

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

JOSEF SUDEK: POHYBOVÉ STUDIE,  
BARRANDOV 1934.

bakalářská práce

BARBARA KURZOKOVÁ, DiS.

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně za použití v práci řádně uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 1. 5. 2021

Barbara Kurzoková

Rozsah práce ve znacích: 73 494 znaků

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Tomášovi Winterovi, Ph.D. za nalezení vhodného tématu bakalářské práce, dále také cenné rady, trpělivost a čas, který mi po dobu psaní práce věnoval. Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Haně Buddeus, Ph.D. za zprostředkování potřebných materiálů. V neposlední řadě děkuji Uměleckoprůmyslovému museu v Praze, zejména Jitce Štětkové za vstřícnost a poskytnutí snímků z tanečního cyklu Josefa Sudka, a také Janu Mlčochovi.

## **Obsah**

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>6</b>
<b>2. POHYBOVÉ STUDIE V KONTEXTU SUDKOVY TVORBY .....</b>	<b>9</b>
<b>3. POHYBOVÉ STUDIE V PODÁNÍ KAVALÍROVÉ A PEXOVÉ.....</b>	<b>11</b>
<b>3.1 PEXOVÁ V ATELIÉRU JOSEFA SUDKA .....</b>	<b>16</b>
<b>3.2 OBJEDNÁVKA TANEČNÍCH SNÍMKŮ .....</b>	<b>18</b>
<b>4. POHYBOVÉ STUDIE V KONTEXTU DOBOVÉ UMĚLECKÉ SCÉNY ....</b>	<b>21</b>
<b>4.1 TANCE VE FOTOGRAFIÍCH DRTIKOLA.....</b>	<b>21</b>
<b>4.2 TANEC A TEIGEHO ABECEDA .....</b>	<b>23</b>
<b>4.3 FOTOGRAFIE TANCE VÁCLAVA JÍRŮ.....</b>	<b>26</b>
<b>4.4 ZAHRANIČNÍ IMPULSY .....</b>	<b>28</b>
<b>5. ZÁVĚR .....</b>	<b>32</b>
<b>6. SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....</b>	<b>33</b>
<b>7. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY .....</b>	<b>36</b>
<b>7.1 PRAMENY.....</b>	<b>36</b>
<b>7.2 KNIŽNÍ PUBLIKACE, KATALOGY A KAPITOLY V KNIHÁCH .....</b>	<b>36</b>
<b>7.3 ČLÁNKY .....</b>	<b>38</b>
<b>7.4 DIPLOMOVÉ PRÁCE .....</b>	<b>39</b>
<b>8. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA .....</b>	<b>40</b>
<b>9. ANOTACE .....</b>	<b>56</b>

## 1. Úvod

Bakalářská práce *Josef Sudek: Pohybové studie, Barrandov 1934* si klade za cíl představit Sudkův taneční cyklus fotografií v kontextu jeho vlastní tvorby, dobové umělecké scény a vývoje tance v první polovině dvacátého století. Dále popsat taneční figury na snímcích a vyhodnotit východiska, kterými se umělkyně ve svém tanci mohly inspirovat, za pomoci náležitých paralel.

Osobnosti Sudka a jeho životnímu příběhu, který jeho tvorbu formoval bylo věnováno mnoho publikací. Fotografickou tvorbu prezentoval během svého života ve výstavních síních, či nejrůznějších periodících. Jeho snímky se již za jeho života dočkaly nespočtu knižních zpracování, ku příkladu soubor panoramatických fotografií Prahy v knize *Praha panoramatická*,<sup>1</sup> která divákovi představuje Sudka jako „*vášnivého obdivovatele a objevovatele Prahy*“,<sup>2</sup> jak jej ve svém textu označuje Lubomír Linhart, jímž bezpochyby celý život byl. Sudkův životní styl, kde se osamění, spolu s metodickým navracením k motivu, stalo součástí jeho nenapodobitelné práce,<sup>3</sup> z něj vytvořil významnou osobnost na české i zahraniční scéně. Jeho životopis i dílo tak bylo mnohokrát zpracováno v nejrůznějších formách. Bakalářská práce tudíž v kapitole *Pohybové studie v kontextu Sudkovy tvorby* pouze stručně nastíní vývoj jeho rozsáhlé práce, do níž jsou posléze *Pohybové studie* zasazeny.

Sudkovy snímky tance představují poměrně neprobádanou sféru. Doposud jim byly věnovány pouze dvě výstavy. První se uskutečnila roku 2002 v Domě umění v Ostravě pod názvem *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka*.<sup>4</sup> Katalog, který byl vydán k této výstavě, obsahuje stručný komentář Jaškovy tvorby inspirované tancem v návaznosti na Sudkovy taneční snímky. Druhá výstava *Josef Sudek / The Dance / Tanec*, následovala v roce 2004, odehrála se v pražském Ateliéru Josefa Sudka, u jejíž příležitosti rovněž vznikl drobný katalog.<sup>5</sup> Na výstavě v újezdském ateliéru se podílela i historička umění

---

<sup>1</sup> Sudek Josef, *Praha panoramatická*, Praha 1959.

<sup>2</sup> Linhart Lubomír, Mistr české fotografie, in: Sudek Josef, *Fotografie*, Praha 1956, s. 41.

<sup>3</sup> Kirschner Zdeněk, *Josef Sudek: výběr fotografií z celoživotního díla*, Praha 1982.

<sup>4</sup> *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* (kat. výst.), text Jiří Jůza, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2002.

<sup>5</sup> *Josef Sudek / The Dance / Tanec* (kat. výst.), text Anna Fárová, Ateliér Josefa Sudka v Praze 2004.

Anna Fárová, jež pomáhala zpracovat Sudkovu pozůstalost a věnovala jeho osobě rozsáhlou monografii *Josef Sudek*,<sup>6</sup> jež se stala jedním ze stěžejních zdrojů, z nichž čerpá kapitola *Pohybové studie v kontextu Sudkovy tvorby*.

Sám Sudek nezanechal mnoho zpráv osvětlující problematiku tanečních snímků. Směrodatná se tak stala dobová periodika *Pestrý týden*, v němž byly otištěny taneční fotografie, poskytující paralely k Sudkově studiím tance, či časopis *Československá fotografie*, v němž byly uveřejněny rozhovory s předními fotografy československé scény a také hlubší vhled do jejich tvorby. Opěrnými body pro hypotézy, nacházející se v kapitole *Pohybové studie v podání Kavalírové a Pexové* se stávaly nejen periodika, ale i Sudkovy účetní knihy z let 1932–1937<sup>7</sup> a diáře, zejména z let 1934<sup>8</sup> a 1935,<sup>9</sup> jež obsahovaly plnohodnotný přehled objednávek a kontaktů, které Sudek v daném období udržoval.

Důležitými texty se pro kompletní pochopení taneční scény stala kniha Ivany Kloubkové, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*,<sup>10</sup> která obsahuje informace o tanci, jeho předních osobnostech a jejich „hledání svého místa“ na umělecké scéně. K nalezení správné představy o provedení a kvalitě pohybových výkonů tanečnic posloužil text tanečního kritika Emanuela Siblíka.<sup>11</sup> Jedním z důležitých literárních zdrojů pro nalezení východisek k taneční technice, jež užívala Kavalírová s Pexovou na Sudkových snímcích, se stala obsáhlá publikace Niny Vangeli,<sup>12</sup> která představuje přehled choreografů dvacátého století a popis jejich taneční techniky.

K řádnému představení fenoménu tance ve fotografiích, bakalářská práce zahrnuje kapitolu *Pohybové studie v kontextu dobové umělecké scény*. Zde je v několika podkapitolách zahrnuta tvorba meziválečných fotografů, pro zasazení pohybových studií z Barrandova do kontextu a nalezení jejich odpovídajících souvislostí. Za tímto účelem

---

<sup>6</sup> Fárová Anna, *Josef Sudek*, Praha 1995.

<sup>7</sup> Účetní kniha Josefa Sudka 1932-1937, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sbíрка fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>8</sup> Diář Josefa Sudka z roku 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sbíрка fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>9</sup> Diář Josefa Sudka z roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sbíрка fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>10</sup> Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989.

<sup>11</sup> Siblík Emanuel, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937.

<sup>12</sup> Vangeli Nina, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005.

je užito srovnání s tanečními fotografiemi Františka Drtikola, jimiž se ve svém článku pro *Československou fotografii* zabýval Josef Kroutvour.<sup>13</sup> Dále jsou pro komparaci zvoleny snímky z Teigeho *Abecedy*<sup>14</sup> a taneční fotografie Václava Jírů. Zajímavou interpretaci Teigeho *Abecedy* poskytuje článek Wittkovského,<sup>15</sup> za pomoci kterého je problematika *Abecedy* osvětlena. Pro komplexnější uchopení problematiky tance ve fotografiích bylo zvoleno i příkladů ze zahraniční scény, kde je čerpáno převážně z textu Marriane Martinové, *Moderní umění a tanec*.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Kroutvour Josef, Tanec jako inspirace Františka Drtikola, *Československá fotografie*, 1990, č. 10, s. 444–446.

<sup>14</sup> Cyklus básní Vitězslava Nezvala s tanečními kompozicemi Milči Majerové zachycené K. Paspou a typografickou úpravou Karla Teigeho.

<sup>15</sup> Witkovsky Matthew S., Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet, *The Art Bulletin* 86, 2004, č. 1, s.114–135.

<sup>16</sup> Martinová Marianne, Moderní umění a tanec, in: *Tanec a výtvarné umění*, Praha 1988, s. 8–34.



## 2. Pohybové studie v kontextu Sudkovy tvorby

Sudkova tvorba je poměrně rozsáhlá a komplexní. Obsahuje cykly, které svou různorodostí zasahují do mnoha témat, přesto se ale konkrétně nevztahuje k žádnému dobovému programu. Neznamena to, že by se distancoval od podnětů jež nabízely umělecké okruhy. Přijímal je, ale zároveň v nich hledal svůj osobitý výrazový prostředek.<sup>17</sup> Signifikantním prvkem se stala v Sudkových fotografiích práce se světlem, ta se postupně vyvíjí a udává snímkům charakter. Jeho dílo je rovněž úzce spjato s pražskou uměleckou scénou, v níž navázal nejedno přátelství, které se odrazilo v jeho námětech.

V Sudkově počáteční tvorbě sehrálo významnou roli přátelství s fotografem Jaromírem Funkem. Vyhledávali stejné náměty, ale na rozdíl od Funkeho Sudek pracoval intuitivně, bránil se teoriím a fotografie raději tvořil formou spontánního objevování. Během studií na grafické škole v Praze měl Sudek názorové neshody s Karlem Novákem, pod jehož vedením se učil. Novákovy postoje byly konzervativní a jeho tvorba často odkazovala k secesnímu piktorialismu.<sup>18</sup> V této době začíná vznikat Sudkův první cyklus *Z Invalidovny* (1922–1927). Dílo zachycuje jeho tamní pobyt a válečné veterány.

Ve dvacátých letech se Sudek začíná stýkat i s umělci z jiných odvětví jako jsou malíři, sochaři, spisovatelé. Navazuje s nimi přátelství, ale i spolupráci. Pro mnohé z nich reprodukoval jejich výtvarnou tvorbu. Mezi umělce, s nimiž navázal dlouholeté přátelství, patří například Emil Filla, Josef Wagner, Hana Wichterlová a Jiří Jaška. Navštěvuje umělecké spolky nebo také kavárnu Union. Zde získal důležité známosti, které mu dopomohly k dlouhodobé spolupráci s Družstevní prací, kde se věnoval převážně komerční tvorbě, prezentující užité umění, ale i architekturu, či portréty spisovatelů a básníků. Snímky z této doby jsou zřetelně inspirovány sovětskou avantgardou a také funkcionalistickou architekturou. Na tyto tendence odkazují záběry, kterým dominuje diagonální kompozice, či střídání detailů a zachycení struktury materiálu, ve vztahu k celkovému objektu. Například snímky jídelních servisů Ladislava Sutnara. Pod záštitou nakladatelství Družstevní práce je v roce 1928 vydáno 15 snímků

---

<sup>17</sup> Anděl Jaroslav, *Poezie prostoru a filosofie času. Pokus o uvedení do díla Josefa Sudka*. in: Anděl Jaroslav, Hron Petr, Petružálková Adéla, *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách, Sborník pocta Josefu Sudkovi*, Praha 2014, s. 266.

<sup>18</sup> Fárová Anna, *Josef Sudek*, Praha 2002, s.14.

z cyklu fotografií sv. Víta. Cyklus prezentující gotickou katedrálu již nese znaky, jakými se vyznačuje Sudkova tvorba. Zachycuje majestátnost gotické katedrály v měkkém intimním světle. Zobrazuje její monumentálnost, ale i jednotlivé architektonické prvky, kterým přikládá stejný význam.<sup>19</sup> Jeho přístup se neliší ani u fotografií soch, které často zachytil na snímcích jako živou bytost. Jeho zaujetí sochařstvím provází celou jeho tvorbu. Počínaje fotografováním na zakázku pro umělce, pro které zaznamenával grafiky, kresby, umělecká řemesla, architekturu, či samotné výstavy. Mnohdy byl i návštěvníkem ateliérů svých přátel a sám se hojně věnoval sběratelské činnosti uměleckých děl. Sochami byl ale natolik okouzlen, že se v jeho fotografiích prolínají zadané zakázky s jeho vlastním zaujetím.<sup>20</sup>

Třicátá léta jsou obdobím, kdy se Sudek naplno zapojuje do kulturního dění, stává se členem Společnosti Národního muzea, Umělecké besedy a také členem Spolku výtvarných umělců Mánes. Vyznačují se také hodnocením nových impulsů a nejvíce reflektují cestu k profesionální tvorbě. V této době se Sudek zaobírá převážně fotografováním na zakázku a nadále tvoří pro Družstevní práci. Vznikly ale i pohybové studie na barrandovském kopci, které se liší od dosavadní Sudkovy tvorby a představují její méně známou část. Z fotografií je patrný Sudkův cit zachytit dynamiku pohybu realisticky a vystihnout charakter tanečnice. Přesto nerezignuje na práci světla a stínů, jež využívá ve prospěch předváděných tanečních prvků. Studie pohybů jsou atypické i tím, že jako jeden z mála cyklů pracují s živou tematikou. Osoby v krajině převážně tvořily u Sudka živou stafáž a postupem času se z jeho námětů vytrácely úplně.<sup>21</sup>

Závěr třicátých let se stává pro Sudka stěžejním milníkem a ukončuje jeho první fotografickou etapu. „*Ve fotografii ušel cestu od piktorialismu přes impresionismus k experimentálním funkcionalistickým kompozicím.*“<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Fárová Anna, *Josef Sudek*, Praha 1995, s. 43–63.

<sup>20</sup> Buddeus Hana, Život soch: možnosti fotografické rekontextualizace, in: Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy*, Praha 2020, s. 67–149.

<sup>21</sup> Anděl Jaroslav, *Josef Sudek o sobě*, Praha 2001, s. 82–83.

<sup>22</sup> Fárová Anna, *Josef Sudek*, Praha 2002, s. 17.

### 3. Pohybové studie v podání Kavalírové a Pexové

Prolnutí nejrůznějších žánrů po vzoru zahraničních tendencí, kde tvorba směřovala k syntetickým celkům, fúze hudební a výtvarné složky byla pro Sudka přirozenou. Hudba v něm vyvolávala pocit, atmosféru, kterou posléze nacházel v přírodě. V hudbě Sudek vnímal jistou abstrakci, oproti které je fotografie příliš konkrétní.<sup>23</sup> Avšak abstrakce hudby může být převedena do tance, který hudební složku zhmotňuje a dává ji konkrétní linii. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, Sudek rád navazoval spolupráci s talentovanými osobnostmi, jednalo se však převážně o umělce orientující se výtvarným směrem. Fotografie z barrandovského kopce z roku 1934 zachycují Sudkovu spolupráci s významnými osobnostmi české kulturní scény, tanečnicemi Taťánou Pexovou a Helenou Kavalírovou. Jedná se o přední představitelky českého výrazového tance, které své školení získaly jak v zahraničí, tak u Milčy Mayerové. Ta založila taneční skupinu, z níž vzešly obě tyto performerky.<sup>24</sup>

Motiv ženské figury, pohybu či tance byl Sudkovi poměrně vzdálený, avšak tanečnice zasazené do krajiny se zde stávají dominantou celé fotografie. Energické poskoky a dynamické pozice v poetické krajině působí dojmem lehkosti a přirozenosti. Ačkoli jsou zachyceny s napnutými svaly v silových prvcích, fotografie vyvolává pocit minimálního úsilí ze strany tanečnic. V celkové kompozici se projevuje půvab a světlo, jež je pro Sudka typické. Je tak zachycen tvůrčí vklad nejen performerek, ale i samotného fotografa. Stylizace snímků je však podmíněna dobovými konvencemi třicátých let. Mezi nejčastější prvky, jež se na fotografiích objevují, patří záklony a skoky. Tyto pohyby byly zvoleny pravděpodobně pro svou efektivitu [1, 2]. Poskytovaly tanečnicím prostor pro ukázkou technické zdatnosti, ve které mohou prezentovat dokonalé zvládnutí svého těla, aniž by musely upustit od svého charakterního projevu, který se znásobuje na fotografiích prezentujících obě aktérky. Neverbální komunikaci mezi Pexovou a Kavalírovou, kterou je možno pozorovat na snímku v momentu, kdy se tanečnice dotýkají konečky prstů pravé paže, ukazuje na jejich brilantní synchronizaci, pro kterou není zapotřebí mluveného slova. Pexová je v hlubokém záklonu s levou propnutou paží směřující k zemi, těžištěm rozloženým na levé stojné noze v demi-plié (dřep),<sup>25</sup> zatímco

---

<sup>23</sup> Sudek Josef, rozhovor, *Československá fotografie*, 1976, č.3, s. 111.

<sup>24</sup> *Josef Sudek / The Dance / Tanec* (kat. výst.), text Anna Fárová, Ateliér Josefa Sudka v Praze 2004.

<sup>25</sup> Vaganova Agrippina Jakovlevna, *Základy klasického tance: Učební text pro taneční oddělení konzervatoří*, Praha 1980, s. 19.

pravou dopnutou nohou směřuje do dále v napjatém tahu. Lehce před Pexovou stojí Kavalírová, s trupem v záklonu, levou paží má pokrčenou. Těžiště Kavalírové je rozprostřeno mezi levou nohou na demi-plié (dřep) a pravou nohou, která je pokrčená v kolenu a již se téměř dotýká země. Obě tanečnice jsou v této pozici natočeny směrem do profilu [3]. Dokonalá souhra akterek pramení z jejich dlouhodobého společného fungování na taneční scéně. Ačkoli tanečnice provádí rozdílné figury, stále udržují kontakt, který nemusí být nutně fyzický. Pexová vytváří na snímku diagonální linii, směřující lehce do zadního plánu fotografie, která je prodloužena levou paží v protažení a pravou paží směřující vzad. Estetickou linku Pexové doplňuje Kavalírová natočená profilem, s trupem v hrudním záklonu a pažemi směřujícími vzhůru, stojíc na vysokém relevé (výpon na pološpičkách) [4].

V Sudkových krajinách lze nacházet určitý aspekt klidu, který je zde narušen expresivními skoky tanečnic a krajina se díky nim stává pulzující. Novodobé tanečnice uzpůsobovaly svou techniku především potřebám choreografů, kteří požadovali všestranné pohybové vzdělání. Klasická technika, která představovala estetický vrchol v období od sedmnáctého až do devatenáctého století, již nevyhovovala požadavkům vznikající umělecké scény, pro jejíž potřeby se jevila příliš okázalá. Bylo zapotřebí techniky, která slučuje stránku výrazovou, rytmickou, dynamickou i prostorovou, a zároveň těží z přirozených anatomických zákonitostí lidského těla.<sup>26</sup> Tyto dovednosti předvádí Pexová na české taneční scéně po návratu z Paříže, kde se jí podařilo získat stipendium a rozšířit si tak pohybový repertoár, jehož základy získala u Mayerové.<sup>27</sup> Těžiště pro svou tvorbu našla ve vzoru Isadory Duncanové, která dala impuls ke vzniku moderního a výrazového tance. Tato terminologie vznikla až posléze, zpočátku byly chápány oba směry stejně, přes to se však tyto dvě linie lehce liší. Moderní tanec je spjat s Amerikou, principy a formující se taneční technika značně navazuje na balet. Oproti tomu linie výrazového tance je umění silně propojené s Evropou a jejími kulturními proměnami, zároveň jejím stěžejním tanečním prvkem se stal výraz.<sup>28</sup> Díky možnosti vycestovat a sdílet tak umění, se linie výrazového a moderního tance značně prolínají a vzájemně ovlivňují. Duncanová čerpala inspiraci především z antických ideálů a osvobodila tak tanečnice od korzetů a baletních špiček. Klasická baletní technika

---

<sup>26</sup> Kröschlová Jarmila, *Výrazový tanec*, Praha 2002, s. 7.

<sup>27</sup> Josef Sudek / *The Dance / Tanec* (kat. výst.), text Anna Fárová, Ateliér Josefa Sudka v Praze 2004.

<sup>28</sup> Jebavá Jana, *Kapitoly z dějin tance a možnosti terapie*, Praha 1998, s. 117.

požadovala od svých interpretek sílu a pružnost nohou, aby se tanečnice po scéně a ve skocích pohybovaly s lehkostí.<sup>29</sup> Ačkoli ve výrazovém tanci nebylo zapotřebí perfektních tělesných dispozic ani proporcí, stále vyžadoval jistou technickou zdatnost a lehkost ve skocích, práce chodidla a nohou se však lišila. Tanec s bosými chodidly, či v charakterní taneční obuvi vyžadoval odlišné vzdělání než s chodidly obutými do špiček (klasická baletní obuv s vyztuženou špičkou). Chodidla musela být mnohem více plastická, aby plnila dokonale svou část tanečního vyjádření. V momentě, kdy bylo tělo tanečnice osvobozeno, stávalo se materiálem k experimentům, ze kterých se mnohdy rodily nové taneční prvky, či choreografie.<sup>30</sup> Experimenty s klasickými tanečními prvky jsou viditelné i na fotografiích, jež zachytil Sudek na Barrandově [5]. Pexová je na fotografii v grand jeté (výskok, u něž jsou zároveň dopnuty obě dolní končetiny),<sup>31</sup> ale její trup spolu s pažemi směřuje k levé přední noze, přičemž obličej je v nepatrném podhledu, kde navazuje lehký kontakt s divákem. Tímto netradičním pojetím prvku, Pexová osvobozuje klasickou formu pohybu, konkrétně skoku a vkládá do něj svou vlastní invenci. Inspirací jí mohla být nově vznikající technika americké tanečnice a choreografky Marty Graham. Ta je založena na principech řady protichůdných prvků, konkrétně na kontrakcích, neboli stahů břišního svalstva a následně jejich uvolnění, ty jsou vyvozeny z primárních lidských potřeb, jakožto nádechu a výdechu. Kontrakce, jež ohýbá tělo do zakřivení a hlava se v ní dostává téměř do úrovně nohou, se dá tak využívat v celé škále pohybů, nevyjímaje různá vyosení trupu, ať už v poloze na zemi, ve stoje, nebo jako je tomu v pojetí Pexové ve skoku.<sup>32</sup>

Jiné provedení výskoku, v tomto případě ryze neklasické formy, je možno vidět na fotografii, kde Pexová předvádí výskok s natočením na *croisée* („křížená póza“).<sup>33</sup> Obě dolní končetiny jsou během skoku pokrčeny, přičemž trup utváří téměř spirálu, kde pravá paže směřuje dolů, lehce do diagonály k levému zadnímu chodidlu. Pohyb pravé paže je doprovázen sklonem hlavy, který s touto diagonálou koresponduje. Pocit spirály v trupu tanečnice završuje levá paže směřující vzad, čímž vytváří v celém těle napětí, jenž dodává oné pozici její konkrétnost a přesnost [6, 7]. Podoby skoků měly nesčetně možností a daly se rozpracovat v mnoha polohách. Výrazná změna prvku nemusela být tvořena pouze

---

<sup>29</sup> Kröschlová Jarmila, *Výrazový tanec*, Praha 2002, s. 7.

<sup>30</sup> Vangeli Nina, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, s. 13–14.

<sup>31</sup> Vaganova Agrippina Jakovlevna, *Základy klasického tance: Učební text pro taneční oddělení konzervatoří*, Praha 1980, s. 55.

<sup>32</sup> Vangeli Nina, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, s. 64–65.

<sup>33</sup> Vaganova Agrippina Jakovlevna, *Základy klasického tance: Učební text pro taneční oddělení konzervatoří*, Praha 1980, s. 21.

pozici dolních končetin. Pro dosažení jiného charakteru ve skoku stačilo obměnit doprovodné užití paží, držení těla, či směr, jakým byla tanečnice natočena. Tyto faktory, jež mění zjev skoku, lze pozorovat na snímku [8].

Taneční východiska Kavalírové jsou téměř totožná s těmi, ze kterých vychází Pexová. Tato skutečnost je podmíněna nejen jejich školením, které absolvovaly u stejné pedagožky a choreografky, ale také tím, že tyto principy představovaly nové impulsy, jež se v českém prostředí obecně rozmáhaly a získaly zde odezvu u mnoha tanečních osobností. Vzorem nebyla pouze zmiňovaná Duncanová, ale také Émile Jacques-Dalcroze nebo Rudolf von Laban, ten si zvolil tanec jako médium, skrze které interpretoval své filosofické i vědecké myšlenky. Jeho taneční principy jsou značně poznamenány studiem umění a architektury, během kterých ho zaujalo pravidlo „zlatého řezu“, jež se odrazilo na jeho vztahu tanečníka k prostoru. Tento svůj výzkum nazval choreutika, na niž se napojovala eukinetika, která pracovala se směry, dynamikou a výrazem pohybu. Svou teorii završil konceptem vztahu těla k matematické síti. Nejčastěji pohyb uzavíral do osmiúhelníku, či prostorové koule, skrze níž mohl zkoumat kvalitu tance.<sup>34</sup> Ku příkladu rovnoběžné směry v pohybu mohou být propojeny krátkými obvodovými tahy těla a následně spojeny do formy obdélníků.<sup>35</sup> Tyto matematické metody a analýzy pohybu, nebo též své choreografie, zaznamenával Laban pomocí taneční notace. Jednalo se o grafický záznam tance, systémem značek v kontextu hudební partitury, znám též jako labanotation.<sup>36</sup> Metoda nezanikla ani v pozdějším období, kdy již bylo k zaznamenávání pohybu používáno i jiných médií například fotografií, či filmů. V médiu fotografie byla zachycena i dynamická pozice Kavalírové na barrandovské louce [9]. Tanečnice zde předvádí hluboký záklon, kde se nachází trup i hlava v kulminačním bodě prvku, v souběžné linii s pánví. Ta následně pokračuje do pokrčených nohou v kolenou. Chodidla jsou během celého provádění pohybu na vysokých pološpičkách. Tento prvek má v technice moderního tance název *Hinge position*, ve svých cvičeních ho rozvíjel zejména tanečník a choreograf Merce Cunningham.<sup>37</sup> Na Sudkově fotografii je tato protažená pozice zachycená s doprovodným pohybem horních končetin, kdy levá paže směřuje diagonálně vzhůru a pravá křížem k levému rameni.

---

<sup>34</sup> Vangeli Nina, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, s. 42–43.

<sup>35</sup> Laban Rudolf von, *Choreographie: erstes heft / Rudolf von Laban*, Jena 1926, s. 36.

<sup>36</sup> Preston-Dunlop Valerie, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, London 1998, s. 43–46.

<sup>37</sup> Malcharová Ilona, *Terminologie moderního a jazzového tance a její aplikace v pedagogické praxi pro druhý stupeň tanečního oboru ZUŠ* (diplomová práce), Divadelní fakulta JAMU, Brno 2013, s. 57–58.

Kavalírová své taneční dovednosti uplatnila například na scéně Národního divadla na postu sólové tanečnice v činoherním představení *Vesele se točíme dokola*, jež mělo premiéru v sezóně 1935/1936 ve Stavovském divadle,<sup>38</sup> nebo také při působení v divadle D – tanec a pantomima. Své taneční zkušenosti předávala i mladším generacím ve středisku sportu a tělocviku Marathon, kde v letech 1931–1936 vyučovala moderní tanec.<sup>39</sup>

V Sudkově skromném cyklu s námětem tance je možno nalézt i fotografie na střeše, které zvoleným působištěm odkazují k modernosti doby a samotného pohybu. V téměř funkcionalistickém prostředí střechy poutají pozornost nejen postavy tanečnic, ale i zařízení větracích rolet, do kterého se promítají jejich stíny. Toto prostředí podtrhuje proces cesty, který tanec ušel z klasických divadelních prostor. Zároveň také vyzdvihuje výrazový tanec, jako velice přizpůsobivý koncept, který není nutné uzavírat do líbivých kulis plenéru, jakož tomu bylo v jeho počátcích souvisejících s východisky v tanci Duncanové, Dalcroze a v kontextu české scény, kde figuroval spolek Sokol, kdy „*k představě zdravého tance patřila i idea tance v přírodě, realizována nejen jako součást cvičení [...], ale i jako prvek choreografické koncepce.*“<sup>40</sup> Tanečnice zachycené v uvolněném výskoku, se zde stávají kontrastním prvkem k přísným liniím architektury a jejich pohyb zde nabývá jisté křehkosti [10]. Té se dostává jiného rozměru než v plenéru, kde by celý koncept tohoto výskoku vyzníval téměř romanticky. Zde vyvolává dojem kontrastu a vyzdvihuje uvolněnost samotného skoku, která by v kulisách divadelní scény zanikla a stala se nevýraznou. Chladné prostředí betonové střechy je zjemněno světelnými podmínkami, kterým Sudek ve svých fotografiích vždy přikládal kruciólní funkci. Jistá ledabylost tohoto pohybu se tak skrze tento snímek setkává se Sudkovou fotografickou precizností. Díky uvolněnosti pohybové formy a expresivitě mladých tanečnic se Sudkovi podařilo na snímcích na střeše reálně zachytit spontánnost pohybu v jeho živosti a asynchronii [11, 12].

---

<sup>38</sup>Seznam představení (Helena Kavalírová), *Online archiv Národní divadlo*, <http://nde.novumglobal.eu/umelec/7415/seznam-predstaveni> vyhledáno 6. 4. 2021.

<sup>39</sup>Holeňová Jana (ed.), *Český taneční slovník, Tanec, balet, pantomima*, Praha 2001, s. 54, 190.

<sup>40</sup>Gremlíková Dorota – Němečková Elvíra, *Tanec a sport v době moderny. Souputníci a protivníci*, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 194–199.

### 3.1 Pexová v ateliéru Josefa Sudka

Snímky z Barrantova však nejsou jedinou Sudkovou spoluprací s Pexovou. Taneční kreace Pexové zachytil i ve svém újezdském ateliéru v témže období (mezi lety 1934 a 1935). Jiné pojetí tance, ztvárněné na jednoduchém pozadí, směřuje pozornost diváka čistě k tanečnímu projevu. Sudek se zde záměrně vzdaluje od svých principů a nechává vyniknout pouze Pexovou. Nevnáší do fotografií své osobní zaujetí, ale projevuje v nich pouze kvalitní řemeslnou práci. S intencí směřovat pozorovatele jen na výkon umělkyně, bez jakýchkoli vnějších rušivých elementů. Jednoduchost kompozice podtrhuje kouzlo a procítění okamžiku tanečnicí. Upouští od uměleckých zkratk, jež by se soustředily na abstraktní výseč detailu, či určitých tělesných partií, které upoutaly Sudkovu pozornost. Vše je zachyceno realisticky tak, jak byl pohyb demonstrován. Pexová je na snímcích v kostýmech, které vždy dotváří charakter postavy a zároveň podtrhují interpretované taneční sekvence. Tyto kostýmy navrhl kreslíř, malíř a sochař Jiří Jaška, který našel v této nadané tanečnici zalíbení a v roce 1936 společně uzavřeli sňatek. Nejprve se v těchto kostýmech Pexová objevila na tanečním večeru v Umělecké besedě roku 1935, kde předvedla vynikající výkon na hudební skladby Bacha, Beethovena, Chopina, či Correlliho. Pozornost však neupoutal jen tanec, kladné ohlasy získala i Jaškova kostýmní výprava, jež byla stejně rozmanitá, jako prezentovaný taneční repertoár.<sup>41</sup> Taneční teoretik a kritik Emanuel Siblík popisuje taneční večer v Umělecké besedě slovy: „*V celku lze charakterisovati Pexovou jako talent lyrický s dramatickými sklony. Její kostýmy, navržené J. Jaškou, byly odvozeny, jak málo kdy tomu bývá, z povahy tanců.*“<sup>42</sup> Pohyby Pexové dotvářel dlouhý řasený šat s širokými rukávy, který podtrhoval paže. Ty pomalými tahy modelovaly prostor, zatímco práce nohou spočívala pouze v dramatickém pozvolném pochodu v tempu Bachovy skladby.<sup>43</sup> Tento tanec zachytil Sudek v ateliéru a stává se i námětem Jaškových kreseb. Mimo jiné se v tomto souboru objevují i fotografie Pexové v kostýmu Kohoutka z představení Stravinského *Lišáku Ferinovi*. Pohyb je zde značně stylizován, aby odpovídal roli. Kostým je mu podmíněn, jednoduchý, ale zároveň dotváří prezentovanou postavu. Tohoto je docíleno pomocí peří, připevněného k trikotu a pravému zápěstí, na hlavě má Pexová pokrývku, jež by se dala interpretovat, jakožto kohoutí zobák. Díky tomuto řešení

---

<sup>41</sup> *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* (kat. výst.), text Jiří Jůza, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2002.

<sup>42</sup> Siblík Emanuel, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937, s. 91.

<sup>43</sup> Siblík Emanuel, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937, s. 90.



získává tanečnice volnost. Celé tělo je odhaleno, obepnutý trikot umožňuje vidět práci všech tělesných partií, na rozdíl od dlouhého šatu, jež byl použit pro Bachovu skladbu. Pexová je na fotografii zachycena s pravou dolní končetinou na passé (průchozí prvek, zde znamená přiložení pravé dolní končetiny ke koleni)<sup>44</sup> a levou stojnou nohou vytočenou, chodidla jsou bosá. Trup je v úklonu, pravá paže směřující lehce vzad, a s levou paží pokrčenou u těla. Tuto roli Pexová ztvárnila na pražské Kleine Bühne v choreografii Saši Machova.<sup>45</sup>

V období mezi lety 1934–1935 působila Pexová v divadle D 34 a spolupracovala zde s jednou z nejméně osobností taneční scény, Machovem, který se rovněž stal námětem mnoha Jaškových kreseb. Ty se spolu s kostýmními návrhy, na nichž je Pexová zachycena, staly studijním prostředkem k Jaškově sochařské tvorbě. Ačkoli se jednalo o médium, ve kterém si Jaška kladl dílčí otázky pojetí kompozice, staly se perokresby kolorované akvarelem, společně se sádrovými odlitky a plastikami, stěžejním námětem jeho samostatných výstav v letech 1934 a 1944. Téma tance v Jaškově díle však započalo již před tím, než se setkal s Pexovou. Prvotním impulsem mohly být kresby Olgy Vladimírovny Gzovské z jejího tanečního vystoupení v Praze, které zachytil na žádost Siblíka, nebo také setkání s Duncanovou u Rodina. Významným milníkem, který formoval jeho tvorbu, bylo i absolvování stipendijní cesty do Paříže, kam odjíždí v roce 1931, jelikož zde dostal možnost navštívit moderní divadelní scénu. Tato zkušenost sehrála pro Jašku jistě přínosnou a klíčovou roli v jeho tvorbě kostýmních návrhu, ale také pojetí figury v tanci, jež je od té doby v jeho díle dominující. Mimo fotografie Pexové v kostýmech a tanečních variacích předvedených na tanečním večeru v Umělecké besedě, nafotografoval Sudek ve svém ateliéru i tyto Jaškovy taneční kresby a plastiky.<sup>46</sup>

Pexová během své kariéry sklízela úspěchy i mimo pražskou scénu se svou taneční skupinou Trio, v níž kromě jí samé figurovaly M. Dušková a A. Širlová. Mezi lety 1936–1938 účinkovala se svým tanečním kolegou Machovem v Osvobozeném divadle, během války však divadelní scénu opouští a ukončuje svou uměleckou činnost.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Pásková Olga, *Základy klasického tance: odborná příručka pro učitele tanečních oborů lidových škol umění*, Praha 1978, s. 96.

<sup>45</sup> Holeňová Jana (ed.), *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha 2001, s. 249.

<sup>46</sup> *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* (kat. výst.), text Jiří Jůza, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2002.

<sup>47</sup> Holeňová Jana (ed.), *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha 2001, s. 249.

Z fotografií v ateliéru je nutno zmínit i taneční snímky nejen samotné Pexové, ale i fotografie, jež zachycují synchronizovaný pohyb dvou tanečnic, kde se spíše, než o pohyb, jedná o stylizovanou pozici [13, 14]. Dívky v jednotném tanečním úboru (bílých krátkých šatech) zachytil Sudek v pohybu, který směřuje svým tanečním projevem ke stylizaci typické pro kabaretní scénu, či divadelní grotesku, ta byla významnou složkou v dramaturgické tvorbě dvacátých a třicátých let. Komické prvky se objevují zejména v repertoáru tanečnic Mayerové, Holzbachové, nebo také Jarmily Kröschlové. Jejichž výraz ve vztahu k hudbě se stal lákavou složkou pro řadu režisérů, zejména v avantgardním divadle a navazovali tak spolupráce, kde se uplatnily jak tanečně, tak choreograficky.<sup>48</sup> Mezi další snímky, které je možno interpretovat touto cestou se řadí fotografie [15, 16, 17], ty nesou společné prvky, které se liší pouze kostýmním zpracováním a růzností pohybu. Vyznačují se však svou stylizací, jež dospívá k oněm pokleslým žánrům, zejména oblíbenými mezi členy Devětsilu, ti se mnohdy na samotných představeních podíleli, ale také v nich vyhledávali inspirační zdroje.<sup>49</sup> S dramatickým projevem aktérek pracuje Sudek i na snímcích, kde expresivitu tanečnic zdůrazňuje za pomoci stínů. Je možno na nich pozorovat zpracování teatrálního vyjádření strachu, či určité averze pomocí elegantních gest [18, 19]. Zobrazení elegantního duchaplného pohybového projevu představuje i snímek tanečnice ve světlém dlouhém šatu [20]. Dekorativnosti pohybu je docíleno za pomoci hrudního záklonu a ukázněné polohy paží. Inspirační zdroje pro pozici mohly představovat, již zmiňované antické ideály Duncanové, která kladla důraz na „*oduševnělý pohyb*.“<sup>50</sup>

### 3.2 Objednávka tanečních snímků

Jaška, jakožto obdivovatel scénického tance, s tímto uměním pravděpodobně seznámil i svého přítele Sudka. Fotografie, pocházející ze Sudkova ateliéru, byly nejspíše stejně jako kresby a plastiky zakázkou Jašky. Dokladem tomu jsou Sudkovy účetní knihy, které poskytují cenné informace nejen v tomto případě. V jeho účetní knize z let 1932–1937 lze najít poznámky s Jaškovým jménem hned několikrát. Sudek pro něj vyhotovoval kopie snímků soch, portrétů a fotografií z výstav. Převážně se, ale u částek

---

<sup>48</sup> Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989, s. 8–10.

<sup>49</sup> Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989, s. 6–9.

<sup>50</sup> Španihelová Magda, *Ženské tělo v pohybu*, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 130–135.

nenachází přesný popis snímků, jež měly být zaplacený. Z charakteru stručné formy zápisů, jak je Sudek vedl, za pomoci své sestry Boženy (která byla tímto způsobem Sudkovi nápomocná nejen v domácnosti, ale i v profesní oblasti života), nelze s určitostí definovat o jaké fotografie se jednalo.<sup>51</sup> Lze ale předpokládat, že Jaškovým jménem byly financovány i fotografie z Barrandova, ačkoli vznikly pravděpodobně na popud Pexové, jejíž jméno je v Sudkově diáři zmíněno dvakrát. Poprvé u data 14. prosince v roce 1934<sup>52</sup> a posléze 30. října roku 1935.<sup>53</sup> V účetních záznamech se však její jméno nevyskytuje, oproti tomu Jaškovo jméno v nich hojně figuruje, a to zejména v třicátých letech (konkrétně mezi lety 1933–1937). Díky těmto informacím se dá předpokládat, že fotografie z tanečního cyklu jsou zaznamenány pod Jaškovým jménem.

Pohybové studie z Barrandova pravděpodobně vznikly za účelem propagace, v jednom z dobových periodik, jakož tomu bylo i u fotografie Míry Holzbachové, která se objevila v časopise *Pestrý týden* z roku 1935 v čísle 47.<sup>54</sup> Zde je Holzbachová zachycena na snímku, jakožto i Pexová s Kavalírovou, na Sudkově fotografiích ve volné přírodě a výskoku. Pod fotografií Holzbachové se nachází pozvání na ukázky grotesky a také moderního, či lidového tance v jejím podání, jež se uskutečnilo v listopadu ve velkém sále Plodinové burzy v Praze. V tomto čísle je možno nalézt i obdobný taneční snímek Libuše Felberové, jež je opět zároveň i pozváním na její taneční výstup, na společenském čaji Dámského odboru Národní jednoty severočeské.<sup>55</sup> Dále je možno uvést fotografie s titulkem „*Moderní žena ve volné přírodě*“, které jsou opět umístěny v periodiku *Pestrý týden* z roku 1935 čísla 29, jedná se o snímky tanečnice Pelíškové (vedoucí rytmického kursu v Dobrovského vyšší škole lidové v Olomouci) s názvem *Rytmika v přírodě*, jež zachytil amatérský fotograf M. Stejskal v Olomouci.<sup>56</sup>

Z tohoto krátkého exkurzu je tedy patrné, že pohybové studie v přírodě se často objevovaly, ať už jako pozvánky na taneční večery, tak i v rámci rubriky, jež

---

<sup>51</sup> Sudkova účetní kniha z let 1932–1937, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>52</sup> Sudkův diář z roku 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>53</sup> Sudkův diář z roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>54</sup> Pozvánka na taneční večer Míry Holzbachové konající se 29. listopadu 1935, *Pestrý týden*, 1935, č. 47, s. 9.

<sup>55</sup> Tělovýchova – Sokolstvo, *Pestrý týden*, 1935, č. 47, s. 4.

<sup>56</sup> *Moderní žena ve volné přírodě*, *Pestrý týden*, 1935, č. 29, s. 20.

zpracovávala aktuální dění v tělovýchově. Ku příkladu snímky členek tanečního studia Mayerové a Lídy Myšákové od fotografa Dr. Kröhna.<sup>57</sup> Veškeré tyto fotografie v dobových periodících pojí námět a jeho totožné pojetí. Ačkoli se svou kvalitou mohou lišit, ať už technickou zdatností tanečnic, či kvalit fotografa, reprodukují stále stejnou formu, jež byla četně užívána během třicátých let. Tedy formu, kde je tanec spjat s přírodou a může z ní čerpat i inspiraci.<sup>58</sup> Snímky tak rovněž představují paralelu, skrze kterou je možno vyvozovat závěry, za jakými účely byly fotografie z Barrandova pořízeny.

---

<sup>57</sup> Motorismus – Tělesná výchova, *Pestrý týden*, 1936, č. 40, s. 4.

<sup>58</sup> Vangeli Nina, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, s. 37.

## 4. Pohybové studie v kontextu dobové umělecké scény

Motiv pohybu a výrazového tance je přítomný v řadě uměleckých děl, zejména z meziválečného období. Již po první světové válce vzrostl zájem o tělovýchovu a zároveň si své místo na umělecké scéně hledá i výrazový tanec. Vzorem pro tyto tanečnice bylo zejména Německo, kde se výrazový tanec nejvíce rozvíjel. Novátorské taneční principy zaznamenaly odezvu u divadelních umělců jako byli Jindřich Honzl, E. F. Burian a mnoho dalších. Společný zájem o pokrokové taneční projevy se odrazily při snaze o nové divadlo. Výrazový tanec zaujal rovněž i výtvarníky, kteří se často podíleli na tvorbě kostýmů pro tanečnice, či v jejich představeních čerpali inspiraci pro svou tvorbu. Nelze opomenout ani vzájemné propojení poesie s taneční scénou. Jedním z příkladů je tanec bez hudby z roku 1921, kde Jarmila Kröschlová čerpá z impulsů poesie.<sup>59</sup> Další dílo, které je ovlivněno jak poesií, tak pohybem, je knižní vydání *Abecedy* z roku 1926, kde se prolíná typografická úprava Karla Teigeho, verše Vitězslava Nezvala a figury Milči Mayerové, které zachytil Karel M. Pasma. Pohyb a taneční figury se ale odrážejí i ve fotografiích Františka Drtikola, jehož tvorba z něj značně čerpala inspiraci, či ve fotografiích Václava Jírů.

### 4.1 Tance ve fotografiích Drtikola

Četné kompozice zobrazující tanec, především ve fotografii, se na naši scénu dostávaly hlavně ve dvacátých letech. Tanečnice zobrazovány v divadelních rolích, ale prezentující i svůj osobitý taneční charakter, byly blízké svými projevy avantgardním umělcům. Vývoj tance ve fotografii je možno sledovat především ve tvorbě Drtikola, jehož fotografie zaujímají v této oblasti klíčovou roli. Tématu pohybu, kterému se Sudek věnoval jen krátce, zasvětil Drtikol téměř většinu své práce, proto je důležité alespoň stručně nastínit vývoj těchto tanečních fotografií a povšimnout si jejich různorodých pojetí. Ve své stylizaci Drtikolovy fotografie dospívaly až k jisté staticitě a stávají se tak zcela odlišným vyjádřením vnitřních prožitků, které nebyly zcela podmíněny dobovými konvencím. Fotografie díky své dekorativnosti dlouho vykazovaly až jistou retardaci oproti pojetí, jež si zvolila nastupující avantgarda. Naopak Sudek byl zcela otevřen podnětům začínajícího avantgardního umění a nebránil se jimi inspirovat, ale přesto si zachoval svůj osobitý prvek, který představovalo použití světla.

---

<sup>59</sup> Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989, s. 6–8.

Již ve dvacátých letech zveřejňuje Drtikol své pohybové studie v *Českém světě* a vytváří portréty tanečnic mezi nimiž je zachycena i jeho žena Ervína Kupferová. Výrazový tanec, který čerpá z nejrůznějších vlivů, ať už filozofických, či literárních námětů a poskytuje prostor pro vyjádření charakteru tanečnice, přináší Drtikolovi inspiraci k individuálnímu uměleckému vyjádření. Mezi faktory, které tvoří rozdíl mezi prací Sudka a Drtikola, patří i Drtikolovo silné sepětí s tvorbou v ateliéru, u tanečnic Drtikol následně preferuje stylizované pózy, netoužil zachytit živelnost pohybu v jeho nejvyšším vypětí.<sup>60</sup>

Drtikol sám se k pohybu ve fotografiích vyjadřuje: „*Fotograf dokáže zachytit pouze mrtvý bod – okamžik, kdy jeden pohyb končí a druhý začíná, okamžik, který označuje vyvrcholení dokončeného pohybu a je nabitý intenzitou vznikajícího.*“<sup>61</sup>

Za práci vyčleňující se z jeho standartní tvorby, je možno označit fotografie sokolského vystoupení [21] z roku 1914. Tanečnice jsou zachyceny bez kulis v přírodě, předvádějí rytmické cvičení, jež už se začíná prolínat s tanečními prvky.<sup>62</sup> Je zde patrný vliv impulsů ze střední Evropy. Duncanová, která tančila bos v chitonu, stejně jako mladé dívky na Drtikolově fotografiích, nebo principy Jacquese-Dalcroze, který ve své metodě rytmické gymnastiky přiřadil hudebnímu rytmu, dynamice, či výšce specifický pohyb. Základní prvky techniky sestávaly z chůze, poskoků, běhů, pohybu paží, či improvizace. Toto cvičení mělo poskytnout funkci jak fyzické, tak i duševní hygieny. Techniku si brzy osvojily české tanečnice, mezi nimiž byla Ervína Kupferová nebo také Jarmila Kröschlová, která se těmto principům učila u samotného Dalcroze v Hellerau. Tam posléze založila i svou vlastní taneční skupinu, která záhy přesídlila do Prahy. Svými tanečními projevy Kröschlová spíše tíhla k pohybovému divadlu, navázala spolupráci s divadlem Dada a předními avantgardními režiséry, mezi nimiž byl E. F. Burian, či Jiří Frejka.<sup>63</sup>

Avantgarda a výrazový tanec byly úzce spjaty především ve formě divadelních představení. Nový zájem o pohyb podpořila i popularita jazzu, varieté a cirkusů, k nimž inklinovali členové Devětsilu. Tato představení znal i Drtikol. Velkým tématem se

---

<sup>60</sup> Kroutvor Josef, Tanec jako inspirace Františka Drtikola, *Československá fotografie*, 1990, č. 10, s. 444–446.

<sup>61</sup> Drtikol František, *Oči široce otevřené*, Praha 2002, s. 45.

<sup>62</sup> Kroutvor Josef, Tanec jako inspirace Františka Drtikola, *Československá fotografie*, 1990, č. 10, s. 444–446.

<sup>63</sup> Holeňová Jana (ed.), *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha 2001, s. 159.

pro něj stala legenda o Salome, stejně jako pro řadu symbolistů, dekadentů a secesních umělců. K oné secesní dekorativnosti se přikláněl ve své rané tvorbě i Drtikol. Prvotním podnětem pro výběr tohoto námětu mohla být návštěva představení v podání ruské umělkyně Olgy Vladimírovny Gzovské, kterou v roce 1912 fotografuje. Následně je v podobě Salome zachycena i Ervína Kupferová s orientální čelenkou a bohatě zdobenými náušnicemi. I do jedné ze Sudkových fotografií se promítlo téma odkazující k Orientu. Jedná se o fotografii, v níž je zachycena Taťána Pexová při tanci Turecký pochod od L. van Beethovena. Pexová je ve výpadu se sepjatýma rukama nad hlavou. Pohyb je živý, nejedná se o stylizovanou kompozici, jako tomu je v případě Drtikola, jehož Salome v pojetí Kupferové je ladně usazena do vítězné pozice, kterou umocňují choulící se služebné v popředí [22].<sup>64</sup>

Zaujetí výrazovým tancem je patrné i v Drtikolových snímcích aktů z konce dvacátých let, kde modelky zaujímají pózy odkazující k dynamickým tanečním prvkům,<sup>65</sup> které pochází z německé scény. Je-li na fotografii skupina tanečnic, umísťuje Drtikol postavy tak, aby akcentovaly středovou osu. Cílem je vzbudit pocit přirozenosti v pózách a udržet rovnováhu v rozvržení ploch.<sup>66</sup>

Motiv pohybu nese řadu podob. Nevztahují se k němu pouze prvoplánové taneční fotografie, je s ním spojen například i motiv vlny [23] z roku 1926, ale i fotografie bez názvu z roku 1929, kterým dominuje diagonála zvýrazněna postojem modelky [24, 25]. Tělo není mnohdy ani zachyceno kompletní, důraz je kladen na světlo a stíny naznačující siluetu postavy, popřípadě odhalující určité tělesné partie. Vše stylizováno k podtržení souhry geometrických výsečí, kruhů, sloupů, schodů, či prostorových těles s lidským tělem. Fotografie mohly být ovlivněny mnoha styly, jsou viditelné náznaky kubismu v použití geometrických tvarů ve formě dekorací. Inspirací mu ale mohl být i konstruktivismu, či styl art deco.<sup>67</sup>

## 4.2 Tanec a Teigeho Abeceda

Co se týče fotografií čerpajících z nových tendencí tance, je logické sledovat tvorbu nejen zmiňovaného Drtikola a Sudka, ale vzít v potaz například i text Teigeho *Poezii pro pět smyslů*. V němž klade důraz na uspokojení moderních smyslů, tíhne

---

<sup>64</sup>Kroutvor Josef, Tanec jako inspirace Františka Drtikola, *Československá fotografie*, 1990, č. 10, s. 444–446.

<sup>65</sup>Birgus Vladimír, Braný Antonín, *František Drtikol*, Praha 1988, s. 17–19.

<sup>66</sup>Drtikol František, *Oči široce otevřené*, Praha 2002, s. 53.

<sup>67</sup>Birgus Vladimír, *František Drtikol*, Praha 1988, s. 26–28.

k propojení jednotlivých uměleckých složek. Komplexnost děl by měla oslovovat všechny lidské smysly, nikoli jen zrak. Odkazuje i na pohyb, sport a akrobacii, jež probouzí v aktérech vášeň, ale i harmonii. „*Poetismus chce tuto poezii založit na smyslové, fyziologické abecedě, protože fyziologické reakce jsou nejbezpečnější, jednoznačné a dovedou bezprostředně navodit určité stavy senzibility a ducha.*“<sup>68</sup> V rámci touhy po poezii, která by naplňovala jeho ideu, vzniká knižní vydání *Abecedy*, kde ona fyziologická složka je zpracována Milčou Mayerovou. Souznění sportu a umění dle Teigeho představ, je docíleno už jen samotným cvičebním úbořem Mayerové na fotografiích Karla M. Paspý. Výrazně se liší od dobových tanečních trikotů, ve kterých můžeme vidět například Pexovou a Kavalířovou v Sudkových studiích pohybu. Samotné pohyby Mayerové se spíše odvolávají na sport, či tělocvičné úkony. Ostatně taneční projev, jak si jej žádala avantgardní divadelní scéna, stavěl na pohybech asociujících úkony rytmického cvičení. I v projevech ostatních tanečnic, například u Miroslavy Holzbachové, je zřetelná záliba v základních pohybových prvcích, které ji poskytovaly dostatek prostoru k ovládnutí tanečního pohybu. Viditelný je i vliv Dalcrozovy taneční školy, která z oněch elementárních prvků čerpá.<sup>69</sup>

Holzbachová apeluje na hledání inspirace čistě v taneční scéně. Vyvrací potřebu hledání východisek pro pohyb v literatuře, či myšlenkových proudech. Tanec má být dle ní naplněn pouze tanečností, čistotou pohybu a prací svalů, jež jsou inspirovány rytmem života a všedních radostí. Oponuje názoru, že by tanec mohl zastávat funkci dekorativní, či by se mohl stát ilustrací.<sup>70</sup> Tento výrok je protipólem k Teigeho *Abecedě*, kde fotografie Mayerové plní ilustrační funkci, ale zároveň jsou svébytnou složkou, nikoli jen sekundárním obsahem. Mayerová v nich prokázala svou kreativitu a kultivovanost pohybu. Fotografie Paspý se vedle Nezvalových veršů staly rovnocenným vyjádřením poezie skrze pohyb.<sup>71</sup> Písmeno R [26], které nabylo ryze sportovní formy, (Mayerová je zachycena v běhu) reprezentuje již zmiňované tendence vkládat tělocvičné úkony do tance.<sup>72</sup> Oproti tomu se, ale objevují v *Abecedě* prvky, které těžší čistě z taneční

---

<sup>68</sup> Teige Karel, „Poezie pro pět smyslů“, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá: Sv.2*, Praha 1972, s.193.

<sup>69</sup> Nezval Vítězslav, „K tanečnímu večeru Miroslavy Mayerov-Holzbachové“, in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s.467–468.

<sup>70</sup> Holzbachová Míra, „Tanec“, in: in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá: Sv.2*, Praha 1972, s. 441–442.

<sup>71</sup> Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989, s. 26.

<sup>72</sup> Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 169.



průpravy například u písmene B [27],<sup>73</sup> kde Mayerová stojí na pravé lehce vytočené noze v demi-plié (dřep) s levou nohou přiloženou na vytočené cou-de-pied (poloha dopnutého chodidla přiloženého ke kotníku).<sup>74</sup> Jedná se o jeden ze základních baletních prvků, který je ale doplněn o neklasické polohy rukou, aby Mayerová dosáhla požadovaného tvaru B. S touto čistě klasickou prací nohou se zcela jistě seznámila i Pexová s Kavalírovou. V Sudkových Pohybových studiích z Barrandova je Kavalírová zachycena na vysokém relevé (výpon na pološpičkách), jež je stěžejním prvkem v klasickém i výrazovém tanci. V kontextu celkového držení těla a vtočení nohou Kavalírové, se ale pohyb od klasické baletní stylizace zcela odvrací a prezentuje působivou pozici, zahrnující vypětí svalů v oblasti trupu, i nohou [9].

Tanečnice Pexovou, Kavalírovou a Mayerovou spojuje především poučení technikou Rudolfa von Labana. V letech, kdy se Mayerová pokoušela v Labanově škole o získání takzvaného velkého choreografického diplomu, působila choreograficky v Praze, ale i Hamburku. Do Prahy Mayerová přivezla nové tendence a své uplatnění našla na i na avantgardní scéně, kde ve spolupráci s jejími vrchními představiteli vytvořila řadu tanečních produkcí, například k dadaistickému představení *Svatebčané na Eiffelce* z roku 1927. Během svých vystoupení prokázala poučení nejnovějšími tanečními vlivy, Laban u svých žáků rozvíjel především prostorové myšlení, apeloval na projev sólisty ve vztahu ke sboru a naopak. Jeho technika byla velice racionální, dbal na rozvržení prostoru s matematickou přesností, která se odráží i v projevu Mayerové a jejich choreografiích. Ono důsledné rozvržení těla ve vztahu k prostoru je patrné i v Teigeho *Abecedě*.<sup>75</sup>

Na mechanickou přesnost a důslednou geometrizaci v tanečních kreačích Mayerové se soustředí ve své studii i Matthew S. Witkovsky. Zdůrazňuje především estetiku pohybu a těla, jež se nese v duchu časné fáze Devětsilu s motivací o nekonvenční přepis skutečnosti, v bezprostředním vztahu k jevu. Ve své studii pozoruje i aspekt genderové rovnocennosti, který je v Teigeho *Abecedě* zakomponován, jedná se o potlačení ženské zdočnosti, ať už ve formě pokrývky hlavy, či sportovního úboru. Dle Wittkovského se Mayerová tímto způsobem vědomě prezentuje a odklání od tradičního pojetí sociálních archetypů. Nad propagací „nové moderní ženy,“ která se věnuje sportu,

---

<sup>73</sup> Vítězslav Nezval, *Abeceda: taneční kompozice Milči Mayerové*, Praha 1993, s. 9.

<sup>74</sup> Pasková Olga, *Základy klasického tance: odborná příručka pro učitele tanečních oborů lidových škol umění*, Praha 1978, s. 62.

<sup>75</sup> Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989, s. 25.

dbá o fyzické i duševní zdraví těla a již je výrazně samostatnější, jistě přemýšlela i Kavalírová s Pexovou, při vzniku barrandovských fotografií. Vzhledem k situaci, kdy se ono pojetí ženství stávalo řadou diskuzí a dostávalo se i do dobových periodik, přičemž taneční snímky často nesly titul obdobného formátu.

Díky jedné z žákyň Mayerové byla choreografie *Abecedy* zrekonstruována. Pózy střídavě zdůrazňují a odchyľují se během tance od textové předlohy, aby ztvárnily různé zvraty na scéně a zároveň korespondovaly s popisy obrazů v básni. Přesto ale nebyly pózy prezentující písmena čitelné během taneční rekonstrukce. Srozumitelné se pro pozorovatele staly až v tištěné formě za doprovodu textu a typografické úpravy.<sup>76</sup>

*„Disciplinovaný, emocionálně zdrženlivý projev kontrastuje s verši a nese jejich radostnost spolu se strízlivostí klasické disciplíny.“<sup>77</sup>*

### 4.3 Fotografie tance Václava Jírů

Motiv tance ve svých fotografiích rozvíjí i další meziváleční fotografové, mezi nimiž byl i Jírů, který se podílel na zprostředkování tance zejména skrze časopisy, které podávaly informace o nejnovějších tanečních trendech, jak formou rozhovorů s předními českými, či zahraničními představitelkami, tak doprovodnými fotografiemi.

Jírů ve svých postojích zastával názor, že jakákoli umělecká činnost slouží jako sdělovací prostředek, jenž umožňuje lidem vzájemné sblížení. Jeho názory se formovaly v poměrně raném věku, kdy dochází ke své myšlence fotografie, jakožto sdělovacího prostředku. Využívá možností tohoto média, skrze nějž lze přiblížit sdělení autora veřejnosti a zároveň v něm zachovat uměleckou složku, či specifickou stopu autora. Klade však důraz na omezení významovosti na původní umělecký záměr, aby interpretace fotografie mohla být co nejjasnější. Tato racionalita se projevuje i v Jírově tanečních snímcích. Názorové postoje Jírů zúročil na postu fotožurnalisty, kdy své snímky zároveň doplňoval vlastním textem. Rozsáhlá tematika publikovaných fotografií se odvíjela především od jeho osobních zájmů. Řadily se tam sociální fotografie, portréty, krajiny, reportážní snímky a v neposlední řadě i sportovní, divadelní a taneční. Zpočátku soustředil svou činnost do periodik *Světozoru* a *Pestrý týden*, později ale rozšířil svou

---

<sup>76</sup> Witkovsky Matthew S., Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet, *The Art Bulletin* 86, 2004, č. 1, s.114–135.

<sup>77</sup> Witkovsky Matthew S., Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet, *The Art Bulletin* 86, 2004, č. 1, s.114–135.

tvorbu a přispíval téměř do veškerého předválečného tisku.<sup>78</sup> Ku příkladu fotografie tanečnice Lídy Vosykové od Jírů, publikované v již zmiňovaném *Pestrém týdnu*. Šest snímků prezentujících pružnost těla pražské sólové tanečnice v nejrůznějších pozicích, které spolu s doprovodným textem velebí důsledný dril tanečnic, díky němuž jsou schopny se samozřejmostí sobě vlastní, předvádět na scéně nejenom taneční, ale i akrobatické kreace.<sup>79</sup> Vnímání tance, jenž je součástí divadelní scény, kabaretů, či revui se naprosto diferencuje v článku Lisy Duncanové, která vnímá tento koncept jako poklesek. To, co je jinde vyzdvižováno, prezentuje tato tanečnice jako úplné odchylení od původní funkce tance a postavení tanečnic ve společnosti. Ušlechtilé umění prapůvodně sloužící k náboženským obřadům, je v dnešním světě vyřazeno z původního kontextu a považováno dle autorky spíše za „prostituci“. Klade důraz na impulsy, jež by měly přicházet od samotného státu, který formuje smýšlení jedince, aby vznikaly tanečnice, jež vyjadřují skrze umění ušlechtilost mladého lidu. Text je doprovázen tanečními fotografiemi a kresbami, na nichž je nejen Duncanová, jakož to autorka článku, ale ku příkladu i studie tance Kavalírové od fotografa Dr. Kröhna, nebo také kresebné studie Boettingera, ztvárňující Mayerovou.<sup>80</sup> Avšak tato pohybová studie Kavalírové, ačkoli je také zachycena v přírodě, se výrazně liší od Sudkových studií tance. Skutečnost je dána nejen zvoleným kostýmem, ale i naprosto odlišnými zkušenostmi fotografů, zejména jejich uměleckými přesvědčeními.

Snímek *Švédský žebřík* [28] z roku 1929 Jírů pojímá formou fotografického experimentu.<sup>81</sup> Pohybem způsobená rozostřenost obrazu, jako by naznačovala progresivitu doby a její zrychlující se vývoj. Fotografický experiment, jak tento snímek označil sám Jírů, mohl čerpat z impulsů futurismu, kde stejně jako italští futuristé usiluje o zachycení gesta a dynamického pocitu z něj, či kinetismu. Kinetismus zdůrazňoval i Laban během propagace své taneční notace. Je známa fotografie, kde každá z tanečnic v řadě zaujímá jednu sekvenci z tance, celý zástup tudíž na snímku reprezentuje v jednom okamžiku kompletní průběh pohybu.<sup>82</sup> K podobnému smýšlení odkazuje pozorovatele

---

<sup>78</sup> Zykmond Václav, *Václav Jírů*, Praha 1971, s. 7–9.

<sup>79</sup> Rýpar Vladimír, Taneční akrobatika – vrchol pružnosti a přizpůsobivosti lidského těla, *Pestrý týden*, 1936, č. 17, s. 15.

<sup>80</sup> Duncanová Lisa: Proč tančím, *Pestrý týden*, 1936, č. 11, s. 13.

<sup>81</sup> Dvořák Karel, Sportovní fotografie včera, dnes – a zítra?, *Československá fotografie časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků*, 1972, č. 3, s. 102–107.

<sup>82</sup> Matulová Jitka, Divadlo: svět tance, pohybu i dynamické scenografie, in: Alena Pomajzlova (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo impulsy futurismu v českém umění*, Plzeň 2012, s. 236–258.

i snímek *Švédský žebřík*, kde řada tanečnic zaujímající sice stejnou fázi pohybu (úklonu), ale formou, jakouž je fotografie komponována, vytváří optický dojem postupného docházení tanečnic do vrcholné fáze prvku.

Jirů kladl ve svých fotografiích, stejně jakož to i Sudek, důraz na kompozici. Nejednalo se pro něj pouze o vzorce, byl to celý proces, jenž byl podmíněn ideji vytvářeného záběru a následně náležitěmu vyjádření obsahu.<sup>83</sup> Snímek *Rozcvička na střeše* [29] z roku 1933, lze interpretovat dvojím způsobem. Tanečnice v bílých trikotech a záklonu vstupující i vystupující ze záběru a spolu s nimi i kouřící komín, představují pečlivě zvolený výřez obrazu, jenž měl Jirů k dispozici před sebou. Dynamická kompozice fotografie tak zprostředkovává pozorovateli dvě stěžejní myšlenky. Umístění kouřícího komínu ve vztahu k tanečnicím na snímku lze chápat jakožto symbol reprezentující modernost doby, ale lze ho rovněž vykládat i jako falický symbol.<sup>84</sup>

#### 4.4 Zahraniční impulsy

Impulsy, jež nabádaly umělce k propojení umění do syntetického celku, pronikaly na českou scénu, jak již bylo zmíněno, ze zahraničí. Podstatnou roli v tomto postupném průniku podnětů sehrála výtvarná škola Bauhaus. *Triadickým baletem*, jež měl premiéru v roce 1922, dal Oskar Schlemmer vzor, na který bylo možno navázat a rozvíjet ho. V době premiéry tohoto nekonvenčního baletního představení Schlemmer fungoval ještě jako vedoucí řezbářské a kamenické dílny na Bauhausu. O rok později, ale ku příležitosti Týdnu Bauhausu, již předvádí svůj *Figurální kabinet*.<sup>85</sup> Schlemmer ve své tvorbě usiloval „o očištění kubistické tradice ve směru k čistému architektonickému slohu.“<sup>86</sup> To se projevilo i na pohybové inspiraci pro *Triadický balet*, kde Schlemmer čerpal stejně jako naše české představitelky tance, z pohybového a rytmického slovníku Labana, který obohatil o prvky ruského konstruktivismu. Základní tvůrčí myšlenkou, jak již směřuje název, byla symbolika čísla tři, která se uplatňuje užitím tří barev, dále se projevuje ve třech geometrických tvarech a členění samotného baletu spočívalo ve třídílné struktuře. Balet ale stavěl i na celé řadě protikladů, jež dospívaly k hravým nesmyslům,

---

<sup>83</sup> Jirů Václav, *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii*, Praha 1954, s.113.

<sup>84</sup> Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 136–199.

<sup>85</sup> Pörtner Paul, *Experimentální divadlo: přehled, dokumenty, kresby, fotografie*, Praha 1965, s. 52.

<sup>86</sup> Peroutka Ferdinand, Bauhaus, *Přítomnost: nezávislý týdeník*, 1936, č. 42, s. 665.

aby tímto způsobem symbolizovaly smíření sporů, jež byly zapříčiněny aktuálním děním průmyslové kultury.

Do dalších představení, jež Schlemmer uvedl, během svého působení na Bauhausu, zakomponoval podněty, které byly inspirovány experimenty probíhajícími na této mezinárodně proslulé instituci, ku příkladu lze jmenovat *Posunkový tanec* z roku 1926, či *Kovový tanec* z roku 1929. Ve veškerých případech se jednalo o pozoruhodné divadelní počiny, jejichž stavební pilíře, stejně jako u jeho umělecké a pedagogické činnosti, spočívaly ve tvorbě důsledných analýz prostoru a mechaniky pohybu. Novým specifikem těchto dadaistických a futuristických představení bylo zejména popírání všech doposud platných divadelních postojů, které vyústily k osvobození nejrůznějších výrazových prostředků, jež byly následně koncipovány do nečekaných uměleckých celků. Tyto impulsy vedly k obohacení jednotlivých uměleckých disciplín a jejich využití.

V Bauhausu se odehrálo kromě autorských představení Schlemmera i vystoupení Mary Wigmanové, německé tanečnice a žačky Labana i Dalcroze. Ačkoli se její expresivní taneční projev nesetkal s kýženým ohlasem jako vystoupení její studentky Grety Paluccové, jejíž „*chlapecká pružnost*“<sup>87</sup> a uvolněnost formy více odpovídaly představám, kterými se vedení Bauhausu hodlalo ubírat, i tak se ale Wigmanové jistě podařilo předat stěžejní principy pohybové techniky. Tanečnice Paluccová, ale vzbudila výrazně větší nadšení, zejména u Vasilije Kandinského. Ten její pohyb nafotografoval a následně zpracoval do formy diagramové kresby, která rozebírá pohyb na jeho stěžejní elementární linie. Diagramové kresby Kandinskij zveřejnil v časopise *Der Sturm* roku 1926 a následně ve svém druhém teoretickém spise.<sup>88</sup> Ve své teorii a studiích tance uvádí dokonce užití bodů, kterými člení nejen prostor, ale například i povahy skoků jak z klasického baletu, tak výrazového tance a zabývá se jejich rozdíly.<sup>89</sup> Snímek, kde je Paluccová zachycená v póze na pravé noze v demi-plié, s levou nohou, jež je zdvižená a pokrčená v koleni, přičemž trup se nachází v hlubokém záklonu [30]. Tvoří nápadnou pohybovou paralelu k taneční fotografii Sudka [16]. Rozdíl je tvořen pouze stylizací pohybu Paluccové a jejím doprovodným použitím paží. Konfrontace Kandinského se Sudkovými studiemi tance, ukázala i na užívání obdobných principů, založených na práci se stínem. Experimentování a objevování nových možností nabízející propojení pohybu a fotografie, je patrné jak u Sudkových pohybových studií z ateliéru, tak

---

<sup>87</sup> Martinová Marianne, *Moderní umění a tanec*, in: *Tanec a výtvarné umění*, Praha 1988, s. 23.

<sup>88</sup> Jedná se o spis *Bod – linie – plocha*, který Kandinskij publikoval v roce 1926.

<sup>89</sup> Martinová Marianne, *Moderní umění a tanec*, in: *Tanec a výtvarné umění*, Praha 1988, s. 8–34.

z barrandovského kopce. V obou případech se Sudkovi podařilo obohatit taneční snímky díky modelaci světla.

Taneční technika Labana, založena na geometrické a matematické preciznosti tak našla své uplatnění napříč uměleckými směry a rovněž se stala překvapivou inspirací pro díla meziválečného období. Pečlivé rozvržení choreografie ve vztahu k prostoru a lidskému tělu tak proniklo nejen do divadelních prostor, ale i do média fotografie, kresby, malby, či soch.

Abstraktní hudební a architektonické kvality v tanci oslovily i Laszló Moholy-Nagyho. Ten se stal jednou ze stěžejních osobností, jež se zasadily o reformu vizuální kultury. Sám Moholy-Nagy tvrdil, že spása fotografie tkví v experimentu, přičemž apeluje na vymanění se ze zavedených konvencí.<sup>90</sup> Jeho dílo spočívalo ve zprostředkování velkorysých myšlenek obohacených o originální pojetí,<sup>91</sup> k čemuž si dopomáhal typografickou úpravou, nebo také kolážemi doprovázenými kresbou. S tím také souvisí jeho přesvědčení, že nejpřesnější sdělení je zprostředkováno skrze typofoto. Tato úvaha byla známá i Teigemu, ten se však rozhodl *Abecedu* koncipovat odlišným a zcela ojedinělým způsobem.<sup>92</sup> Přesto však mezi inspiračními zdroji, které byly oporou pro *Abecedu*, mohla zaujímat místo i práce Moholy-Nagyho. Ten v souladu s avantgardními tendencemi, zpracoval fotomontážní dílo *Sen dívek z internátní školy* [31] v roce 1925. Fotomontáž konfrontuje „starý a nový svět.“ Jako zástupné prvky pro vyjádření své myšlenky si Moholy-Nagy vybírá skupinu dívek v jednotných úborech, jež prezentují zavedené konvence, přičemž do opozice, reprezentující nový nastupující směr, staví akrobatické tanečnice a sportovce v dynamickém skoku.<sup>93</sup> Pro Moholy-Nagyho představovalo umění ideu, kterou byl schopen oddělit od konkrétního výtvarného provedení a aplikovat ji na různé formy uměleckých děl. Ve svém umění tak mohl oddělit objekt od jeho původní funkce.<sup>94</sup> Myšlenku je možno pozorovat i na již výše zmíněné fotografii, kde Moholy-Nagy vyjímá tanečnice

---

<sup>90</sup> Mrázková Daniela, *Co je fotografie = What is photography = 150 let fotografie: 150 Years of Photography: katalog výstavy*, Praha 1989, s. 115–121.

<sup>91</sup> Moholy-Nagy, Laszló: *encyklopedický časopis moderného člověka*, 1980, č. 130, s. 3293.

<sup>92</sup> Toman Jindřich, *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 293.

<sup>93</sup> Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 136–199.

<sup>94</sup> Rezek Petr, *Tělo věc a skutečnost v současném umění*, Praha 1982, s. 165–166.

z původního kontextu a využívá těchto snímků, jako zástupných prvků, pro prezentaci své ideje.

## 5. Závěr

V Sudkově rozsáhlé tvorbě, kterou lze členit do mnoha období, cyklů a s tím i spjatých východisek, představují pohybové studie z Barrandova pouze krátkodobý zájem. Ve své pozdější tvorbě se již tomuto námětu nevěnoval vůbec. Vzhledem k hypotéze, která vychází ze záznamů Sudkových účetních knih, a také pomocí paralel ve formě periodik, lze tak s jistotou předpokládat, že impuls ke zhotovení snímků vzešel od tanečnice Pexové, za účelem její propagace. Pomocí osvětlení této problematiky je viditelné, že studie pohybu nepatřily mezi náměty, ke kterým by se Sudek metodicky navracel, jakož tomu bylo u soch, oken, zátiší, či samotného města Prahy, jež mu byly pravděpodobně nejbližší.

Bakalářská práce splnila vytyčené cíle a uvedla Sudkovy pohybové studie do vymezeného kontextu. Bylo možno pozorovat vývoj tance ve fotografiích, jeho proměny v pojetích autorů, které se lišily uměleckým vkladem a následným užitím v jejich studiích. Stejně jakožto výtvarné umění i tanec vždy reflektoval dané období. Tělesná výmluvnost výrazových tanečnic se tak stala fenoménem, jenž inspiroval mnoho umělců a uměleckých hnutí. Zejména v meziválečných letech, je možno sledovat vývoj tance a jeho pronikání na českou scénu za pomoci fotografií. Ty se staly nepostradatelným prostředkem k jeho propagaci a dostaly ho tak do povědomí široké veřejnosti. Porovnání zvolených snímků zahraničních autorů dopomohlo osvětlit problematiku tanečních fotografií z českého kulturního prostředí. Paralely pro fotografie tvořily zejména společná východiska tanečnic, které ovládaly stejný pohybový slovník. Nové taneční techniky se šířily napříč územími, především díky nakloněnosti umělců vůči nastupujícím tvůrčím ideálům. K tomu přispělo i ideologické přesvědčení společnosti. Tyto podmínky tak poskytly živnou půdu tanci a tanečním snímkům.



## 6. Seznam obrazové přílohy

1. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov I, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
2. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov II, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
3. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov III, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha
4. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov IV, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha
5. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov I, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha
6. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov II, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha
7. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov III, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
8. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov IV, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
9. Josef Sudek, Helena Kavalírová, Barrandov I, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha
10. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše I, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha
11. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše II, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
12. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše III, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
13. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru I, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sbíрка PPF, Praha

14. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru II, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
15. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru III, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
16. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru IV, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sběrka PPF, Praha
17. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru V, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
18. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru VI, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Sběrka PPF, Praha
19. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru VII, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
20. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru VIII, kolem roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Uměleckoprůmyslové museum v Praze
21. František Drtikol, Snímek tančících sokolek, 1914, fotografie na kartonu, 40 x 30 cm, Národní muzeum, Praha –oddělení dějin tělesné výchovy a sportu. Repro: Španihelová Magda, Ženské tělo v pohybu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 134.
22. František Drtikol, Ervína Kupferová, - tanečnice, 1919, olejtisk, 19,3 x 25,3 cm. Repro: Klaricová Kateřina, Mašín Jiří, Drtikol František, *František Drtikol: výběr fotografií z celoživotního díla*, Praha 1989, s. 111.
23. František Drtikol, Vlna, 1926, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 124.
24. František Drtikol, Akt, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 153.
25. František Drtikol, bez názvu, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 155.
26. Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Paspá, Milča Mayerová, Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, 1926, dvoustrana s písmenem R, Praha,

- J. Otto 1926, Památník národního písemnictví, Praha, knihovna. Repro: Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Pasma, Milča Mayerová, Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, Praha 1993, s. 38–39.
27. Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Pasma, Milča Mayerová, Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, 1926, dvoustrana s písmenem B, Praha, J. Otto 1926, Památník národního písemnictví, Praha, knihovna. Repro: Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Pasma, Milča Mayerová, Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, Praha 1993, s. 8–9.
28. Václav Jírů, Švédský žebřík (Gymnastika), 1929, fotografie, 37,7 x 29,8 cm, Sběrka Svazu českých fotografů, Praha 29. Repro: Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 168.
29. Václav Jírů, Rozcvička na střeše, 1933, fotografie, 35,4 x 47,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 170.
30. Vasilij Kandinskij, Greta Paluccová, 1926, Kupferstich-Kabinett – Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Repro: Wassily Kandinsky, Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca, *Das Kunstblatt*, 1926, č. 3, s. 120.
31. Laszló Moholy-Nagy, Sen dívek z internátní školy, 1925, fotomontáž, bromostříbný papír, 22,8 x 17,6 cm, Museum of Modern Art, New York. Repro: Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s.171.

## 7. Seznam použitých pramenů a literatury

### 7.1 Prameny

Diář Josefa Sudka z roku 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

Diář Josefa Sudka z roku 1935, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

Účetní kniha Josefa Sudka 1932-1937, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sběrka fotografie, Dokumentační fond, Písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

Seznam představení (Helena Kavalírová), *Online archiv Národní divadlo*, <http://nde.novumglobal.eu/umelec/7415/seznam-predstaveni> vyhledáno 6. 4. 2021.

### 7.2 Knižní publikace, katalogy a kapitoly v knihách

Anděl Jaroslav, *Josef Sudek o sobě*, Praha 2001.

Anděl Jaroslav, Hron Petr, Petružálková Adéla, *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách, Sborník pocta Josefu Sudkovi*, Praha 2014.

Birgus Vladimír, Braný Antonín, *František Drtikol*, Praha 1988.

Buddeus Hana, Život soch: možnosti fotografické rekontextualizace, in: Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy*, Praha 2020, s. 67–149.

Drtikol František, *Oči široce otevřené*, Praha 2002.

Fárová Anna, *Josef Sudek*, Praha 1995.

Fárová Anna, *Josef Sudek*, Praha 2002.

Gremlíková Dorota, Němečková Elvíra, Tanec a sport v době moderny. Souputníci a protivníci, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 194–199.

Holeňová Jana (ed.), *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha 2001.

Holzbachová Mira, „Tanec“, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá: Sv. 2*, Praha 1972, s. 441–442.

Jebavá Jana, *Kapitoly z dějin tance a možnosti terapie*, Praha 1998.

*Josef Sudek / The Dance / Tanec* (kat. výst.), text Anna Fárová, Ateliér Josefa Sudka v Praze 2004.

*Josef Sudek: V ateliéru ze sbírky negativů Ústavu dějin umění AV ČR* (kat. výst.), text Vojtěch Lahoda, Akademie věd České republiky 2017.

Kirschner Zdeněk, *Josef Sudek: výběr fotografií z celoživotního díla*, Praha 1982.

Kloubková Ivana, *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989.

Kröschlová Jarmila, *Výrazový tanec*, Praha 2002.

Laban Rudolf von, *Choreographie: erstes heft / Rudolf von Laban*, Jena 1926.

Linhart Lubomír, *Mistr české fotografie*, in: Sudek Josef, *Fotografie*, Praha 1956.

Martinová Marianne, *Moderní umění a tanec*, in: *Tanec a výtvarné umění*, Praha 1988, s. 8–34.

Matulová Jitka, *Divadlo: svět tance, pohybu i dynamické scenografie*, in: Alena Pomajzlova (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo impulsy futurismu v českém umění*, Plzeň 2012, s. 236–258.

Mrázková Daniela, *Co je fotografie = What is photography = 150 let fotografie: 150 Years of Photography: katalog výstavy*, Praha 1989, s. 115–121.

Pásková Olga, *Základy klasického tance: odborná příručka pro učitele tanečních oborů lidových škol umění*, Praha 1978.

Nezval Vítězslav, *Abeceda: cyklus básní s tanečními kompozicemi Milči Majerové*, Praha 1993.

Nezval Vítězslav „K tanečnímu večeru Miroslavy Mayerov-Holzbachové“, in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 468.

Rezek Petr, *Tělo věc a skutečnost v současném umění*, Praha 1982.

*Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* (kat. výst), text Jiří Jůza, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2002.

Pörtlner Paul, *Experimentální divadlo: přehled, dokumenty, kresby, fotografie*, Praha 1965.

Preston-Dunlop Valerie, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, London 1998.

Španihelová Magda, Ženské tělo v pohybu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 130–135.

Toman Jindřich, *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009.

Teige Karel, „Poezie pro pět smyslů“, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá: Sv.2*, Praha 1972, s. 191–196.

Vaganova Agrippina Jakovlevna, *Základy klasického tance: Učební text pro taneční oddělení konzervatoří*, Praha 1980.

Vangeli Nina, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005.

Winter Tomáš, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt: sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 136–199.

Zykmund Václav, *Václav Jirů*, Praha 1971.

### 7.3 Články

Duncanová Lisa: Proč tančím, *Pestrý týden*, 1936, č. 11, s. 13.

Dvořák Karel, Sportovní fotografie včera, dnes – a zítra?, *Československá fotografie časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků*, 1972, č. 3, s. 102–107.

Kroutvor Josef, Tanec jako inspirace Františka Drtikola, *Československá fotografie*, 1990, č. 10, s. 444–446.

Moderní žena ve volné přírodě, *Pestrý týden*, 1935, č. 29, s. 20.

Moholy-Nagy, Laszló, *Pyramída: encyklopedický časopis moderného človeka*, 1980, č. 103, s. 3293.

Motorismus – Tělesná výchova, *Pestrý týden*, 1936, č. 40, s. 4.

Peroutka Ferdinand, Bauhaus, *Přítomnost: nezávislý týdeník*, 1936, č. 42, s. 665.

Pozvánka na taneční večer Míry Holzbachové konající se 29. listopadu 1935, *Pestrý týden*, 1935, č. 47, s. 9.

Rýpar Vladimír, Taneční akrobatika – vrchol pružnosti a přizpůsobivosti lidského těla, *Pestrý týden*, 1936, č. 17, s. 15.

Sudek Josef, rozhovor, *Československá fotografie*, 1976, č.3, s. 111.

Tělovýchova – Sokolstvo, *Pestrý týden*, 1935, č. 47, s. 4.

Witkovsky Matthew S., Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet, *The Art Bulletin* 86, 2004, č. 1, s.114–135.

#### **7.4 Diplomové práce**

Malcharová Ilona, *Terminologie moderního a jazzového tance a její aplikace v pedagogické praxi pro druhý stupeň tanečního oboru ZUŠ* (diplomová práce), Divadelní fakulta JAMU, Brno 2013.

## 8. Obrazová příloha



1. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov I, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



2. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov II, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze





3. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov III., 1934,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



4. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov IV, 1934,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



5. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov I, 1934, Uměleckoprůmyslové  
museum v Praze



6. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov II, 1934, Uměleckoprůmyslové  
museum v Praze



7. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov III, 1934, Uměleckoprůmyslové  
museum v Praze



8. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov IV, 1934, Uměleckoprůmyslové  
museum v Praze



9. Josef Sudek, Helena Kavalírová, Barrandov I, 1934, Uměleckoprůmyslové  
museum v Praze



10. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše I, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



11. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše II, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



12. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše III, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



13. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru I, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



14. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru II, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



15. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru III, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



16. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru IV, kolem roku 1935  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



17. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru V, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



18. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru VI, kolem roku 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze





19. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru VII, kolem 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



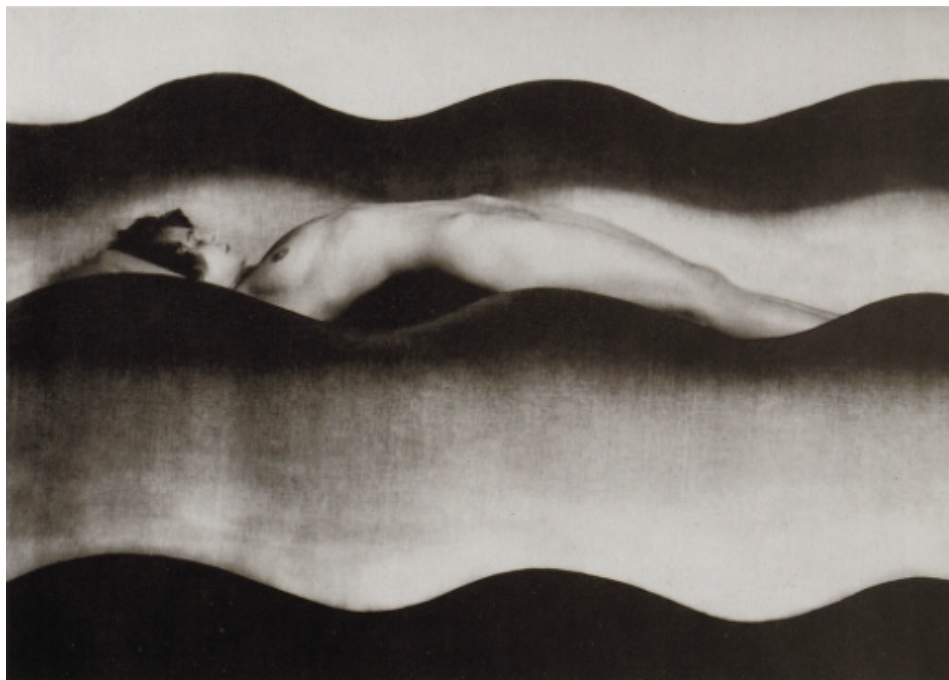
20. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru VIII, kolem 1935,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



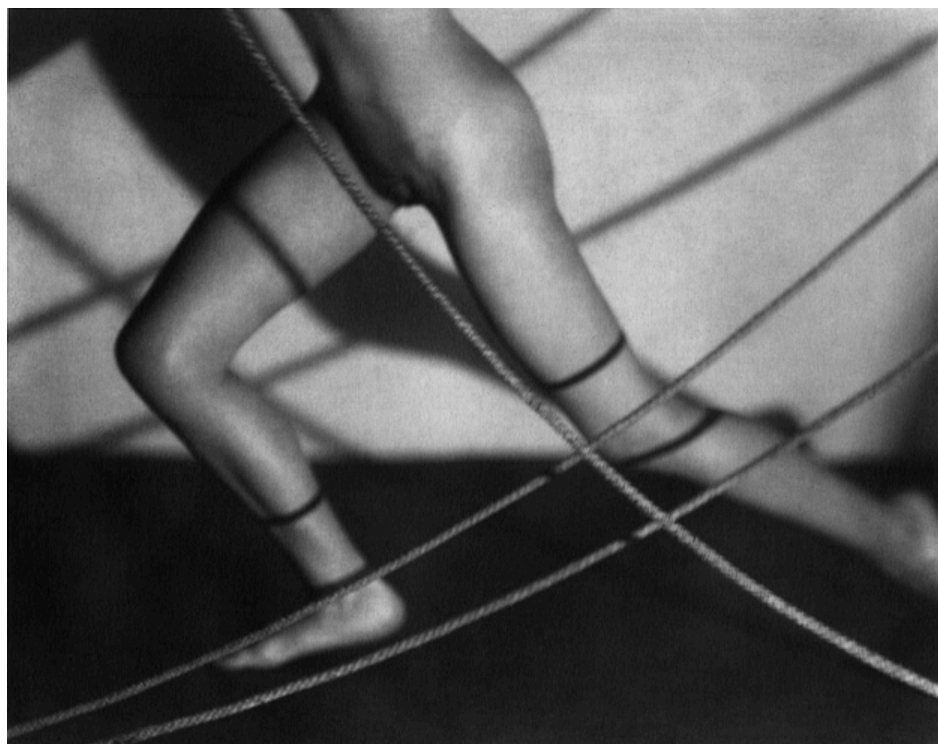
21. František Drtikol, Snímek tančících sokolek, 1914, fotografie na kartonu,  
40 x 30 cm, Národní muzeum, Praha – Oddělení dějin tělesné výchovy  
a sportu



22. František Drtikol, Ervína Kupferová, - tanečnice, 1919, olejotisk,  
19,3 x 25,3 cm



23. František Drtikol, Vlna, 1926, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



24. František Drtikol, Akt, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



25. František Drtikol, bez názvu, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



26. Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Paspá, Milča Mayerová, Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, 1926, dvoustrana s písmenem R, Praha, J. Otto 1926, Památník národního písemnictví, Praha, knihovna



27. Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Paspá, Milča Mayerová,  
 Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, 1926, dvoustrana  
 s písmenem B, Praha, J. Otto 1926, Památník národního písemnictví,  
 Praha, knihovna



28. Václav Jirů, Švédský žebřík (Gymnastika), 1929, fotografie, 37,7 x 29,8  
 cm, Sbírka Svazu českých fotografů, Praha 29



29. Václav Jírů, Rozsvička na střeše, 1933, fotografie, 35,4 x 47,3 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



30. Vasilij Kandinskij, Greta Paluccová, 1926, Kupferstich-Kabinett –  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden



31. Laszlo Moholy-Nagy, Sen dívek z internátní školy, 1925, fotomontáž,  
bromostříbný papír, 22,8 x 17,6 cm, Museum of Modern Art, New York

## 9. Anotace

<b>Jméno a příjmení:</b>	Barbara Kurzoková
<b>Katedra:</b>	Katedra dějin umění
<b>Vedoucí práce:</b>	doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2021

<b>Název práce:</b>	Josef Sudek, Pohybové studie, Barrandov 1934.
<b>Název práce v angličtině:</b>	Josef Sudek: Studies of movement, Barrandov 1934.
<b>Anotace práce:</b>	Bakalářská práce se zaměří na tvorbu Josefa Sudka, konkrétně na jeho studie pohybu, jež vznikly na Barrandově v roce 1934. Fotografie zaznamenávají taneční figury prováděny Taťánou Pexovou a Helenou Kavalírovou. Práce zasazuje fotografické studie pohybu jak do kontextu tvorby Josefa Sudka, tak české fotografie první poloviny 20. století a uvádí k nim náležité taneční paralely.
<b>Klíčová slova:</b>	Josef Sudek, pohybové studie, tanec, fotografie
<b>Anotace práce v angličtině:</b>	The bachelor's thesis will focus on the work of Josef Sudek, specifically on his studies of movement, which were created in Barrandov in 1934. The photographs record dance figures performed by Taťána Pexová and Helena Kavalírová. The work places photographic studies of movement both in the context of Josef Sudek's work and Czech photography of the first half of the 20th century and presents appropriate dance parallels to them.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	Josef Sudek, studies of movement, dance, photography
<b>Rozsah práce:</b>	56 stran, 73 494 znaků
<b>Jazyk práce:</b>	Čeština