscenovaná tvorba ocitá v útlumu. Již během činnosti v EPOSU se věnuje také druhé linii své práce - reportážní a dokumentární fotografii. Od roku 1969 do počátku 90. let pravidelně pracuje na druhém dokumentárním cyklu Strážnice, ve kterém zaznamenává průběh Strážnických slavností. Objektiv kamery až na vyjímky každoročně směřuje na běžnou zábavu lidí, nesnímá však kroje a s nimi spojené slavnosti.

Od roku 1970 do začátku 90. let je zaměstnán jako reprodukční fotograf v tiskárně Krajského výboru SSM v Brně. I zde se pracovně dostane ke klasické fotografii, snímá reportáže. V roce 1970 se Horák věnuje i dokumentárnímu cyklu, který zachycuje život cikánských osad na východním Slovensku. Na tomto tématu spolupracuje se Sikulou asi dva roky.

Od roku 1975 se Horák stává nositelem titulu autor Svazu českých fotografů (ASČF). Následující rok svou fotografickou tvorbu pravidelně zaměřuje na okolí Oravy a vytváří dokument o staro-usedlících žijících v původním dřevěném obydlí.

První samostatnou výstavu pořádá Horák v České Lípě v roce 1980.

O tři roky později pak vyhrává soutěž „O titul Mistra Svazu českých fotografů". Mezi 39 autory se Horák prosadil se svým souborem aranžované reportáže. Vítězné Horákovy snímky čtrnáctého ročníku soutěže Mistr SČF zachycují vnitřní pocity mladých lidí v prostředí velkoměsta.

Od roku 1984 dodnes pravidelně navštěvuje chrtí dostihy, což je jeho poslední reportážní téma.

V roce 1989 se Horák stává členem Českého fondu výtvarných umění a za dva roky i členem Unie výtvarných umělců.

Vlastní ateliér si Horák zakládá v roce 1990. Od počátku využívá znalostí reprodukčního fotografa, později při přejímání zakázek firmami s počítači se orientuje na reklamní a technickou fotografii. Vybavuje ateliér na „běžnou" fotografii se zábleskovým zařízením a od roku 1992 spolupracuje v ateliéru se svým synem Michalem, který je vyučen fotografem. V roce 1994 se stěhuje zpět do Hodonína, kde žije v domě po rodičích a pravidelně dojíždí do ateliéru v Brně.

Za zmínku stojí i fakt, že Horák ve své volné tvorbě k zachycení snímaných událostí používá výhradně pouze černobílé materiály. Během celé vlastní tvorby se zúčastnil asi 300 domácích i zahraničních výstav, soutěží, workšopů a salonů v Československu i v zahraničí, kde získal okolo 100 ocenění.

3. Fotografické prvotiny

Kapitola „Fotografické prvotiny" je zaměřená na Horákovu tvorbu od počátku jeho fotografování až po nástup na studium LŠU Jaroslava Kvapila v Brně. Během daného období Horák prochází dlouhým fotografickým vývojem.

Už během dětství v Hodoníně se v jeho okolí pohybuje několik amatérských fotografů, kteří snímají záběry pro svoje potěšení. Ještě sám nefotografuje, ale začíná obdivovat celý proces vzniku fotografie od jeho zachycení na film, vyvolání filmu až po samotnou expozici na fotografický papír. V roce 1957 nastává u Horáka bod zlomu, a to hned v několika rovinách. Kupuje si svůj první fotoaparát Altix od firmy Carl Zeiss a začíná se aktivně věnovat fotografii. Ve stejném roce přichází z Hodonína do Brna studovat obor zoopreparátor. Jako student má hodně příležitostí k procházkám po městě. Je okouzlen novou kamerou a jiným prostředím, které ho inspiruje. Vtažen do principu fotografického snímání zachycuje reportážním způsobem vše ze svého okolí. Nejvíce Horák zachycuje momentky z ulic a hospod, z prostředí, které je mu blízké, a ve kterém se běžně pohybuje - snímek číslo 2. Zde pomocí dlouhého ohniska zachycuje momentku staršího muže, který se právě stravuje v pohostinství. Vhodně si volí i kompozici snímku, kde levý roh zaplňuje reprodukce impresionistického obrazu Vincta van Gogha - Langlois most v Arles z roku 1888. V pravém rohu zachycuje věšák s šaty strávníka. Celou situaci ideálně doplňuje pravé rozptýlené světlo. Tento snímek je otištěn na počátku 70. let v katalogu fotografické skupiny EPOS [12], ale stranově převrácený. Nejvíce je to patrné na zmiňovaném obraze Vinceta van Gogha, ale i na stolování strávníka. Otázkou zůstává, proč jeho autoři reprodukci fotografie horizontálně překlopili. Domnívám se, že snímek otištěný na pravé straně slouží k lepší prezentaci katalogu, kdy pohled muže nesměřuje dovnitř ale ven, což nabádá k otočení listu na následující stranu.



2. - **bez názvu**, 60. léta, otištěno v katalogu skupiny EPOS

Fotografie z této doby nesou svůj specifický reportážní rukopis, kdy pomocí dlouhého ohniska autor zachycuje nevědomky snímaného. Vybírá si často situace, při kterých fotografovaný udělá nějakou grimasu, a expozicí na film vyjme tuto situaci z kontextu. Postupně se u Horáka objevuje už určitá stylizace reportážních snímků

Po vyučení oboru zoopreparátor v roce 1962 nemá úniku a musí nastoupit na základní vojenskou službu. Ihned po návratu si Horák kupuje další kameru, tentokrát se shlédl ve středním formátu a to Flexaret 7 od domácí firmy Meopta.

Uděláme-li určitou rekapitulaci tohoto raného období, Horák začíná bez jakýchkoliv vědomostí, bez výbavy fotoaparátů a končí jako schopný reportážní fotograf, který je ochoten už i ukázat svou fotografickou tvorbu. Horáka ale tento stav neuspokojuje a hledá další možnosti realizace a výuky v oboru fotografie. Přemýšlí o studiu

fotografie, a tak se roku 1964 přihlásí na LŠU Jaroslava Kvapila v Brně, kde studuje pod vedením Karla Otty Hrubého a Antonína Hinšta. Práce se čtvercovým formátem ho okouzlí natolik, že v roce 1965 v soutěži Meopty „O nejlepší snímek přístrojem Flexaret" se umístí mezi prvními deseti účastníky soutěže. Je zajímavé, že Horák začíná svou fotografickou tvorbu reportáží, jejíž postupy používá i v dalších etapách své tvorby - od aranžovaných inscenací do dokumentu.

4. Epos

4.1. Vznik

Některé studenty fotografie na LŠU Jaroslava Kvapila v Brně neuspokojuje pouhé plnění školních cvičení a mají tendence se realizovat i jinde. Proto Miloš Beneš, František Maršálek a Jiří Horák zakládají v roce 1966 skupinu „FOKO". Skupina se programově příliš nevymezuje, spíše se jedná o volné rozvíjení cvičení z LŠU, a snad i proto brzy zaniká. Ale i přesto byla skupina FOKO předzvěstí další spolupráce, která na sebe nenechala dlouho čekat.

Na jaře roku 1967 se schází stejní autoři, ovšem posíleni o Miloše Havelku a Rostislava Košťála, aby založili novou fotografickou skupinu, kterou pojmenují podle Horákova návrhu „EPOS". Nedlouho po vzniku skupiny ji opouští Beneš a Havelka, protože nestačí tempu práce. Naopak novým členem se stává Petr Sikula, tehdy posluchač čtvrtého ročníku SUPŠ, oboru fotografie. Tuto sestavu Maršálek, Horák, Košťál a Sikula si bude pamatovat asi většina příznivců skupiny EPOS.

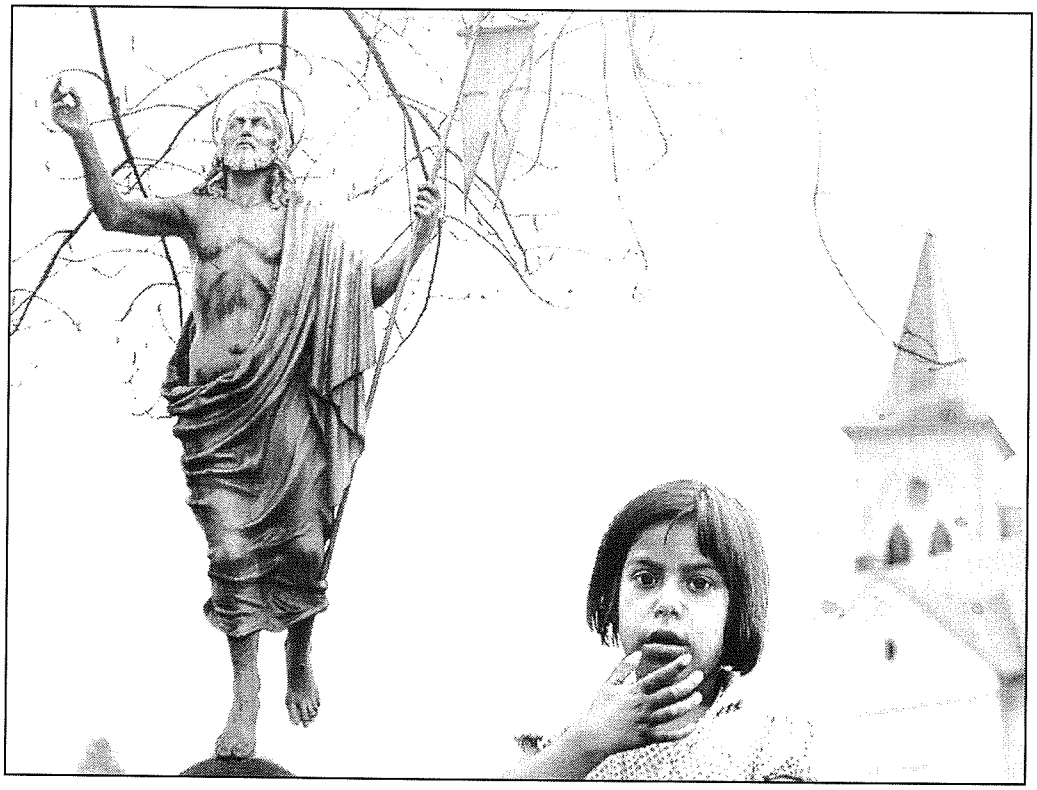
Nejenom pro tvorbu autorů EPOSU, ale i pro život všech lidí v naší republice, byla nepříjemnou zkušeností srpnová okupace vojsky armád Varšavské smlouvy v roce 1968. Sikula zachytil v dokumentárním cyklu průběh těchto událostí v Brně. Následně probíhá normalizace, která dost razantně zasáhne i veškeré kulturní dění v naší republice. Atmosféra doby se odráží i do tvorby skupiny. V dílech je znát ponurá až smutná nálada, která je plná napětí. Bude trvat skoro deset let, než se tento vliv vytratí.

4.2. Tvorba v šedesátých letech

Všichni čtyři autoři EPOSU mají společný výchozí bod v reportáži a dokumentu. Brzy se ale od klasické reportáže postupně odpoutávají - Maršálek i Košťál, Horák se přidá později. Do jisté míry měl na ně v tomto směru vliv Ladislav Plch, nepsaný člen skupiny,

který pomáhá až do své emigrace v roce 1974 s realizací scén, výstav, katalogů a mnohdy stojí i modelem.

Horák ještě reportážním stylem fotografuje dění v hospodách a momentky ze života na ulici a ve městě vůbec, což je patrné na snímku číslo 3. Tato fotografie je opět snímána delším ohniskem,



3. - **Svatý den**, 60. léta, otištěno v Československé fotografii 1969

které v daném případě Horákovi pomáhá opticky oddělit popředí od pozadí. Snímek můžeme rozdělit na levou a pravou polovinu. V levé části je zobrazena socha svatého, na pravé straně snímku je reportážně zachycena mladá dívka gestikulující rukou před vlastní tváří. Za dívkou je dokreslená celá situace architekturou kostela. Fotografie „Svatý den" byla otištěna v roce 1970 i v katalogu výstavy „Top foto" konané v Belgii [15]. Za zmínku stojí, že Horák byl na této výstavě jediným zástupcem fotografů z Československa. I nadále v jeho tvorbě převládá použití objektivů s dlouhými ohnisky, aby nebyl postřehnut fotografovaným. Vyčkává na vhodnou situaci, která je velmi

často úšklebkem nebo grimasou fotografovaného. Nezaměřuje se pouze na dospělé, ale zaznamenává v ulicích i hrající si děti. Se svými reportážními momentkami zvítězil například na výstavě „Děti objektivem – Přerov 69". Nesnímá pouze momentky z okolí Brna, ale od roku 1967 se také věnuje dokumentárnímu cyklu Jugoslávie, podrobněji zmiňovaného v samostatné kapitole 6.1..

Maršálek jako první z EPOSU pracuje na inscenovaných snímcích, používá středovou kompozici, často fotografuje interiérové snímky plné napětí i záhadnosti a dává tak volnost divákově fantazii domýšlet si další dění. Asi nejznámější snímek z této doby je pokoj s pěti postavami, kde ve středu snímku je smutná dívka v bílé sukni, a dále pak nahý muž s amuletem na krku s hrdým výrazem, který umocňuje dívčin smutek. Situaci dokresluje žena s panovačným pohledem a muž v pozadí sleduje další ženskou postavu s lhostejným výrazem.

Košťál ukončil svůj dokumentární cyklus na téma brněnských hospod, kde na koloritu místních štamgastů i náhodných občerstvujících se promyšleně pracuje s kompozicí a světlem. Od roku 1966 se realizuje i ve stylizovaných portrétech. Během své základní vojenské služby vyhrává ročník 1967 Armádní soutěže umělecké tvořivosti se snímkem „Katka", který ve středové kompozici ukazuje sedící dívku v atmosféře pokoje, jaký mývaly naše prababičky.

Sikula je jako jediný zasněn a okouzlen krajinou, kterou snímá v okolí Liptovské Tepličky v letech 1967 - 70. Mezi množstvím políček a pastvin fotografuje starousedlíky, kteří dokreslují atmosféru zdejšího regionu. S krajinářskými snímky vznikají současně i dokumentární portrély obyvatel, kde místní na pozadí svého obydlí vypovídají o životě. V roce 1969 končí studium SUPŠ a vrací se do Ostravy.

4.3. Tvorba v sedmdesátých letech

Horák se od počátku sedmdesátých let věnuje inscenované fotografii. Podobně jako Maršálek a Košťál vytváří Horák své rané práce v interiéru. Na snímcích zachycuje pomocí širokoúhlých objektivů své vrstevníky, jen zřídka se na fotografiích objevuje více postav. Zpravidla fotografuje jeden, dva a vyjímečně až tři modely, tím je nejvíce podoben Košťálovi. Velmi často jsou Horákovým modelem mladí muži, na tu dobu velmi avantgardního vzhledu, kteří stylizovaně pózující před stroze jednoduchým pozadím.

Od roku 1972 používá Horák v inscenované fotografii exteriér, často volí industriální městskou krajinu. Vznikají až teatrální snímky, které jsou typické pro jeho práci v první polovině sedmdesátých let. Opět používá širokoúhlé objektivy, volí podhled a snímaný model staví na střed nebo do zlatého středu. V kombinaci s tmavým oblečením modelu vytváří až démonický vzhled fotografií. Typickou fotografií dané doby je snímek číslo 4 ze Šumavské ulice v Brně. Mezi dvě



4. - **bez názvu**, 70. léta

výškové budovy centrálně aranžuje zarostlý model v tmavém oblečení a jako jedinou nejsvětlejší plochu nechává pouze tvář modelu.

Celá situace je vhodně doplněna deformací širokoúhlého objektivu spojenou s podhledem, který umožňuje modelu vyrůst do velikosti výškových budov. Pro dokreslení démoničnosti snímku používá elipsovité přitmavení oblohy a lineární přitmavení trávy.

Horák zobrazuje ženu mnohem méně než kolegové z EPOSU a zabývá se jí hlavně až koncem sedmdesátých let.

Petr Kožnárek ve své diplomové práci o skupině EPOS vzpomíná na styl práce Horáka a Košťála v jejich rozhovoru [8]:
„Nikdy jsme si nedělali nějaké náčrty nebo kresby pozdějších snímků. Prvotní byl vždycky nějaký nápad, nástin děje, dál už to probíhalo jako reportáž.“
Zmiňovaný způsob práce je blízký všem členům skupiny, kteří obvykle fotografují ve dvojicích, ve stejném prostředí a za použití stejných modelů. Proto je vzájemné ovlivňování snímků v rámci skupiny logické.

Horák vytváří své nejznámější inscenované fotografie v polovině sedmdesátých let. Používá nezvyklý úhel záběru, podhled či nadhled a v kombinaci se širokoúhlou optikou vznikají snímky až démonické, kde model budí dojem sochy. Na jeho snímcích se začínají objevovat ženy. Ze začátku spolu s muži, později se orientuje jen na ně samotné. Pro dokreslení zářící ženské tváře v popředí často Horák komponuje v pozadí některou stavbu strohých tvarů, která zdařile rámuje dané fotografie. Tento styl je inspirován industriální městskou zástavbou a je typický pro Horáka v druhé polovině sedmdesátých let. Při své tvorbě se nadále pokouší o práci s mužským modelem, avšak dané snímky postrádají obsah z počátku desetiletí. Snad i proto doprovázejí ženy Horákova díla až do konce činnosti EPOSU.

Horák v porovnání s ostatními členy EPOSU prošel asi nejdelším vývojem, který začíná u reportážních momentek z města. Následně pracuje na sociálním dokumentu a končí inscenovanou fotografií. Zajímavý vývoj zaznamenal i ve způsobu snímaní. Začal pracovat v ateliéru, kde vznikaly tajemné až záhadné snímky. Postupem času

pracuje v exteriéru, kde vytváří až teatrální díla a končí tvorbou ideálního sladění architektury s modelem.

Maršálek na počátku sedmdesátých let vytváří cyklus „Balada o zřícenině", který je asi jeho nejznámějším dílem za dobu trvání EPOSU. Jako pozadí si vybral zříceninu Dívčího hradu na Pálavě. Používá širokoúhlou optiku a pracuje s více modely, které svojí pózou ve spojitosti s zříceninou vyvolávají pocit nicoty a nutí se zamýšlet nad samotným smyslem bytí. Pro zesílení atmosféry snímků se Maršálek důkladně věnuje práci s pozitivem - používá dvojexpozici, přitmavení oblohy a nebo lokálně zeslabovač. Jeho snímky vyvolávají až pohádkovou atmosféru, ve které rozehrává své intimní příběhy. Později Maršálek opouští prostředí zřícenin a lomů a orientuje se na klidnější prostředí.

Srovnáme-li fotografie Horáka a Maršálka, tak Horákovy fotografie vyvolávají dojem záznamu divadelního představení, Maršálek však jde ještě dál, kdy jeho snímky v nás zanechávají pocit určité divadelní akce, jenž byla vytvořena speciálně pro něj.

Košťál, stejně jako ostatní, také opouští ateliér na počátku sedmdesátých let a zanechává práce na inscenovaných fotografiích z prostředí starých městských dvorů. Svou tvorbu směřuje mimo město. Pozadí volí zcela opačné než Maršálek, a to obyčejnou krajinu. Snad i proto nevyvolávají Košťálovy snímky tak lyrickou náladu jako u Maršálka. Atmosféra fotografií je spíše dramatická s pocitem osamělosti až nicoty, což dociluje pomocí oblohy a někdy pohybem modelu.

Košťál používá výrazný rukopis, který je specifický zachycováním ženy ve dvou různých kontrastních pozicích. Prvním motivem je žena v krajině jako její celek a druhý motiv je žena jako krajinný detail. Nejtypičtější inscenované záběry v přírodě vznikají v první polovině sedmdesátých let. Košťál však i nadále pracuje

v ateliéru na aktech v kombinaci s prostředím, ale nejsou to tak výrazně známé práce, i když od roku 1977 vytváří portréty blížící se svou atmosférou pozdějším pracím Ivana Pinkavy. Sedmdesátá léta uzavírá akty v pohybu, jenž jsou inspirované hudebními motivy.

Sikula byl na počátku sedmdesátých let, stejně jako mnoho dalších autorů, výrazně ovlivněn ostravskou zdevastovanou krajinou. Ve svých snímcích se mu podařilo zachytit určitou její absurdní krásu. Pracuje s kamerou vlastní úpravy na formát 6x9 a 6x12 cm, a nebo používá panoramatický Horizont.

V letech 1971-74 vytváří z tohoto prostředí cyklus „Příroda a civilizace", který uzavírá akty ze stejné ostravské krajiny. Pro Sikulu jsou tyto záběry v jeho tehdejší tvorbě asi jediné, které zveřejnil za dobu trvání EPOSU. Akty nejvíc vybočují z celého souboru a navíc působí překombinovaně. Oba snímky ale nepostrádají hravost a pohádkovou příznačnost, přesto sám čas ukázal, že jsou poplatné době a nejsou tak dobré. Porovnáme-li je s obdobnou tvorbou Maršálka a Koštála, lze ve fotografiích najít jistý jejich vliv.

Sikula do poloviny 70. let vytvořil své nejzdařilejší práce, stejně jako jeho kolegové ze skupiny. Postupně však ale ztrácí kontakt s členy EPOSU v Brně a také jako Maršálek v druhé polovině sedmdesátých let neprezentuje za skupinu svou nejnovější tvorbu. Další účast na soutěžích jako člena EPOSU je spíše výsledkem bohatého archivu a Horákovy aktivity. Sikula během své aktivní činnosti ve skupině neopustil své dvě hlavní témata, a to reportáž s dokumentem a hlavně krajinu.

4.4. Konec EPOSU

Jestliže založení skupiny je jasně datováno k roku 1967, tak ale stanovení ukončení její činnosti není tak jednoznačné. Tvůrčí konec EPOSU byl prakticky dán odchodem L. Plcha do emigrace asi v polovině sedmdesátých let, dále pak skupina existovala jako volné

sdružení. Tuto změnu podpořili jak Sikula, který v té době žil v Ostravě, tak i Maršálek, jež začal studovat FAMU a neměl moc času. Po přechodu do volného sdružení tedy v EPOSU nejvíce spolupracovali Košťál a Horák, kteří pak sami obesílali soutěže archivními snímky až do ukončení činnosti. Poslední společná výstava skupiny proběhla v Uherském Brodě v roce 1982.

4.5. Inspirační zdroje

Podněty k tvorbě pocházely patrně ze západní reklamní fotografie. Členové skupiny byli přirozeným způsobem ovlivňováni nejen podměty zvenčí, ale inspirovali navzájem i jeden druhého. Velmi často pracují na stejném tématu společně. V začátcích používali i stejné modely, které jim zajišťoval L. Plch do své emigrace v roce 1974. Proto se nemůžeme divit, když se na fotografiích členů EPOSU opakovaně objevují budoucí hvězdy českého filmu (tehdy ovšem ještě studenti herectví na JAMU) Jiří Bartoška, Karel Heřmánek, Eliška Balzerová, Jana Švandová a později Bolek Polívka.

Další velké ovlivnění se nezapře z filmů 60. a poloviny 70. let. Při pohledu na záběry kamer v dílech jako jsou například Spalovač mrtvol (1968) či Morgiána (1972) režiséra Juraje Herze snadno najdeme paralelu vidění.

4.6. Konkurence nebo plagiátoři?

V polovině sedmdesátých let se styl zobrazování stává i určitou manýrou. Úspěch, který tyto fotografie zaznamenaly, brzy přilákal celou řadu jejich následovníků. Pro ně už ovšem tato tvorba neznamená nic jiného než přizpůsobení se obecnému vkusu a tak i rychlejší a snadnější dosažení. Petr Kožnárek ve své diplomové práci o tomto způsobu píše [8]:

„Trend je jasný. Na snímku nesmí chybět žena nebo i více žen, rozestavěných pokud možno alespoň v lomu či ještě raději před

troskami nějaké stavby. To vše se vyfotografuje širokoúhlým objektivem pod dramaticky vyhlížející tmavou oblohou."

Časté opakování motivu vede k jeho postupnému zevšednění a snímky už nemají ten náboj jaký známe od EPOSU. Ale ne vždy se dá mluvit o napodobování. Mezi fotografy, kteří mají podobně zaměřenou, ale specificky vlastní tvorbu, patří například Taras Kuščynskyj, Milan Michl, Petr Balíček, na počátku i K.O. Hrubý a jeho studenti. Co se týká EPOSU, nikdy nedošlo k vzájemnému kopírování členů skupiny, spíše k přiblížení se podobnému stylu inscenované fotografie sedmdesátých let.

Naproti tomu stojí autoři, u kterých můžeme mluvit o jasném plagiátorství. Nejlákavějším tématem pro ně byl Maršálkův cyklus „Balada o zřícenině". Skladba snímků je stejná, v popředí se objevuje postava ženy v rozhalených šatech a v pozadí zřícenina. Petr Kožnárek na tuto skutečnost poukazuje [8]:

„... typickou ukázkou je snímek Jaroslava Novotného ze Sezimova Ústí publikovaný v katalogu jedné francouzské fotosoutěže v roce 1977. Už na první pohled je jasné, odkud pochází jeho námět..."

Novotný ovšem nezůstává sám, mezi další plagiátory můžeme zařadit i Michala Tůmu z Českých Budějovic, který se také od počátku sedmdesátých let věnuje inscenované fotografii. Tůma pracuje i na aktu a některé jeho snímky jsou na první pohled pod vlivem Maršálkovy tvorby.

4.7. Ohlasy na EPOS

Skupina EPOS se zprvu věnovala focení momentek, postupně pak živé emotivní portrétní fotografii, až nakonec přešla k figurální inscenované fotografii. Tato brněnská skupina za dobu svého trvání výrazně ovlivnila domácí a částečně i evropskou fotografickou scénu. Stala se nejvýznamnější skupinou sedmdesátých let zabývající se aranžovanou fotografií u nás. I když činnost skupiny byla přijímána

značně kontroverzně, od vynášení do nebes až po radikální odsudky, jejich tvorba se řadí mezi autory tzv. „české nové vlny".

Ohlasy na tvorbu skupiny jsou různorodé. Sám L. Plch v roce 1971 o skupině napsal, že se jí podařilo ve fotografiích demonstrovat generační pocit a tím dokázala [12]:

„...podat fotografickou výpověď, svědectví o člověku této doby a jeho reálném a pocitovém světě, se vší mnohotvárností a neurčitostí, která je za těmito pojmy ukrytá."

Václav Zykmund v Revui Fotografie 1974 celou novou vlnu československé fotografie kritizoval, když o autorech tvrdil, že se [4]:

„...ocitají ve sféře vyumělkovaného, hystericko-mystického, ryze expresionistického projevu ...symbolismus, jehož se tím má dosáhnout, je symbolismus literární, popisující to, co už bylo 1000x popsáno a co bylo vždy vizuálnímu projevu cizí."

Vladimír Birgus s odstupem času dopad tvorby skupiny glosoval [6]:

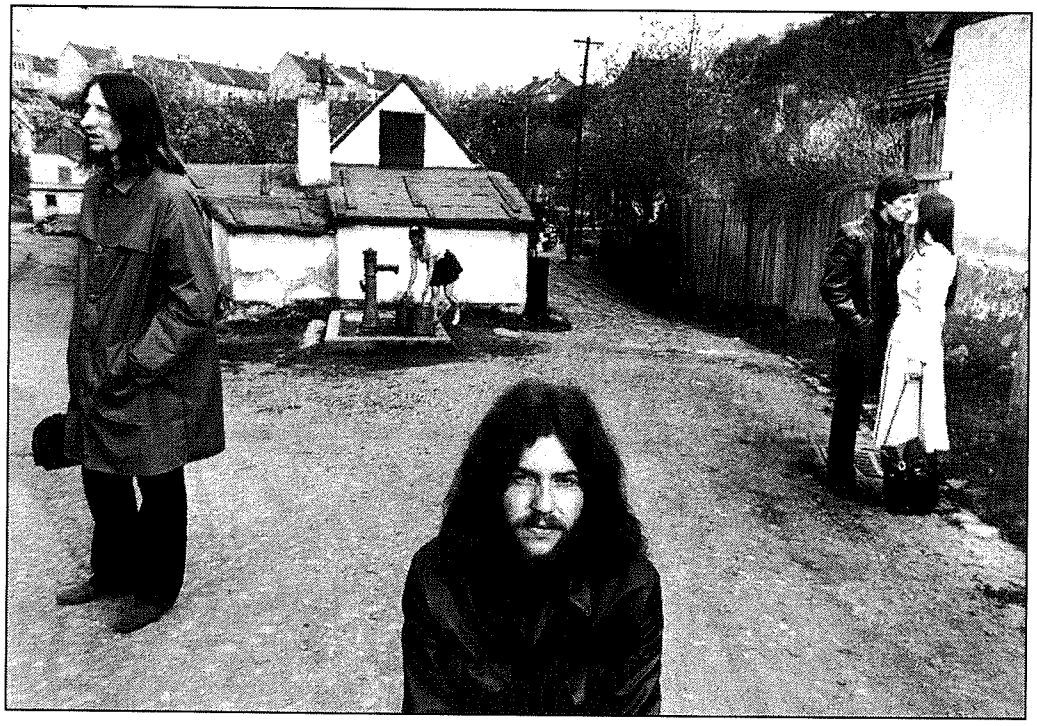
„...Inscenované výrazy, které zpočátku šokovaly a upoutávaly velkou pozornost na výstavách poměrně brzy zevšedněly, jejich tematický a motivický repertoár se záhy vyčerpal a jejich efektní exaltovaná forma byla rozmělňována v hlubokomyslně se tvářících, ale ve skutečnosti zcela bezobsažných pracích desítek epigonů."

5. Inscenovaná fotografie

Jiří Horák pozvolně přechází z reportážní fotografie na inscenovanou, přesněji aranžovanou reportáž. Nadále pracuje i na klasické reportáži, podrobně popsáno v kapitole 6. Inscenovanou fotografií se Horák nezabývá pouze od počátku sedmdesátých let do konce činnosti skupiny EPOS v roce 1982, ale ve své činnosti pokračuje nadále do konce 80. let, a to i přesto, že již opakuje nasnímané náměty a motivy. Největší inspirací k inscenované fotografii je mu samotný EPOS, neboť se jeho členové vzájemně ovlivňují. Stejně jako ostatní ve skupině – Maršálek, Košťál, Sikula, tak i Horák používá pro zachycení aranžovaných inscenací reportážní způsob fotografování. Zmiňovaný způsob práce je blízký všem členům skupiny, obvykle fotografují ve dvojicích, ve stejném prostředí a za použití týchž modelů, proto vzájemné ovlivňování snímků je logické. Mezi vlastní činnost EPOSU patřily i schůzky, které se konaly jednou za týden. K pravidelným tématům diskuse patřily jak vzniklé fotografie, tak i program dalších aranžmá. *„Prvotní byl samozřejmě nápad"*, vzpomíná Horák [16], *„se svými fotografovanými vrstevníky jsme si našli vhodné prostředí a další proces probíhal jako reportáž."* Hnacím motorem celého týmu byla potřeba vnitřní realizace v kontrastu s tehdejší normalizační dobou v Československé republice.

V rámci skupinové estetiky se Horák soustředil především na nevšedně pojaté portréty svých vrstevníků. Vlivem celé skupiny EPOS a všech těchto okolností Horák začne od počátku 70. let prožívat své nejbohatší tvůrčí období v oblasti inscenované fotografie. Horák na počátku své rané aranžované fotografie, který spadá do období 70. let, vytváří snímky v interiéru - podobně jako Maršálek a Košťál. Brzy však interiér opouští a je bezprostředně vtažen do aranžování svých snímků v exteriéru. Využívá vlastností širokoúhlých objektivů, na snímcích zachycuje své vrstevníky, obvykle fotografuje jeden, dva a vyjímečně i více modelů. Tím je nejvíce podoben Košťálovi.

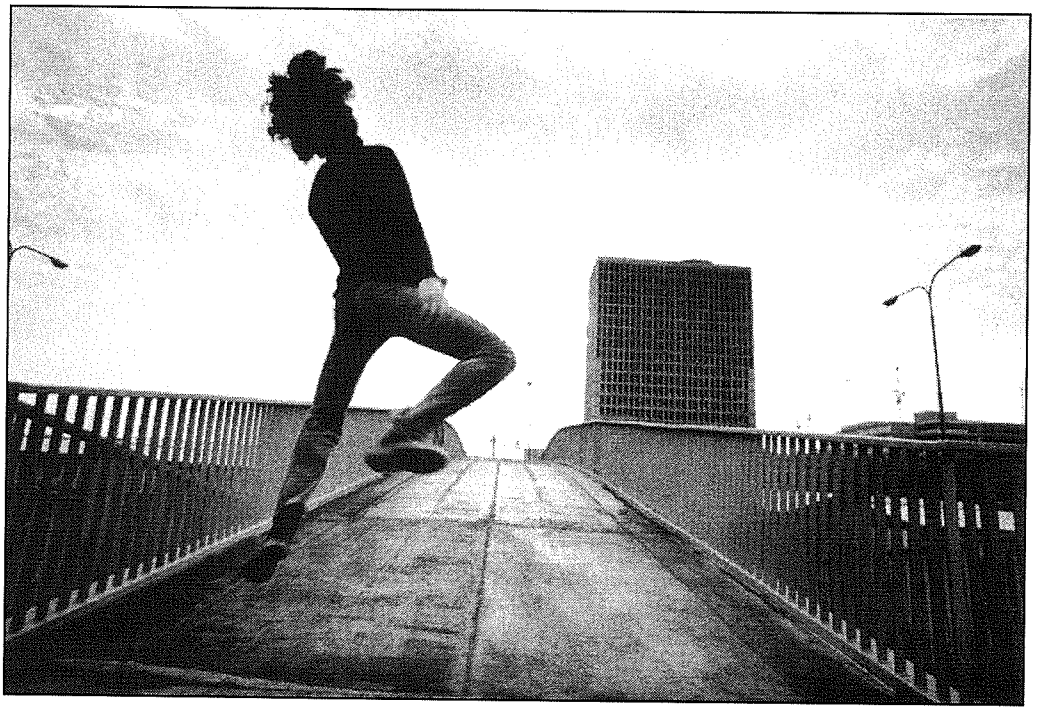
Velmi často jsou Horákovi modelem mladí muži, na tu dobu velmi avantgardního vzhledu, stylizovaně pózující před stroze jednoduchým pozadím. Malou vyjímku tvoří osamocený snímek číslo 5 z počátku



5. - **bez názvu**, 70. léta

70. let, který je z rané Horákovy tvorby v inscenované fotografii, a který se vymyká v mnoha popisovaných kategoriích obsahu ostatních inscenovaných snímků. Například pozadí není zcela jednoduché - tvoří je několik obydlí kolonie dělníků ze staré pískovny, tak zvaný „Písečník" v Brně. Také čtyři modely a jedna skutečná postava – žena chystající se odnést dvě vodou naplněné konve od místní pumpy, jsou vkusně naaranžovány na rozcestníku. Za podrobnou zmínku stojí i obsazení modelů. Líbající se pár, který stojí v pravé části snímku, tvoří mladý Bolek Polívka se svou první ženou Stáňou Kostkovou. Podíváme-li se na další postavy, tak mladý muž stojící v levé části snímku je ve svém postoji orientován do leva a vyvolává dojem, že komunikuje s další osobou či lidmi mimo rámování snímku, přičemž centrálně umístěný zarostlý mladík se dívá přímo do objektivu kamery. I zde Ladislav Plch, nepsaný člen skupiny EPOS, pomáhal zajišťovat modely. Sám autor

na tuto fotografii vzpomíná [16]: „*...byla tam taková fajn kulisa ...prostředí mě natolik zaujalo k fotografování...*“. Tento snímek, byť je z rané inscenované tvorby, zanechává pocit, že se Horák bez velkých potíží dokázal vypořádat s aranžováním fotografií.



6. - **bez názvu**, 70. léta, otištěno v Československé fotografii 1984

Od roku 1972 používá Horák v inscenované fotografii pouze exteriér a dokonce často volí jako prostředí svých aranžmá industriální městskou krajinu. Konkrétněji to jsou dobře vybrané části města Brna, ve kterých se v té době běžně pohybuje. Následující ukázka jeho tvorby – snímek číslo 6, nás přivádí k rozestavěné budově Strojní fakulty VUT Brno u Palackého vrchu a k přilehlému mostu pro pěší vedený přes městský obchvat. Mužský model s delšími rozevlátými vlasy naaranžovaný ve výskoku je kompozičně umístěn mírně vlevo, vpravo naproti tomu v kontrastu se tyčí budova. Celek umocňuje konstrukce mostu a mírné přitmavení oblohy snímek dokresluje. Naskýtá se možnost polemizovat o vyjádření této inscenované fotografie či přečtení skryté parodie. Symbolizuje model ve výskoku studenta, který se těší na dostavení této budovy? Asi ne, i když zmíněný most dnes používají studenti přijíždějící tramvají do školy.

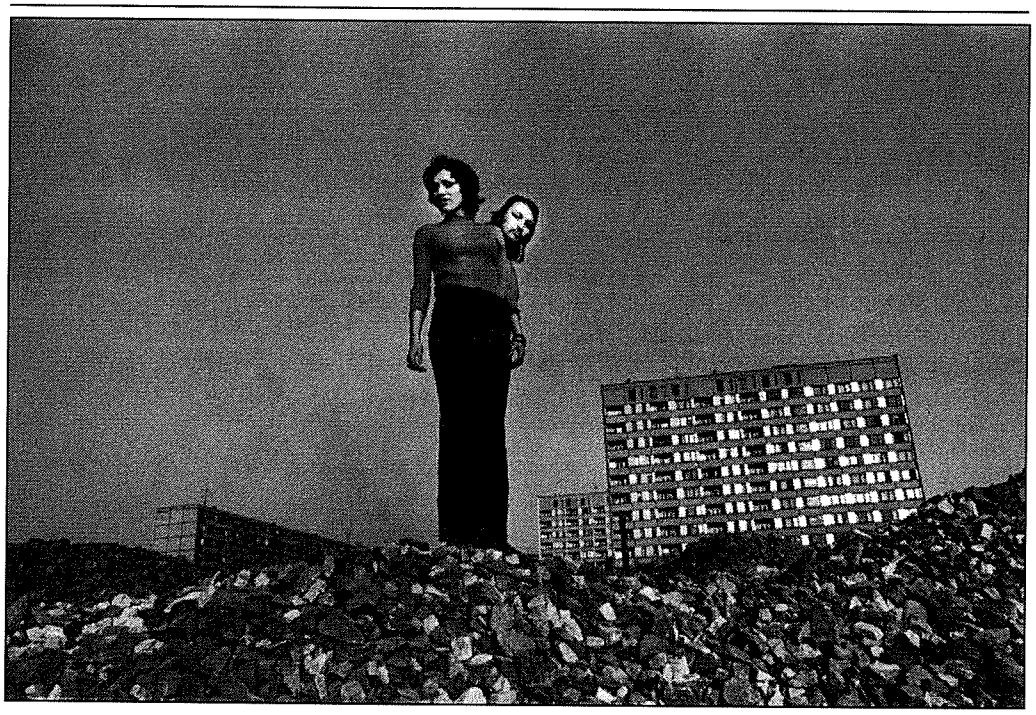
Popisovaný snímek byl otištěn i s jinými jeho inscenovanými fotografiemi v Československé fotografii 6/1984 jako ukázka soutěžního souboru o Mistra SČF (Svaz českých fotografů) za rok 1983, kdy se Horák stal vítězem z celkového počtu 39 přihlášených autorů. Ve stejném časopise popisuje Vladimír Richtrmoc článkem „Počtrnácté o Mistra SČF" Horákovy inscenované záběry jako [3]:

„ ...ucelený soubor fotografií postihujících s vyhraněným rukopisem, kultivovanou formou a účinnou výtvarnou zkratkou aranžované reportáže vnitřní pocity mladých lidí v prostředí velkoměstských aglomerací a racionálně uvažující společnosti." a dále pak hodnotí autorovu *„... schopnost odvozovat z reality v časovém odstupu, se ztrátou autenticity, myšlenkově brilantnější variantu než ta, z níž vyšel původní podnět."*

Podobná varianta zmiňované fotografie byla otištěna v Československé fotografii 11/1981, jako ilustrace článku „Dva vytrvalci", zabývajícího se inscenovanou fotografií Jiřího Horáka a Rostislava Košťála. Záběr je snímán s týmž modelem i ve stejném prostředí, ale muž leží na mostě. I když tento snímek více patří do kategorie stylizovaného portrétu, máme zde důkaz o Horákově reportážním snímání aranžovaných inscenací.

V další tvorbě postupně vznikají démonické až teatrální snímky, které jsou typické pro práci Horáka v první polovině sedmdesátých let. Opět používá širokoúhlé objektivy, volí podhled a snímaný model staví na střed nebo do zlatého středu, což v kombinaci s tmavým oblečením modelu a zatmavenou oblohou vytváří až démonický vzhled fotografií.

Horákova nejznámější díla pochází z poloviny sedmdesátých let. Používá při nich nezvyklý úhel záběru, podhled či nadhled a v kombinaci se širokoúhlou optikou vznikají snímky až démonické, kde model budí až dojem sochy. Na jeho záběrech se začínají objevovat ženy, ze začátku spolu s muži. Vhodná ukázka této tvorby je snímek číslo 7 pořízený na „bezejmenném a uniformním" panelákovém sídlišti někde v Brně. Pomocí vhodného umístění



7. - **bez názvu**, 70. léta

a překryvu modelů ve středu fotografie zde dochází k zajímavému výjevu – postava ženy naaranžována i s mužskou hlavou, kde žena směřuje pohled doleva a má lehce přitmavenou tvář a muž vykukující za ní se dívá přímo do objektivu - jeho tvář je nejsvětlejší místo na fotografii. Celkový dojem vhodně umocňuje tentokrát stejnoměrné přitmavení oblohy, přičemž struktura hromady kamení, na kterém stojí oba modely, zůstává čitelná.

Koncem 70. let se Horák při výběru orientuje více na model ženy. Pro dokreslení jejich zářící tváře, která je umístěna v popředí, často komponuje v pozadí nějakou stavbu strohých tvarů, jež zdařile rámuje dané fotografie. Tento styl vychází ze snímků industriální městské zástavby a je typický pro druhou polovinu sedmdesátých let. Vhodnou ukázku daného období ilustruje snímek číslo 8. Na rodinnými domky obstavěnou ulici je v popředí centrálně naaranžován ženský model, který je patrně v podřepu. Horák čeká na projíždějící automobil a reportážním způsobem zabírá danou situaci, při níž auto zanechává za sebou pohybovou neostrost. Celá situace je vhodně zvolená i z pohledu perspektivy, cesta se zužuje na horizontu vpravo



8. - **bez názvu**, 80. léta

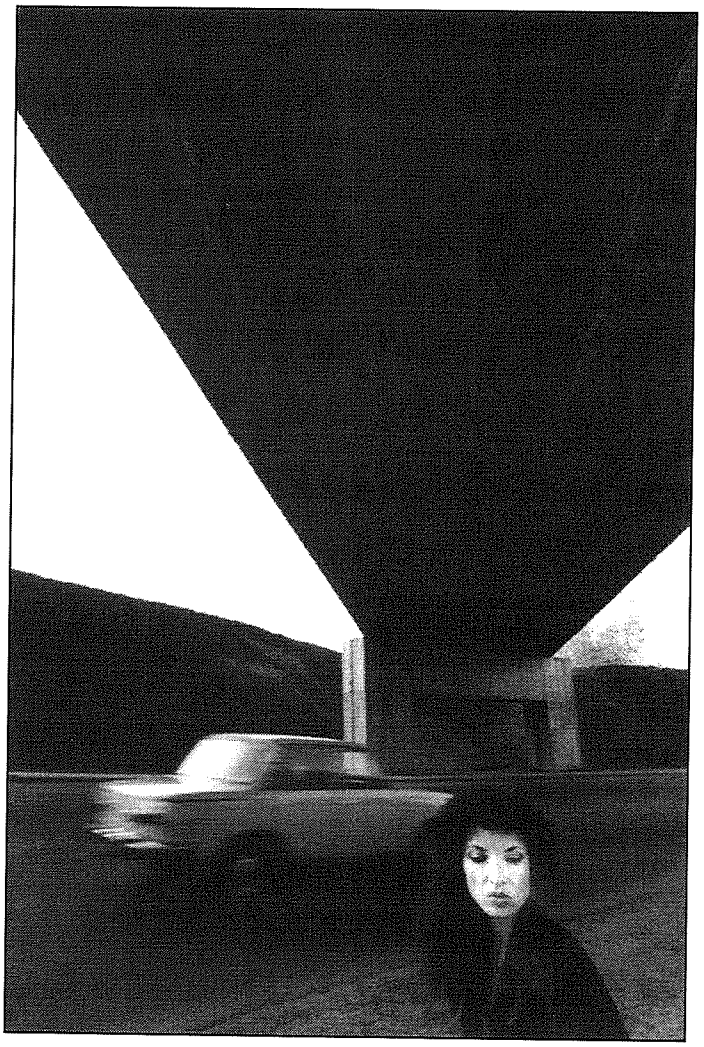
a projíždějící auto směřuje z leva doprava, odjíždí od nás. Žena přitom směruje svůj pohled přímo do kamery. Zachycenou situaci doplňuje přitmavení celého snímku, přičemž auto zůstává nejsvětlejší plochou na fotografii, proto také nejvíce přitahuje pohled. Model je vhodně zakomponovaný, tonálně vypíchnutý od pozadí a vše umocňuje zmíněný pohled přímo do kamery.

Při své další tvorbě v přelomu 70. a 80. let se nadále pokouší o práci s mužským modelem, avšak dané snímky postrádají obsah z počátku období aranžovaných inscenací. Snad i proto na inscenovaných fotografiích Horáka doprovází ženy až do konce činnosti EPOSU.

I po ukončení tvorby skupiny v roce 1982, vytváří Horák další aranžované fotografie, většinou s ženským modelem. Jako ukázka je záměrně zvolen snímek číslo 9, který vnikl až v roce 1986, kde kompozice a pojetí jsou znatelně ovlivněny předešlým obdobím. V popředí je umístěný ženský model, který je v pozadí rámován industriální stavbou, tentokrát je to most. Autor opět čeká na vhodný

okamžik projetí auta, když snímá vzniklou situaci. I když tato fotografie je velmi zdařilá, celkově dochází opět k rozmělňování už fotografovaného.

Horák v porovnání s ostatními členy EPOSU prošel asi nejdelším vývojem, který začíná u reportážních momentek z města. Následně pracuje na sociálním dokumentu a končí inscenovanou fotografií. Zajímavým vývojem prošel v aranžované fotografii i ve způsobu



9. - **bez názvu**, 1986

snímaní. Začal pracovat v ateliéru, kde vznikly tajemné až záhadné snímky. Postupem času pracuje v exteriéru, kde vznikají až teatrální díla a tvorbu končí ideálním sladěním architektury s modelem. Obdobný vývoj zaznamenal i v používání optiky kamer. V době vniku EPOSU si udržuje odstup od fotografovaného – používá dlouhé ohnisko, na konci činnosti skupiny pak používá širokoúhlou optiku a nebojí se

bližšího kontaktu se snímaným aranžmá. Horák ve svých inscenovaných fotografiích ukazuje vlastní pohled na člověka zasazeného do městské civilizace, kde linie snímků konfrontuje městské symboly s pocity modelů. Ivo Přikryl v Československé fotografii 11/1981 v článku „Dva vytrvalci" zabývající se inscenovanou fotografií Jiřího Horáka a Rostislava Košťála popisuje Horákovu tvorbu na základě výstavy v České Lípě takto [2]:

„...ano, jde skutečně o obrazy splňující nejpřísnější výtvarná kritéria, i když jejich námětem je „jen" docela všední živý výjev ...spojení tváře s obrazně potlačenou, avšak naprosto čitelnou a srozumitelnou–definovanou krajinou..."

Provedeme-li porovnání inscenovaných fotografií v rámci EPOSU, tak na rozdíl od Košťála je Horák ve svých snímcích daleko více strohý a celkové vyznění je mnohem ponurejší. Jako jediný ze skupiny si Horák vybírá k aranžování inscenací městskou zástavbu, která působí až industriálním dojmem. Košťál se naproti tomu realizuje v běžné krajině a Maršálek si jako vhodné prostředí svých inscenací volí často zbořené hrady i zámky, nevyhýbá se ani cihelně. V obsahu snímků je Maršálek společně s Košťálem celkově poetičtější než Horák. Sikula se jako jediný realizuje devastovanou krajinou na Ostravsku, tím se markantně odlišuje od ostatních členů skupiny EPOS.

Magdalena Pažourková ve své magisterské diplomové práci „Brněnská fotografie 1939 – 1989" s odstupem času Horáka hodnotí [9]: *„V jejím rámci* (skupiny EPOS – pozn. autora) *vynikly snímky deformované širokoúhlými objektivy, interakce člověka s okolním světem pomocí konfrontace symbolů civilizace s psychikou snímaných osob."*

Z dnešního pohledu je možné označit období Horákovy inscenované fotografie jako nejvýraznější v celé jeho fotografické tvorbě. Vše se uskutečnilo díky skupině EPOS, kde vnitřní touha vlastní fotografické realizace hnala členy skupiny kupředu. Také Jiřímu Horákovi toto období pomohlo k zviditelnění, díky kterému byla jeho aranžovaná fotografie prezentována na výstavách až do konce 80. let, kdy už ostatní členové nevystavují.

6. Reportážní a dokumentární fotografie

Reportážní prvotiny začíná Horák fotografovat již od roku 1957, kdy si kupuje svůj první fotoaparát a přichází do Brna (viz. kapitola 3). Snímané momentky odpovídají svou formou reportáži. V sedmdesátých letech pod vlivem skupiny EPOS pracuje i na inscenovaných fotografiích, kde také používá reportážní způsob práce (viz. kapitola 4). Tvůrčí přístup používaný v aranžované fotografii se mu natolik zažil, až je jím samovolně inspirován a „vkrádá" se Horákovi i do klasické dokumentární tvorby. Období klasické reportážní a dokumentární fotografie je datováno od roku 1967, kdy začíná tvořit cyklus z Jugoslávie (dnes Chorvatsko). Konečné ohraničení dokumentární tvorby nelze zatím určit, neboť Horák na ní pracuje i v současné době.

Reportážní a dokumentární tvorba Horáka není zaměřená pouze na jeden cyklus, ale postupně ji obohacuje o různá pro něj zajímavá témata. Již během roku 1967 začíná pracovat na již zmíněném cyklu Jugoslávie, v němž snímá pouliční život. Od roku 1969 pracuje na dokumentárním cyklu Strážnice, kde po dlouhá léta skoro pravidelně zaznamenává průběh Strážnických slavností. Počátkem roku 1970 se společně s Petrem Sikulou začíná věnovat dalšímu dokumentárnímu cyklu, tentokrát z cikánských osad na východním Slovensku, který vytváří asi dva roky. V roce 1976 Horáka okouzlí okolí řeky Oravy natolik, že dodnes dojíždí ve volných chvílích dokumentoval každodenní život starousedlíků žijících v původních dřevěných obydlích. Posledním cyklem, kterým se Horák již od roku 1984 také až do současnosti zabývá, jsou Chrtí dostihy.

Reportážní a dokumentární tvorba Horáka je tedy směřována do pěti odlišných uzavřených celků. Jako sociální dokumenty můžeme označit cykly Jugoslávie, Strážnice a Cikáni. U dalšího cyklu Orava, už zařazení tak jednoznačné není, neboť do pojmenování sociálním dokumentem se nám vkrádá Horákův inscenovaný způsob snímání.

Naproti tomu označení klasická reportáž je bezpochyby vhodné pro cyklus Chrtí závody, který snímá převážně reportážním způsobem.

Pro dokreslení Horákovy reportážní a dokumentární tvorby se tato kapitola rozdělí do pěti podkapitol, ve kterých se budeme podrobně věnovat každému cyklu zvlášť. Na závěr oddílu komplexně porovnáme reportážní a dokumentární tvorbu zastoupenou těmito ucelenými cykly.

6.1. Jugoslávie

Ve stati 4.2. už byl nastíněn časový souběh dvou rovin Horákovy tvorby vznikajících od roku 1967. Na prvním místě to jsou reportážní snímky vytvořené se skupinou EPOS, jde o popisované snímky z Brna v kapitolách 3 a 4.2., které autor nikdy neprezentoval jako uzavřený cyklus. Druhé místo pak zaujímá samostatná práce na souboru z Jugoslávie, kterým se budeme zabývat nyní. Znovu reportážním způsobem snímá Horák momentky z prostředí pouličního života dovolenkových letovisek v Jugoslávii. Zcela jistě zde staví na zkušenostech získaných na své rané reportážní tvorbě v Brně. V odpoledních hodinách, kdy se mu už nechtělo ležet u moře, zachycuje v ulicích atmosféru „žijících" městeček. Sám tento cyklus v rozhovoru hodnotí [16]: *„...bylo to prázdninové focení, ...kolem čtvrté až páté hodiny začal ožívat zdejší městský život..."* . Hodně prací také vzniklo v roce 1983, kdy byl Horák pozvaný na fotografickou expedici (v dnešní době se nabízí název převzatý z angličtiny - workšop) na polostrov Istrie. Během jednoho týdne zde mělo možnost fotografovat asi deset pozvaných fotografů z Evropy. Ani zde se určitě neztratil mezi místními fotografy a kolegy z Rakouska, Maďarska i Polska. Pořádající galerie Obalne v Pirani (dnešní Slovinsko) zajistila pro fotografy dopravu na vhodná okolní místa. Horák na tuto dobu v rozhovoru vzpomíná [16]: *„... zkrátka nás tam nechali fotografovat podle vlastního uvážení..."*. Hlavní linií tohoto projektu byla reportáž, což Horákovi maximálně vyhovovalo, neboť již z dřívější doby na tomto



10. - **bez názvu**, 1976

dokumentárním cyklu pracoval. Na podzim stejného roku z vybraných fotografií všech účastníků uspořádala galerie Obalne putovní výstavu začínající ve fotogalerii Slon v Ljubljani. Ta pak dále ještě v roce 1983 pokračuje z fotogalerie Triglav v Koperu na vystavení v Pirani. I posléze Horák využívá vzniklých kontaktů v Jugoslávii a o rok později na stejných místech, jako v případě putovních výstav, představuje pouze vlastní snímky. Tentokrát jde o průřez dokumentární tvorbou zastoupenou nejen cyklem Jugoslávie, ale i jinými soubory. Pokud v současné době tráví autor svou dovolenou v Chorvatsku, tak pokračuje i nadále ve snímání fotografií, kterými doplňuje už tak rozsáhlý cyklus.

Na svých záběrech Horák zaznamenává dokument, který vzniká na pozadí pouličního života. Pro objasnění se podívejme na ukázky. Na snímku číslo 10 z roku 1976 je zachycen kamenný obchod s prodejem obrazů, kde je vhodně využito kompozice dvojice vystavených exponátů. Situaci nechává autor dokreslit dvojicemi procházejícími kolemjdoucími. Vzdálenější tmavý pár umístěný centrálně doplňuje druhým světlým přicházejícím zprava. Ze světlejšího

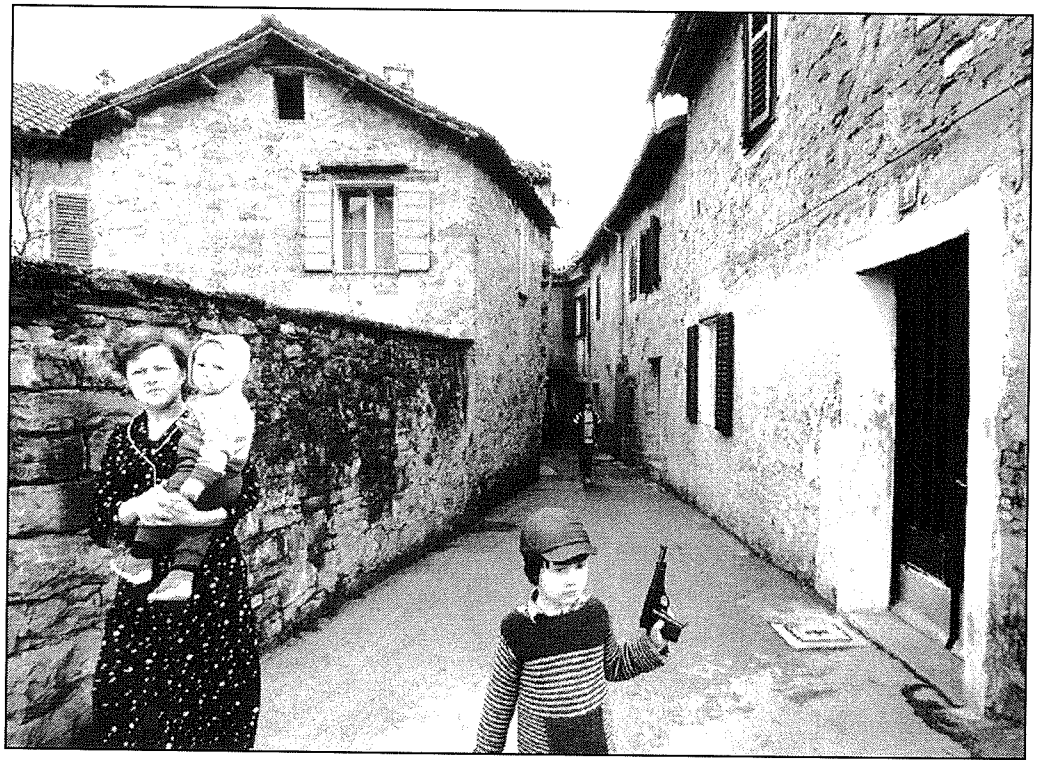
páru jedna postava směřuje svůj pohled zpět a zároveň je exponována v kompozici zlatého řezu. Celek je umocněn starou architekturou. Druhá



11. - **bez názvu**, 80. léta

ukázka - snímek číslo 11, nás přivádí do daleko méně upravené ulice. Centrálně zde Horák zachycuje dětský pár hrající si na pozadí odstaveného „káčátka" – Citroën 2CV. Způsobem záznamenávání této fotografie nás Horák posunuje k sociálnímu dokumentu. Nechává plně vyznít syrovost vzniklé situace, kterou doplňuje pohybovou neostrostí smetáku a přímým pohledem dívenky. Celkový dojem z fotografie umocňuje použití širokoúhlé optiky a mírného podhledu. Poslední ukázkou - snímkem číslo 12, nás Horák přivádí na polostrov Istrie do města Koper. Pomocí v popředí zachycené pistole získává záběr další podtext – jedná se o zbraň nebo jen pouze o hračku? Maketu (alespoň doufám) komponuje do zlatého řezu a danou situaci doplňuje prostředí sbíhající se uličky. Kromě již popisovaného chlapce se zbraní zde v kontrastu stojí žena s dítětem v náručí, která je zachycená na levé části fotografie. Při plně zaplněném popředí se v pozadí vynořuje další

účastník vzniklého obrazu. I ne zcela upravená architektura zde jistě hraje svou doplňkovou úlohu.



12. - **bez názvu**, 80. léta

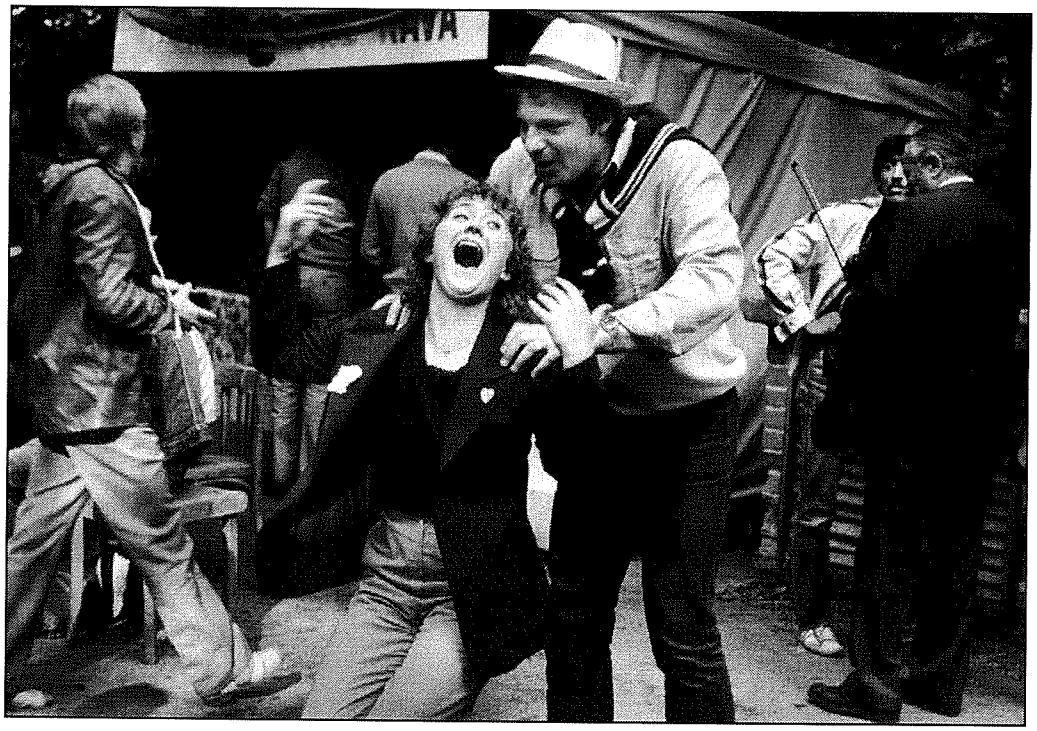
Horák z počátku tvorby na dokumentárním cyklu Jugoslávie přistupuje k souboru pouze reportážním způsobem, postupem času se začínají objevovat zachycené situace, které tento cyklus posouvají spíše k sociálnímu dokumentu. Fotograf využívá vhodných chvílí, a to buď při dovolených nebo u příležitosti workšopu, aby reportážně zachytil kolorit v typických uličkách středomořského pobřeží. Horák z mnoha vzniklých záběrů vhodně vybírá ty, které v sobě mají zakomponován i další rozměr - na pozadí ulic jsou zaznamenány sociální kontrasty společnosti. V článku Petra Klimpla „Momentky Jiřího Horáka" otištěného v časopise Revue fotografie 4/1986 se dočítáme [1]: *„... reportážní momentky jsou připomenutím významu sdělování ryze obrazovým způsobem, bez spoléhání na vedlejší vlivy. Poukazují na možnosti estetizujícího vidění a na možnosti sdělování i v živé fotografii spíše na úrovni pocitů než racionální analýzy vztahů...".*

Jako fotografické ilustrace je v něm také prezentováno sedm Horákových snímků, z nichž první a dva poslední jsou ze Strážnice a zbylé čtyři jsou z Jugoslávie - jedním z nich je i záběr číslo 11. Výběr fotografií dělal autor článku sám, a tak se bohužel stalo, že jisté momentky nevypovídají o celkovém vyznění dokumentárního cyklu z Jugoslávie. Je to možná tím, že se Klipl ve svém článku zabývá více formou snímání než samotným obsahem. Výběr snímků není totožný s prezentovanými snímky z Horákova cyklu Jugoslávie, ani z cyklu Strážnice.

6.2. Strážnické slavnosti

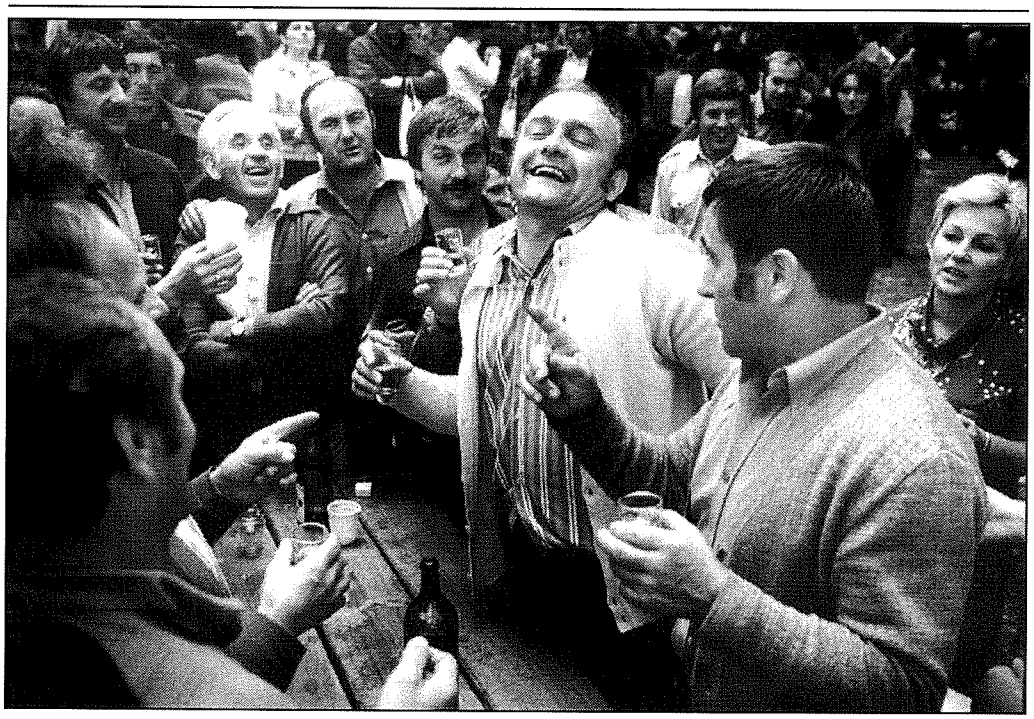
První ročník Strážnických slavností, který měl možnost shlédnout i Horák, se konal poslední víkend v červnu roku 1969. Hlavní motivací pro návštěvu je pobavení se na zcela běžné folklórní lidové slavnosti pravidelně konané nedaleko od rodného města Hodonín. Byť vybaven fotografickou kamerou, jde si zcela za svou zábavou. Nevšímá si až tak oficiálního programu, i když ho sleduje na pozadí celých slavností, nejvíce je však okouzlen bezprostředním chováním účastníků a jejich neformálním projevem. Horák pořizuje první záběry, které později neprocházejí jeho výběrem. Je to pouze předzvěst pro další ročníky. Následně, téměř s dokonalou pravidelností, navštěvuje Strážnické slavnosti vybaven jednoduchými znalosti prostředí a průběhem celé třídenní akce. Se svým fotografickým citem pro dění šel až tak daleko, že si vytipoval nejvhodnější den pro focení. Strážnické slavnosti se pravidelně konají poslední víkend v červnu, a to od pátečního večera až do nedělního odpoledne, takže ideálním dnem pro focení volí záměrně sobotu - návštěvníci jsou již patřičně uvolnění, ale ne zase moc unavení a atmosféra slavností v podstatě vrcholí. V 70. letech se dokonce podařilo Horákovi přemluvit i některé členy EPOSU, aby na slavnosti jeli s ním. František Maršálek se zúčastnil tří a Petr Sikula dvou ročníků. Přesto ale většinou dojížděl Horák sám,

a to až do počátku 90. let, kdy dochází ke změně stylu slavností, i také proto téma opouští.



13. - **bez názvu**, 70. léta

V cyklu využívá Horák mnohonásobného opakování stejného děje Strážnických slavností a daří se mu zachytit nádherné momenty na fotografie. Podíváme-li se na záběr číslo 13, který má i sám o sobě velkou vypovídací schopnost, zjistíme, že se mu to prostě daří. Snímaní účastníci slavností jsou velmi bezprostřední, zřejmě i pod vlivem alkoholu, a vůbec mezi sebou nevnímají Horáka jako fotografa. Tomu se vcelku bez problémů daří zachytit pozadí těchto slavností, které netvoří program na pódiu, ani jiné oficiální akce, ale samotná prostá zábava účastníků. Horák si v sobě vytvořil cit pro děj a snímá fotografie, které nejsou povrchní či jednoplánové, ale naopak. Daří se mu zachytit i několik rovin děje najednou a dokonce umí vyčkat na nejvhodnější moment, kdy exponuje záběr na film. Jako případ asi vrozeného Horákova citu pro určení pravého okamžiku snímání nám poslouží snímek číslo 14. Přesně volenou kompozici fotografie s nejvýraznější akcí umístěnou ve zlatém řezu nechává Horák doplnit

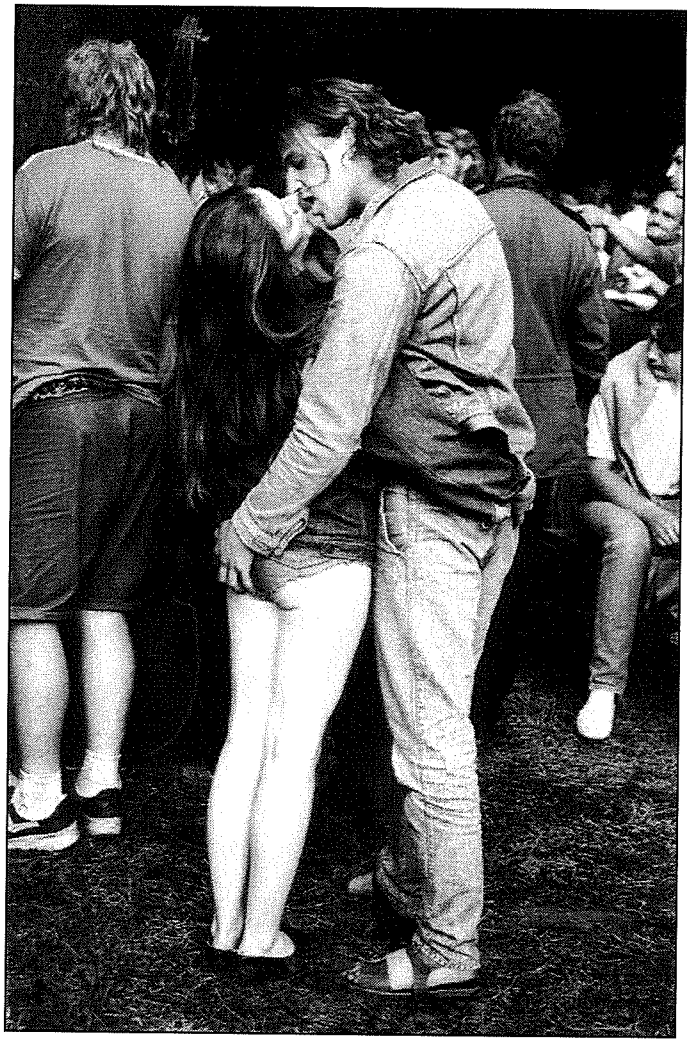


14.- **bez názvu**, 80. léta

vzniklou okolní situací, která vše dokonale dokresluje. Bezprostřednost snímku umocňuje použití širokoúhlé optiky a mírného nadhledu. Opět je dokonale vystižený správný moment expozice, protože ve velmi krátké době by byla snímána zcela jiná situace.

Celý soubor působí vyrovnaným dojmem, který Horák vhodně doplňuje střídáním horizontální a vertikální orientace fotografií. Ukázka vertikálního záběru je zobrazena snímkem číslo 15. Díky centrální kompozici zachyceného mladého páru dává Horák příležitost vyznít chystanému polibku - v tomto případě spíše symbolu alkoholové vášně než lásky, který umocňuje objetí milenců. K zvýraznění popisované události používá delší optiku a mírný podhled, kterým částečně filtruje okolní události. Sám na tuto dobu s odstupem času vzpomíná takto [16]: *„... já jsem se vždycky těšil, ...lidi se jaksi uvolnili a rozšoupli...“*. A asi nelhal, protože to byl on, který byl na správném místě ve správný čas s fotoaparátem v ruce.

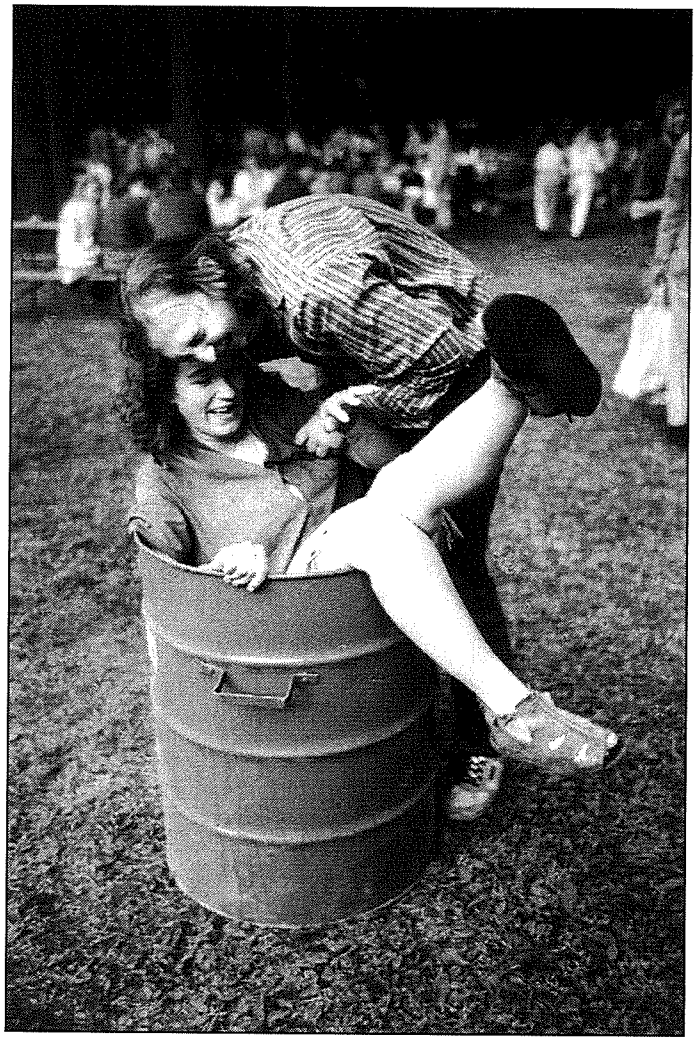
I když Horák tak rád fotografoval Strážnické slavnosti, s prezentací cyklu to neměl tak jednoduché. Počátkem 80. let předkládá schvalovací



15. - **bez názvu**, 80. léta

komisy maketu fotografické knihy „Návštěvníci Strážnických slavností". Rozhodnuté to bylo předem, vzpomíná Horák [16]: *„...samozřejmě jsem neuspěl, ...asi jsem nebyl politicky dost na výši, ...chyběly jim tam ty kroje, pódium..."*. Dnes si už můžeme přiznat, že politicky angažovaným schvalovatelům asi nejvíce vadila zaznamenaná „surovost" obyčejné lidské zábavy.

První oficiální výstava popisovaného cyklu proběhla v roce 1984 v polské Legnici. Následující rok vystavuje Horák v polském Rzeszówu a o další rok později v českém Příboru a Uherském Brodě. V roce 1987 se prezentuje i v Brně. Na všech popsaných výstavách zveřejňuje Horák více dokumentárních cyklů naráz. Následující expozici



16. - **bez názvu**, 80. léta

se podařilo uspořádat v roce 1990 v Blansku, kde byly vystavovány dva cykly - „Lidé z Oravy" a „Návštěvníci Strážnických slavností". Ke Strážnici se Bronislava Gabrielová ve svém textu v katalogu vyjadřuje takto [11]: *"... svého cíle dosahuje výběrem situací a scén z běžného života, které korespondují z jeho výtvarným záměrem, ...ve svém celku je kritickou sondou do života člověka tehdejší doby...".*

Další výstavy s tímto cyklem měl Horák v roce 1991 v Hodoníně a v roce 1993 ve Strážnici na zámku. I když měl vše schválené, dokonce i ředitelem zámku, tak samotná výstava ve Strážnici trvala asi dva a půl dne. Celá výstava fotografií končí, když správce zámku přijíždí ze služební cesty. Instalované fotografie se musely okamžitě

odstranit. Prý se ředitel hodně pohoršoval, že tak průběh Strážnických slavností vůbec nevypadá. Horák na vzniklou situaci vzpomíná [16]: „ *fotky se těm návštěvníkům výstavy, kteří to stihli za dva a půl dne vidět, hodně líbili ... a stihlo to lidí dost...*". Návštěvníci, kteří výstavu stihli vidět, byli účastníci folkového festivalu, který probíhal vždy týden před samotnými Strážnickými slavnostmi. Ladislav Plch v katalogu „stržené" výstavy popisuje v průvodním slovu „Návštěvníci Strážnických slavností ve fotografiích Jiřího Horáka" jeho vlastnosti takto, že je typickým svým [13]: *„...uměním být v pravý čas na správném místě, schopností pozorovat a „krást" měnivému světu okamžiky, které se vynoří a zase mizí v proudu času – pro většinu z nás nepovšimnuty, ...jeho velice lidské situace jsou jakoby vyjmuty ze svých momentálních souvislostí a je jím propůjčena všeobecná platnost..."*

S odstupem času Josef Fantura v katalogu chrtích dostihů Grand prix z roku 1994 na vzniklou situaci kolem stržené výstavy strážnických slavností vzpomíná [10]: *„... že by síla fotografovy výpovědi ohrozila folklórní slavnosti? Kdo ví?".*

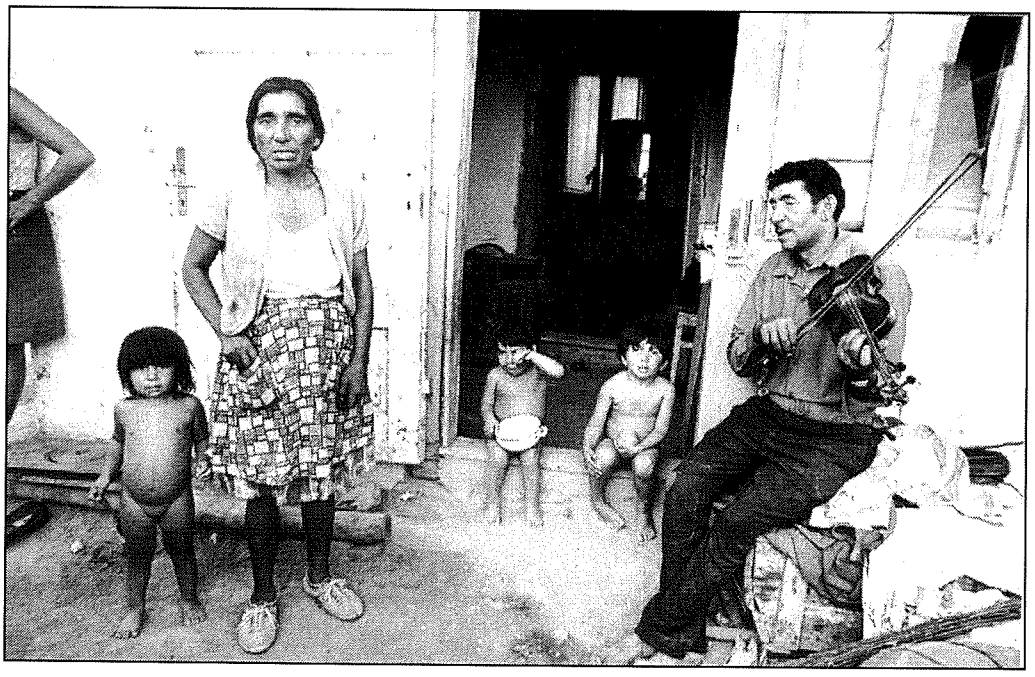
S počátkem 90. let, kdy atmosféra na Strážnických slavnostech už neodpovídá Horákovým představám, opouští tuto tvorbu. Vzniklou situaci popisuje [16]: *„...zmiňovaný ředitel tu lidovost ze slavností vytlačil, ...zúžil činnost a vše přesunul na stadiony...".*

Možnosti Horáka odprezentovat tak kvalitní dokumentární fotografie se sociálním podtextem bezpochyby vypomáhá velké množství pořízených záběrů. Uvědomíme-li si, že měl autor příležitost navštěvovat Strážnické slavnosti během řádově dvaceti let, určitě si pořídil rozsáhlou skupinu fotografií, z kterých byl schopen vytřídit ty nejlepší. Zvolenou tématikou a svým bezprostředním přístupem k zachycení těchto okamžiků se přibližuje stylu Jindřicha Štreita, který podobně dlouhou dobu snímal těžké živobytí na vesnici, a to jak v běžném životě, tak při zábavě. Horák se opravdu velmi kvalitně vypořádal s touto „pohozenou rukavicí" a předkládá nám dokumentární cyklus, který je plný zajímavých a vypovídajících okamžiků lidských

vztahů probíhajících na pozadí Strážnických slavností. Díky bezchybnému zaplnění svých snímků „prostým životem" si tak i v době totality vytváří nadčasový cyklus, který má vlastní vyjadřovací schopnost. Jeho fotografie na výstavách není nutno doplňovat o další text, jsou schopny mluvit sami za sebe.

6.3. Cikáni

Během počátku roku 1970 obrací Horák svou pozornost k cikánským osadám na východním Slovensku. Společně s Petrem Sikulou tam odjíždějí snímat neutěšený život prostých Rómů. Během dvou let a asi třech společně strávených dovolených jejich tvorba na tomto dokumentu se sociálním zaměřením náhle končí.



17. - **bez názvu**, 70. léta

Důvod je prostý, na stejném tématu pracuje souběžně od roku 1962 i Josef Koudelka, který se právě jako první prosadil se snímky cikánů. Koudelka si vzal toto téma daleko víc k srdci, také například byl ochoten se odstěhovat mezi Rómy na dlouhou dobu. Měl tedy daleko víc možností získat fotografie, které následně zaujaly především strhujícím humanismem a manifestací hodnot. Horák sám na tuto dobu vzpomíná

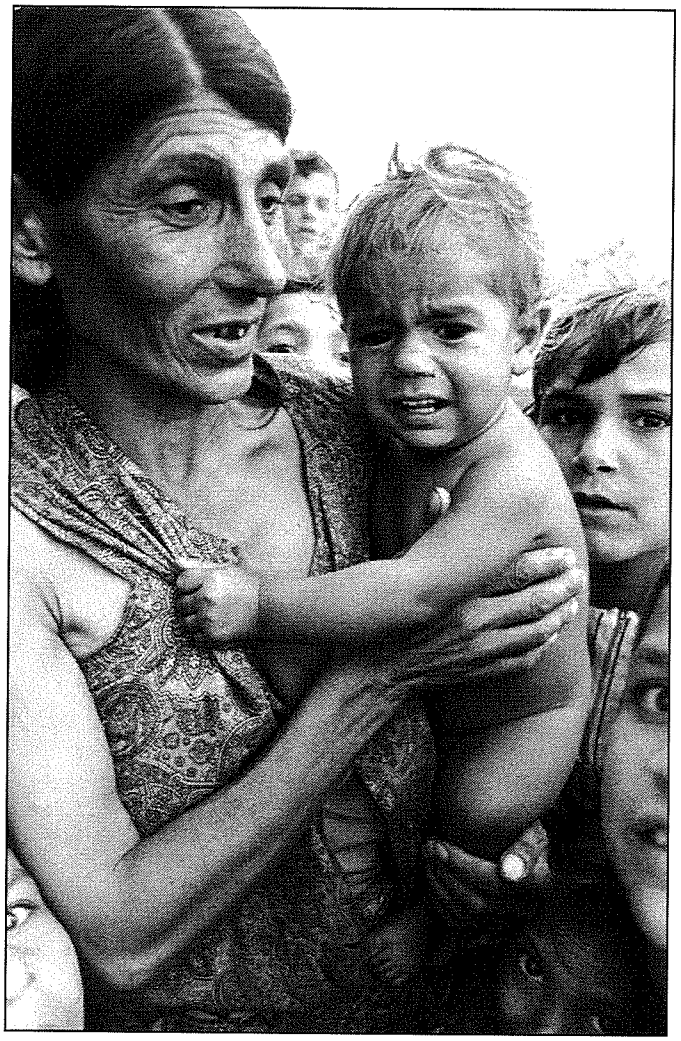
[16]: *„...následně to nemělo význam předvádět naše fotografie, mohl nás někdo nařknout z kopírování nebo plagiátorství...“.*



18. - **bez názvu**, 70. léta

Přesto, podíváme-li se na snímek číslo 17, zjistíme, že Horák asi opravdu vlastní smyl pro vhodný okamžik expozice. Připomeneme-li si, že měl daleko méně příležitostí k focení než Koudelka, tak přesto dokáže i z mála vytvořit hodně. Přesněji - Horák používá svůj reportážní styl snímání děje a na něm staví celý tento soubor. Na další ukázce - snímku číslo 18, volí centrální kompozici, ve které nechává osamoceně vyznít malého chlapce právě požívajícího sousto pokrmu. Celá situace je umocněná jeho přímým pohledem do kamery. Vrchní část fotografie Horák rámuje sedící skupinou Rómů, v nichž pouze jedno dítě nás oslovuje svým pohledem. Atmosféru snímku vkusně doplňuje deformace širokoúhlou optikou v kombinaci s nadhledem. V souboru se opět střídá horizontální a vertikální orientace snímků. Vhodným příkladem vertikální orientace je záběr číslo 19. Opět pomocí širokoúhlého objektivu nechává Horák „surově“ vyznít neklid dítěte v náručí vráscité matky. Středová kompozice je doplněna úplnými

i částečně přímými pohledy přihlížejících dětí. K dokreslení atmosféry je volen mírný podhled.



19. - **bez názvu**, 70. léta

Na všech fotografiích je patrné, že většina snímaných osob směřuje svůj pohled přímo do kamery, což odpovídá tomu, že jsou vyrušeni ze své činnosti a očima zkoumají, co se děje. Koudelka šel určitě dál, dokázal se s Rómy sžít natolik, že ho mezi sebou vůbec nevnímali, a tudíž si mohl dovolit nechat rozběhnout i děje v dalších výrazových rovinách svých snímků. Na druhou stranu někdy situace přeje připraveným, což v tomto případě byli i Horák se Sikulou. Horák vytvořil dokumentární cyklus, který má svou vypovídací schopnost, a který bezprostředně popisuje reportážní formou sociální a lidské vztahy na pozadí nehumánních podmínek života snímaných cikánů.

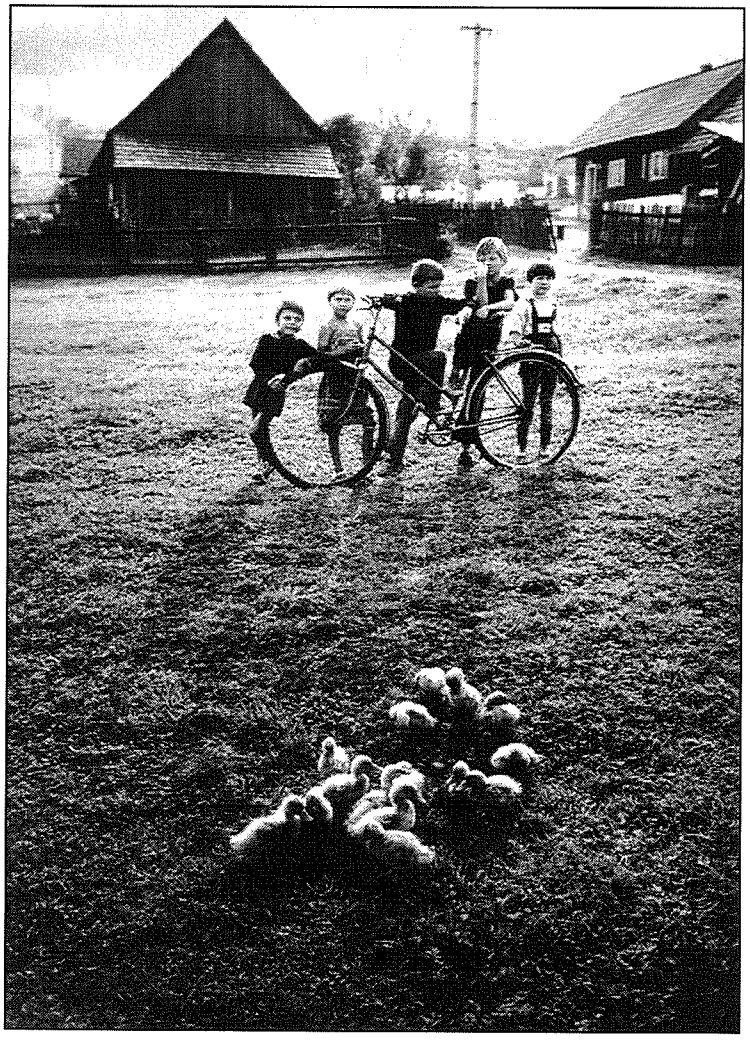
6.4. Orava

Svůj nový dokumentární cyklus Orava začíná Horák snímat od roku 1976. S pomocí kamarádů, mezi nimiž byl i Miloš Havelka, tehdy fotograf z pedagogického ústavu ČSAV, a Stanislav Skoupý, tehdy také fotograf, se vydává na Slovensko, aniž by předem věděl, kde skončí. Po krátkém putování se zastavuje na Oravě a seznamuje se s místními, kteří jim nakonec umožnili i ubytování. Horák vzpomíná [16]: „... *tak to vše začalo...*". Ještě dvakrát cestoval Horák na Slovensko i se Skoupým, ale od té doby dodnes tam jezdí sám. Zeměpisně se popsaná fotografovaná oblast nachází na severním Slovensku nedaleko naší hranice, kde řeka Orava, která přitéká do Váhu, je v údolí sevřená Oravskou Magurou a Chočskými vrchy. Okouzlen prostředím Oravy a poznamenán zdejším životem vyhledává v okolí starousedlíky žijící v původních dřevěných usedlostech. Většinou na týden, vyjímečně na čtrnáct dní, odjíždí Horák několikrát do roka fotografovat svůj dokumentární cyklus. Láká ho jejich každodennost žitá na pokraji moderní doby. Zpočátku má více možností, žije zde ještě hodně lidí. V současnosti zde však dožívá jen nejstarší generace, mladší se stěhují do velkých měst, stavení



20. - **bez názvu**, 70. léta

se pomalu rozpadají. I když jsou některé dřevěnice využívány jako víkendové chalupy, většina jich však nenávratně chátrá - proto se již těžko hledají podobné exteriéry. Sám Horák tuto situaci komentuje [16]: *„...loni jsem nafotil dva filmy a letos asi šest, což dřív bylo úplně zanedbatelné, ...starší lidé z fotografií už nežijí a mladí bydlí jinde...“.* Na tématu pracuje i dnes, ale už složitěji vyhledává potřebné dřevěnice a žijící starousedlíky.



21. - **bez názvu**, 70. léta

Od počátku tvorby dokumentárního cyklu Orava se Horák snaží na fotografiích zachytit původní život obyvatel. A jak se mu to daří, se můžeme podívat na první ukázce z tohoto cyklu – snímek číslo 20. Je na něm reportážním způsobem zaznamenaná klasická přípravu dřeva pro papírny. V centrální kompozici je exponován starší muž

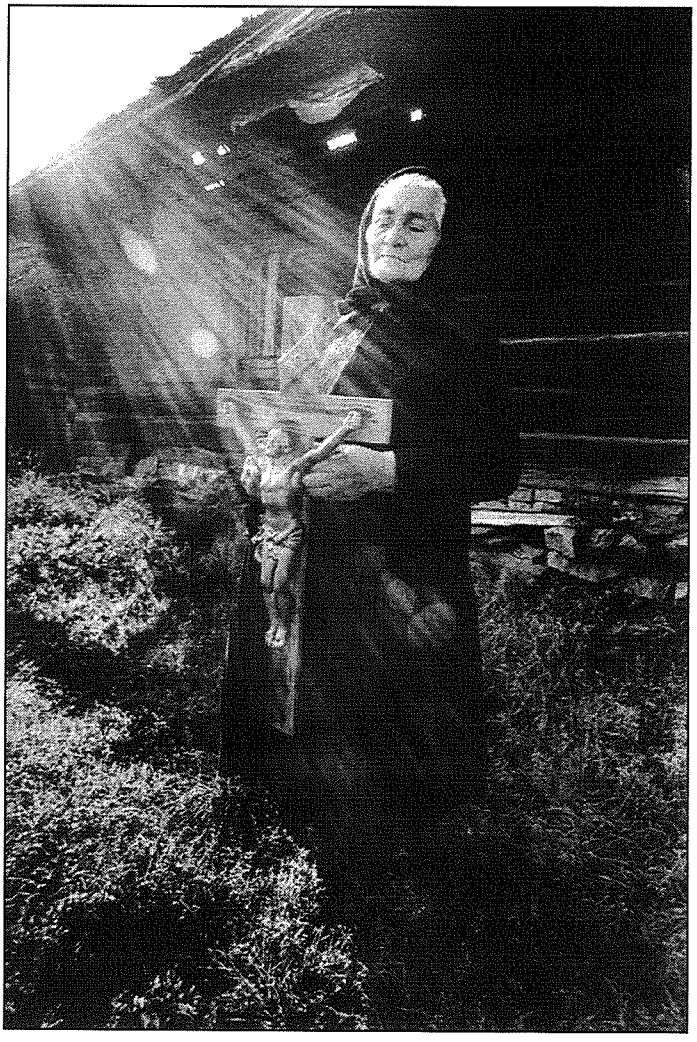
s fajkou, který sekerou vytahuje odkůrovaný špalek dřeva ze stroje, který je umístěn ve zlatém řezu, a ke kterému je muž otočen. Celou situaci démonicky dokresluje dým unikající z ohniště. Od počátku tvorby si je Horák vědom, že se v dané lokalitě onen původní život rychle vytrácí. Inspirován tímto zjištěním pracuje o to usilovněji. Vznikají brilantní snímky zachycující se sociálním podtextem jedinečnost situací. Podívejme se na další ukázku – záběr číslo 21, kde se opět nebrání vertikální orientaci fotografie. Možná i díky tomu Horák rozděluje snímek do několika částí. V popředí komponuje malá káčátka, za nimi stojí pět dětí u jednoho jízdního kola a na horizontu se do kontrastu se stožárem elektrického napětí dostávají původní dřevěnice. Snímek je v celkovém vyznění umocněn protisvětlem a použitím širokoúhlé optiky.



22. - **bez názvu**, 80. léta

Na počátku 80. let si Horák v tomto cyklu začíná pomáhat i aranžováním situací. První malá ukázka aranžování je snímek číslo 22. Horák ideálně umísťuje sedící starší pár do zlatého řezu, přičemž manželé směřují pohledy k sobě. Do kontrastu starého páru exponuje na snímku mladé kůzle, které je i nejsvětlejším místem na fotografii. Architektura

starého obydlí rámcuje kompozici snímku. Další vhodná ukázka aranžování Horákových fotografií je záběr číslo 23, tak známý z katalogů a výstav. Na snímku je centrálně zachycená starší paní, která drží kříž se symbolem Ježíše Krista. Během rozhovoru se u tohoto záběru Horák sám přiznává k aranžování. Je to možné i bez velkých komplikací proto, že za dobu návštěv Oravy už většinu starousedlíků zná osobně, také jim několikrát věnoval vzniklé fotografie. U tohoto snímku nastala následující situace: žena přichází z pohřbu svého manžela a Horák ji aranžuje do podobné kompozice, kterou snímal v minulém roce, ale ještě s jejím manželem. Autor napomáhá vzniklé situaci, která končí expozicí. Snímek vyznívá až mysticky, a to také díky bočnímu světlu, které vstupuje i do objektivu.



23. - **bez názvu**, 80. léta

V roce 1983 nachází Horákův cyklus z okolí Oravy odezvu i u německé fotografie. V časopise Foto mein Hobby 11/1983 jsou představeny jeho fotografie v článku „Česká všednost", který oceňuje Horákovu schopnost vytvořit vůbec kvalitní snímek [5– vlastní překlad]:
„A zde leží vlastně větší díl umění těchto fotografií, než by si člověk myslel, protože východ disponuje daleko primitivnějším vybavením k fotografování než kapitalistický západ."
Zajímavé je pro nás také to, že Němci (pouze jen oni?) zde cítí citlivé historické souvislosti [5– vlastní překlad]:
„Zobrazují (fotografie – pozn. autora) *také ty, kteří by mohli pocházet z našeho stupně zeměpisné šířky. ...Přesto, nebo snad přímo proto, zmiňujeme tyto snímky, účastníme se v nich, pokoušíme se porozumět jim, křičí něco do světa. Zdalipak je to křik o pomoc?"*
V jistém slova smyslu mohou být Horákovy dokumentární fotografie „křikem o pomoc". Můžeme rozvinout debatu, o jakou pomoc se má jednat. Pomoc jako boj s chudobou či připomenutí mementa sudetských Němců v pohraničí? Odpověď lze najít již pouze v subjektivní interpretaci, neboť objektivní smysl zůstává zastřen.

Horák s popisovaným cyklem absolvuje i první výstavy. V katalogu z výstavy v Blansku v roce 1990, se Bronislava Gabrielová vyjadřuje [11]: *"...převažuje baladická nálada; přispívá k ní mimo jiné zakomponování symbolicky působících postav do krajiny monumentalizované specifickým využitím světa..."*. Další výstavy s cyklem Orava probíhají v rodném Hodoníně, a to v roce 2000, o rok později pak v Liptovském Mikuláši.

Díky cyklu Orava nás Horák přivádí od světa, který se dnes již zcela vytrácí vlivem naší civilizace. Autor dokumentárním způsobem zachycuje původní styl života starousedlíků v okolí řeky Oravy. Od 70. let vytváří ryzí sociální dokument, ale od počátku 80. let se mu jeho reportážní přístup používaný v inscenované fotografii natolik zažil, až je jím samovolně inspirován, a „vkrádá" se Horákovi i do tohoto dokumentárního cyklu. Snad hnán i představou, že zdejší původní život

se tak rychle vytrácí, si Horák „pomáhá" aranžováním snímaných starousedlíků. Může si to dovolit i kvůli početným návštěvám, díky kterým si zde postupem času vytváří okruh lidí, které navštěvuje, oni ho už dobře znají a rádi si s ním povykládají. A tím si Horák zjednodušuje i svou práci. Opět se zde naskýtá srovnání, a to jak tématem, tak i způsobem zpracování snímků. Ve stejné době totiž Jindřich Štreit zachycuje sociální dokument z prostředí bruntálských vesnic a vzpomeneme-li si na jeho snímky diváků televize, tak zde aranžování zcela jistě také najdeme. Ovšem podobně přistupuje k cyklu i Josef Koudelka, zmíněný v podkapitole 6.3. (Cikáni). Antonín Dufek popisuje Koudelku [7]: *„Značná část snímků nevznikla v nestřežených situacích, nýbrž v přímé spolupráci s modely."*.

Horák vytváří ze snímků z Oravy ucelený cyklus, kterým vytvořil bohatou sociální sondu do zdejšího nelehkého života. S použitím velkoformátových fotografií prezentuje surovost lidských vztahů z oravského prostředí. A můžete zhodnotit sami, daří se mu to výborně.

6.5. Chrtí dostihy

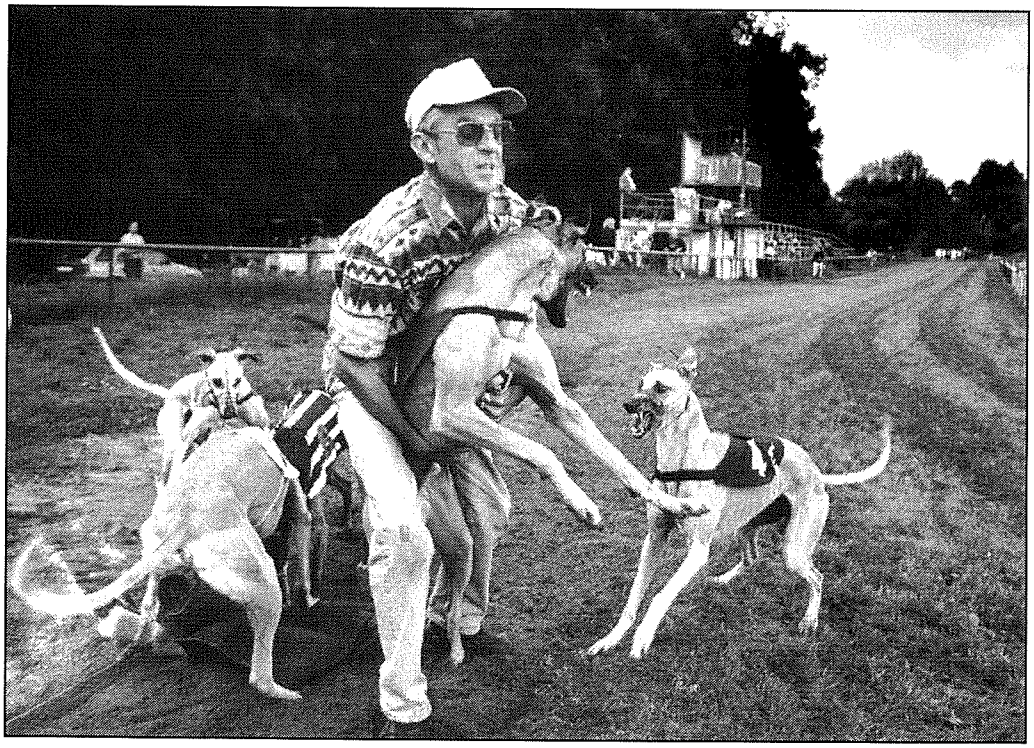
Naposledy si Horák rozšiřuje své spektrum témat, které zpracovává reportážní formou, v roce 1984, kdy opět velmi pravidelně směřuje svůj fotografický zájem na vztah člověka a psa. K tomuto účelu si vybírá koncentrované setkání těchto chovatelů psů a to na chrtích závodech v Lednici. Tématiku fotograficky zpracovává dodnes. Je zajímavé sledovat Horáka v jeho myšlenkových pochodech, kdy přemýšlí nad zvoleným tématem a hledá nejschůdnější variantu realizace. Také proto se soustředí na vhodné fotografické situace, které následně jako připravený fotograf snímá. Opět se dá polemizovat o množství příležitostí, které měl Horák možnost využít. Jestliže závody probíhají i několikrát do roka, pak má k dispozici velké množství snímků, ze kterých vybírá ty nejlépe vypovídající. Dokonce jednou do roka, koncem července, probíhá největší dostih s mezinárodní účastí zvaný Grand prix. Zde jistě Horák snímá největší počet snímků. Jedenkrát

zaznamenává i atmosféru dostlhů v Ostravě. Posuďme sami, jak se mu daří reportážním způsobem zachytit průběh chrtích závodů.



24. - **bez názvu**, 80. léta

První fotografie – snímek číslo 24, nás přivádí na samotný start chrtích dostihů. Jde o jednu z prvních fotografií v daném cyklu snímající



25. - **bez názvu**, 90. léta

situaci, kdy chrti rychle opouští startovní kotce a vydávají se na samotný závod. Správně volená doba expozice vypovídá o reportážní připravenosti Horáka. Záhy svůj objektiv kamery směřuje do zákulisí, kde opět slepě nezaznamenává pouze oficiální program, ale hledá pro lidskou společnost tak dlouho známý vztah člověka a psa. Jednou z variant na toto téma je i snímek číslo 25, kde je mezi psy centrálně komponován majitel jednoho z chrtů, který se snaží odtrhnout svého „miláčka" od ostatních. Přitom odnášející se pes směřuje svůj pohled na dalšího útočníka, který stojí ve zlatém řezu celého snímku. Na fotografii je zřetelná dvojí rovina vztahů - v první řadě to je útočná agresivita chrtů mezi sebou a druhou rovinu představuje vztah majitele a jeho závodníka. Na poslední ukázce – záběru číslo 26, rozděluje Horák fotografii do dvou polovin. V levé části si dvě dívky vedou svého psa a naproti tomu je v kontrastu na pravé straně zaznamenán přivázaný chrt, který stojí v kufru auta. Právě na tomto snímku dokresleném právě probíhajícími chrtími dostihy je zachycen v obecné rovině klasický vztah člověka a psa.



26. - **bez názvu**, 80. léta

V katalogu výstavy Dostihy chrtů konané v Brně roku 1990 a stejně tak i roku 1991 v Lednici se můžeme v úvodním slovu od Lubomíra Selingera dočíst o schopnostech Horáka [14]:

„... dovede zaznamenat třeba i úsměv dívčí a chrtí, nebo kontrast nákladně vypracovaných tělesných schránek člověčích i psích aktérů poutavé podívané...".

Reportážním cyklem Chrtí dostihy Horák fotografickým způsobem popisuje několik tisíc let starý vztah člověka a psa, kterým je průkazná vazba věrnosti, obětavosti a přátelství. I když jsou samozřejmě i v tomto vztahu vyjímky brutálního zacházení s tak oddanými zvířaty. Autor využívá výběru z velkého množství fotografií, z kterých je schopen selekcí vyfiltrovat jen ty nejvhodnější. V katalogu výstavy Grand prix konané v Hodoníně roku 1994, Josef Fantura popisuje zaznamenané okamžiky [10]:

„... zachycující snímky závodů chrtů; přehlídka dynamické síly, elegance a pohybu, rychlosti závodu, startovního napětí, dychtivosti soupeření i klidu a uvolnění po závodě spojené s vítězstvím či prohrou, štěstím či smutkem. A v těchto okamžicích je svět psů a lidí neopakovatelným panoptikem života.".

Reportážním způsobem snímá Horák zdařilé fotografie, které jsou vypovídajícím obrazem nejen vztahů člověka a zvířat, ale také zvířat navzájem. I když asi prvním záznamem popisovaného vztahu člověka a psa je figurální malba na stěně hrobky v Thébách, která je stará pět až osm tisíc let, stejně tak se daří i Horákovi osobitým způsobem vytvářet vlastní cyklus, který na pozadí chrtích dostihů zaznamenává onen dávno známý vztah. I když za poslední dva roky nenašel k fotografování cyklu potřebný čas, zcela určitě se k němu rád vrátí.

6.6. Shrnutí reportážní a dokumentární fotografie

Jiří Horák v reportážní a dokumentární tvorbě prochází dlouhým vývojem. První obrázky z ulic a hospod snímá už od roku 1957, kdy si kupuje svůj první fotoaparát a přichází studovat do Brna. Aby měl

odstup od fotografovaného, zabírá momentky lidí z městského života dlouhým ohniskem. Zachycuje reportážním způsobem situace, kdy snímaný udělá tu správnou grimasu nebo gesto. Postupně přidává i jistou stylizaci snímků - lépe používá kompozici a celkové vyznění záběrů se začíná oprošťovat od pojmenování pouze momentkami. Od roku 1967, kdy vznikla skupina EPOS, vytváří první cyklus Jugoslávie. Počáteční reportážní snímky, které časem získávají sociální tématiku, se díky Horákovu přístupu tudíž stávají sociálním dokumentem. Používá i širokoúhlou optiku, pomocí které snímá situace z bezprostřední blízkosti, už se „nebojí" kontaktu s fotografovanými. Tímto cyklem se nadále zabývá i po úctyhodných třicetičtyřech letech. Druhý soubor - ze Strážnických slavností, snímá souběžně od roku 1969. Reportážním způsobem zaznamenává „syrovost" běžné zábavy účastníků slavností. Postupem času vzniká hutný dokumentární cyklus Strážnice se sociální tématikou, který s jistými problémy prezentuje již v normalizační době. Na počátku devadesátých let rozšiřování cyklu záhy ukončuje, protože slavnosti prochází jistou transformací a pro Horáka už ztrácí svou fotografickou přitažlivost. Během roku 1970 začíná reportážním způsobem snímat i život v cikánských osadách na Slovensku. I když vzniká dokument se sociálním aspektem zdejšího chudého života, Horák se pod vlivem Josefa Koudelky, který se jako první prosadil se snímky cigánů, dále touto tématikou nezabývá. Svou práci na cyklu Cigáni končí v roce 1972 kvůli možnému nařknutí z kopírování. V roce 1976 rozšiřuje svou tvorbu o nový cyklus Orava. Zprvu reportážním způsobem, později i za pomoci aranžování, snímá život zdejších starousedlíků v původních dřevěných obydlích. Horák vytváří ucelený dokument, který akcentuje sociální život obyvatel a rámuje ho místní architekturou. Vzniká unikátní záznam pro další generace, který zachycuje vytrácející se původní styl života v okolí Oravy. Svou reportážní a dokumentární tvorbu uzavírá zatím posledním cyklem Chrti, na kterém pracuje od roku 1984 dodnes.

Na pozadí dostihů v Lednici konfrontuje Horák tak dávný vztah člověka a psa.

Horák nás v popisované reportážní a dokumentární tvorbě přesvědčil, že má odhad pro časově přesnou expozici, pomocí které dokáže nejlépe zachytit danou situaci. Důvod je jednoduchý. Celou jeho tvorbou od počátku fotografování v roce 1957 až dodnes ho v různých rovinách doprovází reportáž. Celistvost cyklů podporuje určitě vhodný výběr z velkého množství exponovaných snímků. V jeho tvorbě se setkáváme se sociálními tématy života, které vhodně komponuje do popisovaných souborů. Nabízí se srovnání s Jindřichem Štreitem nebo Josefem Koudelkou. Všichni pracují na sociálních dokumentech a při své práci si pomáhají jistým aranžováním situací. V porovnání s jeho inscenovanou fotografií, pomocí které se zviditelnil, tak reportážní a dokumentární tvorba je daleko více obsáhlá. Byť se Horák prezentoval mnoha samostatnými výstavami, v kterých vystavoval i více cyklů naráz, tak vytvoření jeho souhrnné výstavy dokumentární tvorby se přímo nabízí.

7. Užitá fotografie

Od roku 1970 do roku 1990 pracuje Horák jako reprodukční fotograf v tiskárně. Po sametové revoluci v roce 1989 má zájem o koupi prostor a vybavení ateliéru, který byl součástí tiskárny. Příští rok zakládá vlastní fotografické studio. *„Dřív to nebylo možné"*, vzpomíná v rozhovoru [16]. Během počátků vytváří pomocí reprodukčního stroje, který byl asi nejmodernější v Brně, předlohy pro tisk. Spolupracuje s menšími tiskárnami, protože ty větší mají vlastní vybavení. Principem této činnosti bylo zhotovení plochého filmu tak zvaného „printonu" v měřítku 1:1 z papírové předlohy. Z tohoto filmu si byly tiskárny schopny překopírovat obsah na kovolisty (matice pro ofsetový tisk) a následně daný obsah vytisknout. V této době ale zaznamenávají velkou expanzi počítače, které postupem času vytlačují na okraj tuto fotografickou metodu přípravy pro tisk. Místo mechanického zalamování textu a fotografií probíhá v počítači digitální zpracování a potřebné filmy se vytisknou na osvitovou jednotku (periferní zařízení které obsahuje podobný proces jako je ve fotokomoře).

Vlivem jednostranného zaměření Horák vybavuje ateliér na „běžnou" fotografii. Postupem času kupuje několik kamer různých formátů i zábleskové zařízení k osvětlení snímaných scén. V roce 1992 přichází Horákovi na pomoc s prací v ateliéru i jeho syn Michal. Od té doby otec a syn Horákovi spolu vytváří reklamní, technickou a užitou fotografii. Spolupracují s několika brněnskými i mimobrněnskými reklamními agenturami, dokonce se s užitou fotografií přímo prosadili i u renomovaných firem v České republice a v zahraničí. Svou dovednost v oboru fotografie, kterou získal ve volné tvorbě a v zaměstnání reprodukčním fotografem, i dnes vhodně používá při svém povolání. Fotografovaní na zakázku je jeho jediný příjem, tak nenechává nic náhodě a o to intenzivněji hledá nové možnosti uplatnění. Proto je jeho rozsah prací v oboru reklamy poměrně obsáhlý. V ateliéru vytváří nejen technické záběry propagovaných předmětů, ale i umělecky ztvárněná

zátiší a třeba i reprodukce obrazů. Horák též nasvětluje a posléze snímá různé interiéry, které jsou potřebné pro prezentaci firem. V exteriéru se zabývá architekturou a nebo reportáží z akcí propagujících danou společnost. K získání dalších projektů je schopen odprezentovat nepřeberné množství vlastní užité reklamní fotografie na již vytištěných propagačních materiálech. Nejen pod tlakem moderní doby, ale i pro uspokojení potřeb zákazníků, nezůstává pozadu a od roku 2000 používá k tvorbě reklamy i digitální fotoaparát. Pro další úpravy a možnosti archivace digitalizovaných obrázků vybavuje studio grafickým počítačem. Sám poznává klady a zápory elektronického fotografování. Jako pozitivní označuje rychlost přístupu k výsledným záběrům, kdy úplně vypadává jak mokrá cesta vyvolání diapozitivu, tak i následné scanování. Přesto se s jistou nostalgií rád vrací ke klasickým fotoaparátům, které v mnoha ohledech nejsou překonány.

Horák od roku 1990 pomáhá esteticky doplňovat několika společnostem a firmám jejich propagační materiály. Odolává konkurenci a ve svém ateliéru vytváří reklamní snímky, které nás obklopují v mnoha sférách našeho běžného života.

8. Závěr

Jiří Horák za dobu své fotografické činnosti prošel dlouhým vývojem. Své zálibě se začal aktivně věnovat již v roce 1957, kdy také přichází do Brna, města, které mu dalo šanci vyrůst ve fotografa. Nejen pomocí vlivu spolužáků a učitelů LŠU Jaroslava Kvapila, později i skupiny EPOS, ale především vlastní zásluhou si dnes v roce 2001 připomínáme již úctyhodný 44. ročník existence Horákovy fotografické praxe. Za tuto dobu pracoval na několika cyklech, kde používá pouze černobílé materiály, a některé z nich doplňuje i v současnosti. Aktivně se prezentoval na výstavách, soutěžích a salonech, kterých stihl absolvovat celkem asi 300, a to nejen u nás, ale i v zahraničí. Zde získal okolo 100 ocenění a uznání.

Během své tvorby Horák prošel zajímavým vývojem, a to jak ve stylu snímání, tak i v obsahu. Zhodnotíme-li však jeho volnou tvorbu jako celek, zaznamenává okolní lidi v jakékoliv formě. Jeho reportážní, dokumentární a inscenované cykly mají jednu společnou nosnou linii, kterou je zachycení lidských vztahů, pocitů a nálad. Již od počátku se na momentkách nezapře vliv W. Bischofa a také H. Cartiera – Bressona, s kterým později v roce 1970 sdílí výstavu TOP FOTO konané v Belgii, kde se mezi dvaceti evropskými fotografy prezentoval jako jediný Čechoslovák. Dané momentky z města a okolí snímá Horák ještě z povzdálí především delším ohniskem a vybírá si situace, kdy vybraný objekt zrovna něco gestikuluje. Často zachycuje i děti, tím se podobá D. Hochové, která v 60. letech vytváří obdobný dokumentární cyklus. Už v této rané tvorbě často velmi vhodně volí kompozici a čeká na správný moment expozice. Začíná si vytvářet vlastní rukopis, zdokonaluje techniku reportážního záznamu akcí, na kterém později bude stavět celou volnou tvorbu.

Studiem LŠU v Brně získává Horák další potřebný rozhled v oboru fotografie. Po ukončení studia se svými spolužáky zakládá skupinu EPOS, která jemu otevírá další možnosti realizace. Od počátku

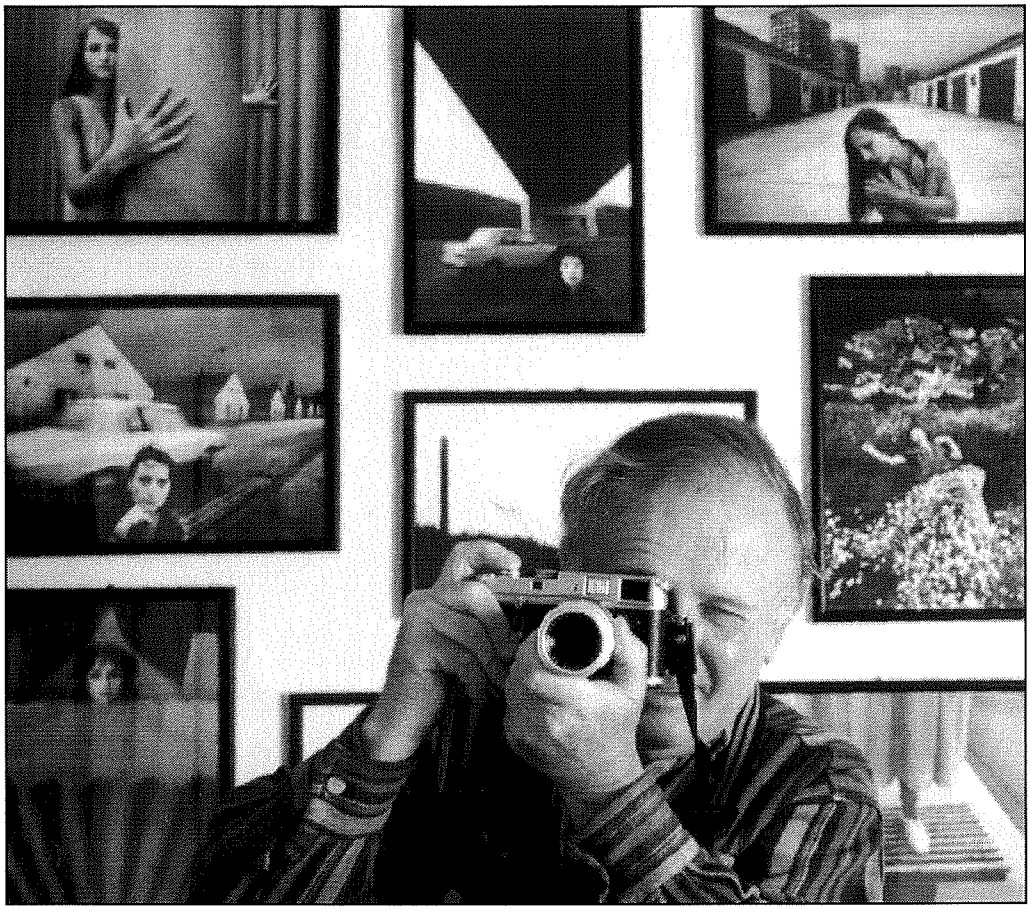
70. let vytváří Inscenované fotografie, kde pomocí modelů vyjadřuje generační pocity jenž rámuje městskou krajinou. I když každý z členů skupiny si vytváří vlastní aranžovanou tvorbu, vzájemné ovlivnění je logické. Základem pro všechny z EPOSU je reportáž, pomocí které širokoúhle snímají i tyto inscenace. Vrchol aranžované fotografie Horák zaznamenává v polovině 70. let, kdy realizuje až démonické portréty svých vrstevníků v industriální městské krajině. V 80. létech svou tvorbu dále pomnožuje podle zaběhnutého klišé, které už ztratilo prvotní okouzlení. Na konci 80. let tuto svou linii aranžmá záhy opouští. Celkově pak Horák se svým inscenovaným cyklem patří mezi tak zvanou „Novou vlnu České aranžované fotografie", kam se řadí nejenom EPOS, ale i J. Saudek, T. Kuščynský a P.Hudec – Ahasverem. Porovnáme-li třeba jeho práci s J. Saudkem, který se jako jediný Čech nejvíce prosadil v zahraničí se svými kolorovanými inscenacemi, kde v různých variantách zachycuje nejen akty muže (většinou sám Saudek), ale především však žen, tak Horák ve svých černobílých snímcích je daleko více ponuřejší a nechává vyznít spíše pocity mladé generace na pozadí městské krajiny. Naproti tomu zcela nepoužívá formu aktu. Dnes, i když to tak na první pohled možná nevypadá, můžeme jeho aranžovanou tvorbu glosovat, že se mu na snímcích v kontrastu s pocity svých vrstevníků (komponovaných většinou v industriální zástavbě) podařilo zachytit ponurou náladu tehdejší normalizační doby.

Naproti tomu již od roku 1967 pracuje na reportážních a dokumentárních cyklech, které tvoří jeho druhou linii tvorby. Během doby se ustálí jejich počet na pěti souborech, kterými jsou Jugoslávie, Strážnice, Cikáni, Orava a Chrtí dostihy. Všechny mají stejnou pomyslnou niť, která ho doprovází od počátku fotografování, kterou jsou lidské vztahy. Reportážním způsobem snímá okolní dění, do kterého postupně zakomponovává i sociální podtext. Už se nebojí zachycované situace a používá i širokoúhlé objektivy. Soubor Jugoslávie patří spíše do kategorie reportáže, i když v pozdější době se zde vynořují i sociální

symboly zaznamenané společnostl. Cykly Strážnlce, Clkánl a Orava svým obsahem patří ryze do sociálního dokumentu. Nabízí se ale polemizovat o autentičnosti snímků z cyklu Orava, kde od počátku osmdesátých let Horák používá aranžování snímaných situací. Poslední soubor Chrtí dostihy, zaznamenaný opět reportáží, obsahuje starý a již natolik známý vztah člověka a psa. Chceme-li srovnat jeho reportážní a dokumentární tvorbu s obdobnými českými autory, tak pro soubory Strážnice, Cikáni a Orava, kde snímá surový život, se nabízí V. Kolář, J. Štrait a J. Koudelka, kteří taktéž pracují na sociálních dokumentech a nevyhýbají se jistému aranžování snímaných situací. V souboru Strážnice Horák zachycuje běžnou zábavu lidí na pozadí folkových slavností, zde se opět nabízí srovnání tentokrát s V. Podestátem, který od 80. let snímá obdobný soubor „Lidé z porty". Podobná konfrontace je možná i s J. Šilpochem, který od roku 1982 zpracovává soubor „Folk". Cyklem Chrtí dostihy se nabízí paralela s P. Diasem, který od 70. let reportážně snímá koně.

I dnes pracuje Horák na dokumentárních cyklech Orava, Jugoslávie a Chrtí dostihy, ke kterým se rád vrací v době svého volna. Sám nastínil možnost, že by se rád znovu realizoval i v inscenovaných fotografiích, které přestal tvořit koncem osmdesátých let. Bude množit již zrealizované, nebo změní přistup a okouzlí nás novými snímky? Necháme se překvapit.

Od roku 1990 společně se svým synem Michalem pracují ve fotografickém ateliéru, kde vytváří užitou reklamu, která nás obklopuje v běžném životě.



9. Použitá literatura

Časopisy:

[1] Klimpl, Petr: Revue fotografie, 1986, č. 4

[2] Přikryl, Ivo: Československá fotografie, 1981, č. 11

[3] Richtrmoc, Vladimír: Československá fotografie, 1984, č. 6

[4] Zykmund, Václav: Revue fotografie, 1974

[5] Foto mein Hobby, 1983, č. 11

Knihy:

[6] Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945 – 1989, 2. vydání, Praha

[7] Kolektiv autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993

Diplomové práce:

[8] Kožnárek, Petr: Fotografická skupina EPOS, ITF, Opava, 1996

[9] Pažourková, Magdalena: Brněnská fotografie 1939 – 1989, ITF, Opava 1998

Katalogy:

[10] Fantura, Josef: Jiří Horák – Grand prix, Hodonín 1994

[11] Gabrielová, Bronislava: Jiří Horák – fotografie – Lidé z Oravy & Návštěvníci Strážnických slavností, Blansko 1990

[12] Hrubý, Plch: Fotografická skupina EPOS, 1971

[13] Plch, Ladislav: Návštěvníci strážnických slavností ve fotografiích Jiřího Horáka, Strážnice 1993

[14] Selinger, Lubomír: Jiří Horák – fotografie – Dostihy chrtů, Lednice 1990, Brno 1991

[15] TOP FOTO, Belgie 1970

Rozhovor:

[16] Horák, Jiří: Brno 2000 – 2001

Přílohy

Jiří Horák – životopis v datech:

8.10.1940 - narozen v Hodoníně
1957 - příchod do Brna
- počátek reportážního fotografování
1964 - studium na LŠU Jaroslava Kvapila v Brně
1965 - umístění mezi prvními deseti autory v soutěži Meopty "O nejlepší snímek přístrojem Flexaret"
1966 - zakládá spolu M. Benešem a F. Maršálkem fotografickou skupinu FOKO, činnost 1 rok
1967 - zakládá spolu s R. Košťálem, F. Maršálkem a P. Sikulou fotografickou skupinu EPOS
- počátek práce na dokumentárním cyklu Jugoslávie
1969 - stává se členem Svazu českých fotografů (SČF)
- počátek práce na dokumentárním cyklu Strážnice
- první účast na kolektivní výstavě se skupinou EPOS v Děčíně *)
1970 - zaměstnán jako reprodukční fotograf v tiskárně
- počátek práce na dokumentárním cyklu Cikáni
od 70. let - pracuje na inscenovaných fotografiích z prostředí městské krajiny
1976 - počátek práce na dokumentárním cyklu Orava
1980 - první samostatná výstava v České Lípě
1982 - ukončení činnosti skupiny EPOS
1983 - titul Mistra Svazu českých fotografů (MSČF)
1989 - člen Českého fondu výtvarných umění
1991 - člen Unie výtvarných umělců
1992 - zakládá vlastní ateliér se svým synem Michalem na užitou fotografii v Brně
1994 - stěhuje se zpět do Hodonína

*) - celkem účast na cca 300 mezinárodních a celostátních fotografických výstavách, soutěžích, workšopech a salonech v Československu a v zahraničí, kde získal okolo 100 ocenění

Samostatné výstavy:

1980, Česká Lípa, kat. Vladimír Židlický
1980, Děčín
1981, Yper, Belgie
1983, Galerie Brennpunkt, Západní Berlín
1984, Fotogalerija Slon, Ljubljana, Jugoslávie
putovní výstava – Koper, Piran
1984, Legnica, Polsko
1985, Rzeszów, Polsko
1986, Příbor, kat. Petr Klimpl
1986, Uherský Brod
1987, Trenčín
1987, Stará radnice, Brno, kat. Petr Klimpl
1988, Galerie výtvarného umění, Hodonín, kat. J.Fantura
1990, Technické muzeum, Brno, kat. Lubomír Selinger
1990, Síň umění ZK ČKD, Blansko, kat. Brnonislava Gabrielová
1991, Zemědělské muzeum, Lednice, kat. Lubomír Selinger
1991, Okresní knihovna, Hodonín, kat. Josef Fantura
1993, Zámek Strážnice, kat. Ladislav Plch
1994, Galerie výtvarného umění, Hodonín, kat. Josef Fantura
1995, Výstavní síň AB antikvariátu, Brno
2000, Galerie výtvarného umění, Hodonín, kat. Josef Fantura
2001, Galerie výtvarného umění, Liptovský Mikuláš, kat. Josef Fantura

Zastoupení v galeriích:
GVU, Hodonín
MG, Brno
SČF, Praha

Royal Photographic Society, Londýn
Kodaks Gallery, Sydney
Umjetnička galeria, Doboj
Galeria, Novi Sad
Obalne galerie, Piran

Kolektivní výstavy - výběr:

V letech 1967 82 se skupinou EPOS účast na mnoha domácích a zahraničních výstavách, z nichž uveďme alespoň tyto:

1969, Děčín
1969, Ostrava
1969, Pardubice
1969, Londýn
1971, Československá fotografie 1968-70, Brno
1971, Jičín
1971, Sydney
1972, Košice
1973, Československá fotografie 1971-72, Brno
1973, Třebíč
1973, Kroměříž
1973, Hejnice
1973, Doboj
1976, Brno
1976, Sarajevo
1976, Doboj
1977, Novi Sad
1978, Liberec
1978, Příbor
1979, České Budějovice
1980, Uherský Brod
1982, Aktuální fotografie, Brno
1982, Uherský Brod

1983, Fotogalerija Slon, Ljubljana, Jugoslávie
putovní výstava – Koper, Piran
1986, Tělo, Kroměříž
1986, Fotosession, Praha
1987, Okamžik, Brno
1988, Fotosession, Příbor
1989, Československá amatérská fotografie, Praha
1989, 150 let výročí fotografie, Praha

Bibliografie

Publikace fotografií:

Foto kino revija, Jugoslávie, 1971, č. 4
Camera Graphics, Austrálie, 1971, č. 3
Foto, Holandsko, 1972, č. 9
Fototribuna International, Holandsko, 1972, č. 9
Popular Photography´s Woman, USA, 1972
Photo cinema magazine, Francie, 1972, č. 843
Color Photo Journal, SRN, 1973, č. 10
Fotografare novitá, Itálie, 1973, č. 3
Foto, Maďarsko, 1973, č. 7
Popular Photography 35 mm, USA, 1975
Nuova fotografia, 1975, č. 6
Photo Cine Expert, Švýcarsko, 1979, č. 1
Foto, Maďarsko, 1979, č. 10
Československá fotografie, 1981, č. 11
Nuova fotografia, 1981, č. 9
Foto mein Hobby, Německo, 1983, č. 11
Československá fotografie, 1984, č. 6
Revue fotografie, 1985, č. 4
Výtvarnictvo, fotografia, film, 1986, č. 2

Literatura:

Zykmund, Václav: Revue fotografie, 1974
Přikryl, Ivo: Československá fotografie, 1981, č. 11
Richtrmoc, Vladimír: Československá fotografie, 1984, č. 6
Klimpl, Petr: Revue fotografie, 1986, č. 4
Gabrielová, B.: Kulturní rozvoj, 1986, č. 2
Dufek, Antonín: Černobílá fotografie. Odeon, Praha 1987
Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945 – 1989, 2. vydání, Praha
Kolektiv autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993
Kožnárek, Petr: Fotografická skupina EPOS, ITF, 1996
Pažourková, Magdalena: Brněnská fotografie 1939 – 1989, ITF, 1998