

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ**

**Tanec v české fotografii meziválečné doby**

magisterská diplomová práce

**Bc. Barbara Kurzoková, DiS.**

Vedoucí práce:

doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

**Olomouc 2024**

### **Místopřísežné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a v práci jsem řádně uvedla veškeré použité informační zdroje.

V Olomouci dne 1. 5. 2024

Bc. Barbara Kurzoková, DiS.

Rozsah práce ve znacích: 134 762 znaků

## Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Tomášovi Winterovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky, konstruktivní kritiku, a především veškerý vynaložený čas. Mé poděkování patří také Uměleckoprůmyslovému museu v Praze, zejména Jitce Štětkové a Janu Mlčochovi za vstřícnost a zpřístupnění fotografických souborů Jaroslava Balzara, Josefa Sudka a Václava Jirů.

# Obsah

ÚVODEM .....	6
<b>1 TANEC NA STRÁNKÁCH PERIODIK .....</b>	<b>11</b>
1.1 NÁSTIN VÝVOJE OBRAZOVÝCH ČASOPISŮ NA ÚZEMÍ PRVNÍ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY .....	11
1.2 ROZMANITOST TANEČNÍCH SNÍMKŮ NA STRÁNKÁCH PERIODIK. FORMUJÍCÍ FAKTORY A PŘÍKLADY VÝSTAVNÍ ČINNOSTI. ....	13
1.3 JAROSLAV BALZAR.....	18
1.4 VÁCLAV JÍRŮ .....	19
1.5 JOSEF SUDEK.....	21
<b>2 ZNAKY TANEČNÍ FOTOGRAFIE – EXISTUJE TERMÍN „TANEČNÍ FOTOGRAFIE“? .....</b>	<b>24</b>
2.1 KRITÉRIA TANEČNÍ FOTOGRAFIE A POZNÁMKY K VÝVOJI TANCE .....	24
2.2 FOTOGRAFIE TANCE X VĚDECKÁ ANALÝZA .....	27
<b>3 TYPOLOGIE V RÁMCI TANEČNÍ FOTOGRAFIE .....</b>	<b>30</b>
3.1 ATELIÉROVÁ FOTOGRAFIE - POKRAČUJÍCÍ TRADICE DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ .....	31
3.2 AKT A TĚLESNOST V TANEČNÍ FOTOGRAFII .....	38
3.3 REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE - ZÁZNAMY Z PROSTŘEDÍ DIVADELNÍ SCÉNY .....	40
3.4 TANEC A JEHO ORNAMENTÁLNOST VE FOTOGRAFII - TANEČNICE HYBATELKAMI MODERNÍ SPOLEČNOSTI .....	47
<b>ZÁVĚREM.....</b>	<b>57</b>
<b>4 SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....</b>	<b>59</b>
<b>5 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....</b>	<b>66</b>
5.1 KNIŽNÍ PUBLIKACE, KATALOGY A KAPITOLY V KNIHÁCH .....	66
5.2 PRAMENY A PERIODIKA.....	70
5.3 DIPLOMOVÉ PRÁCE .....	71
<b>6 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA .....</b>	<b>73</b>

## Úvodem

Na počátku své statě *Still Moving*, která se zabývá vyobrazením tance ve fotografii, označuje Matthew Reason fotografii, jakožto metodu záznamu tance, která nese příslib přesnosti a autenticity. Zároveň vidí přednosti fotografie v tom, že představuje a poskytuje důkaz o předvedeném a provedeném tanci. Médium fotografie tak vytváří dokumentaci pomíjivosti pohybu. Službu, kterou zde fotografie poskytuje při zaznamenávání scénických umění, je zřejmá. Dějiny následně ukazují, jak rychle se fotografové ujali své funkce, ať už se jednalo o fotografie propagační, dokumentární, či například glamour. Postupně se krystalizuje zejména propagační a dokumentární role taneční fotografie. Tanec je svým charakterem neopakovatelný, ačkoli bude choreografie stejná, vždy bude předveden jinak. Fotoaparát, ale nese zjevný potenciál zachytit onu pomíjivost okamžiku.<sup>1</sup> Reason dále předkládá fakt, že fotografie nereprodukuje realitu v pravém smyslu. Poukazuje na její limity, mezi něž patří: dvojrozměrnost, transformace objektů za pomoci světla, či úhlu čočky fotoaparátu a metody vyvolání výsledné fotografie.<sup>2</sup> V meziválečném období se většina lidí setkávala s tancem zejména prostřednictvím fotografií, a to na stránkách periodik, spíše než formou divadelních zážitků. Tyto vizuální záznamy dle Pachmanové podnítily rozvoj tance a tělesné kultury, která se postupně stala fenoménem moderní doby.<sup>3</sup>

Taneční fotografii v meziválečném období se v tuzemsku věnovala celá řada fotografů. Nejen že tanec a pohyb bylo potřeba dokumentovat z praktických hledisek, jejich fotografie představovaly vkusné doplnění sportovních a kulturních rubrik obrázkových časopisů. Široká síť profesionálních fotografů a fotografů amatérů se ve své tvorbě věnovala plně magazínové fotografii. Zde se polohy tanečních snímků nesly v jednotném duchu diktovaném dobou. Tanečním fotografiím se, vedle řady dalších, věnoval Jaroslav Balzar, Václav Jirů a okrajově ve svých zakázkách i Josef Sudek. Část fotografií z jejich tvorby (z úseků který prezentuje tanec) je umístěna v archivu Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Poměrně skromné soubory představují ukázkou různorodých přístupů k fotografování tance a prezentují specifický pohled

---

<sup>1</sup> Matthew Reason, *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, *Dance Research Journal* 2003–2004, č. 2, s.43.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s.45.

<sup>3</sup> Martina Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021, s. 336–338.

na problematiku fenoménu taneční fotografie v meziválečném období. Pro doplnění jejich fotografické tvorby z oblasti tance, která se zejména u Balzara dochovala ve velmi skromných číslech, posloužila, jako zásadní pramen, dobová periodika.

Cílem práce *Tanec v české fotografii meziválečné doby* není pouze soustředit a popsat doposud nezpracované pole tanečních snímků, ale především podat výpověď o taneční fotografii samé. To se pojí se snahou poukázat na přínos masových médií ve formě obrázkových periodik.

Pro porozumění avantgardní taneční fotografie je nutné zodpovědět několik otázek. Za prvé, co se skrývá pod označením taneční fotografie, která je po následném průzkumu mnohem komplikovanějším konceptem, než se jevílo na počátku. Dále prozkoumat a stanovit její vývoj v meziválečném období na české scéně v rámci vnímání odborné, ale i široké veřejnosti a také zjistit, jak silně byl vývoj taneční fotografie spojen s dobovými a společenskými okolnostmi. Dále je nutné objasnit, jaké procesy se odehrávají na umělecké avantgardní scéně a jaké faktory mohly hrát úlohu při tvorbě tanečních fotografií. Práce se rovněž pokusí otevřít otázku vývoje avantgardní taneční fotografie, její popularity a vliv na rozvíjející se feminismus ve společnosti. K zodpovězení těchto otázek poslouží následující kapitoly. Zde bude prvně poskytnut vhled, jak byly taneční snímky prezentovány veřejnosti (zejména skrze vybraná dobová periodika a výstavy), dále jaké znaky by měly taneční snímky nést a v poslední kapitole budou předloženy typy fotografie, které vládly avantgardní scéně.

Tématem této práce se stalo studium tanečních fotografií. Je tedy nezbytné představit stěžejní publikace z různorodých řad badatelských okruhů. V rámci výkladu odborné literatury je nutno zmínit a zároveň zohlednit mezioborový přesah této práce. Výzkum tudíž proběhl v rámci studia fotografie, ale i tance a prostředí avantgardního divadla. Neméně důležitou oblastí se pro práci stalo bádání v obrázkových časopisech.

Během přelomu 20. a 30. let vzniklo mnoho alternativních uměleckých periodik, jež se snažily pokrýt takzvanou „jinou bázi“ jako byl *Kvart*, či *Disk*. O ty se však diplomová práce neopírá, jelikož představují velice vyhraněné spektrum vzhledu do meziválečného období. Propagátory nového způsobu života byly časopisy *Eva*, *Žijeme*, *Pestrý týden*, *Letem světem* a *Světobzor*. Obrázkovým časopisům se v tuzemsku věnuje rozsáhlá pozornost. Zkoumány byly nejen z pohledu umělecko-historického, tedy jejich obrazová

dokumentace, ale i jejich obsahová stránka - sociální význam textů a dopad na utvářející se společnost.<sup>4</sup> Také na našem území pozorujeme společně s rozvojem feminizmu, zájem o pozadí utvářející novou ženskou identitu. Problematiku feminizmu a proměny prvorepublikové ženy mapuje v tuzemsku zejména Martina Pachmanová. Pro tuto práci je klíčová její publikace *Civilizovaná žena: Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*,<sup>5</sup> kde kriticky hodnotí podoby a poslání moderní ženy. Publikace reflektuje i společenské postavení tanečnic a popisuje, jak se propsalo do dobových diskuzí, týkajících se modernismu a avantgardy. Snaha Pachmanové zformovat typologii žen za první republiky, které vytvářely identitu moderní ženy a osvětlení impulsů, které se podílely na onom vývoji poskytla řadu podnětů pro rozvoj dalšího bádání. Vhled do problematiky avantgardní společnosti a taneční fotografie zprostředkovává také text *Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet* od Matthew Witkovského, který otisknul *The Art Bulletin* v roce 2004.<sup>6</sup> Text se zaměřuje na formální, ale i sociologická hlediska fotografií Karla M. Paspý. Jako první také Witkovsky klade ve svém textu důraz na aspekt proměn genderové identity v rámci tanečních kompozic Mayerové. Tyto texty byly stěžejní oporou pro výklad tanečních fotografií v sociálním kontextu a pro přiblížení společenské role ženy v meziválečném období.<sup>7</sup> Zároveň představují jedny z prvních přiblížení problematiky taneční fotografie v kontextu genderu a rozvíjející se emancipaci žen za první republiky.

Tématu tance z meziválečném období je věnována řada publikací. Ty reflektují zejména stěžejní formující se taneční přístupy a jejich protagonisty. Vedle odborných textů Doroty Gremlíkové,<sup>8</sup> je to i *Český taneční slovník* Jany Holeňové.<sup>9</sup> Tato obsáhla

---

<sup>4</sup> Jedním z důležitých textů pro tuto práci je text Petra Vilguse, *Pestrý týden, 2. listopadu 1926–28. dubna 1945: vznik a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku první a druhé Československé republiky a období Protektorátu Čechy a Morava*, 2001. Nebo také text Jaroslava Anděla, *Česká fotografie 1840–1950- Příběh moderního média*, Praha 2004.

<sup>5</sup> Martina Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021. Ze studií Martiny Pachmanové vychází i text Libuše Heczkové, *Civilizovaná žena*, in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011, s. 99–103, který se rovněž zabývá postavením ženy v období první republiky.

<sup>6</sup> Matthew S. Witkovsky, *Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet*, *The Art Bulletin* 86, 2004, č. 1, s.114–135.

<sup>7</sup> Pro rozšíření obzoru v dané problematice je vhodná i publikace, kterou roku 2020 vydal Divadelní ústav- *(O)hlasy žen v české kultuře. Ženy v pohybu*. Kniha pomocí rozhovorů a bohatého obrazového doprovodu, prezentuje životy šesti významných tanečnic a vhlad do jejich sociální situace. Viz Lucie Čepcová, Vilém Faltýnek (ed.), *(O)hlasy žen v české kultuře. Ženy v pohybu*, Praha 2020.

<sup>8</sup> Mezi publikace věnované tanci a taneční scéně patří například, Dorota Gremlíková, *Taneční umění na scénách Nového německého divadla (1888–1939)*, Praha 2002. Či kniha taneční publicistky Niny Vangeli- Nina Vangeli, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005.

<sup>9</sup> Jana Holeňová (ed.), *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*, Praha 2001.



knihy, se snaží ve svých heslech pojmut celou oblast tance v českých zemích: balety, choreografie, taneční osobnosti a instituce. Mapuje tak tanec na našem území od 18. století do roku 2001. Pro studium taneční fotografie je nutno zmínit vývoj dosavadní badatelské činnosti v této oblasti. Meziválečným tanečním fotografiím na našem území doposud nebyla věnována taková pozornost, jako snímkům divadelním. Zásadní publikací pro téma divadelní a s tím se pojící i taneční fotografie je kniha *Česká divadelní fotografie 1859–2017*,<sup>10</sup> která vznikla ve snaze rámcově zmapovat obsah a podobu fotografií, vztahující se k divadelní kultuře. Hodnota této publikace tkví v prvenství podání uceleného výkladu české divadelní fotografie. Do té doby se autoři koncentrují spíše na tvorbu vybraných osobností a reflektování obecných dějin české fotografie. Na podobné pozici se nachází i taneční fotografie. Obecně se taneční fotografii věnuje Anna Benháková ve své diplomové práci *Tanec skrz fotografii*,<sup>11</sup> kde zkoumá spolupráci choreografa a tanečníka s fotografem. V oblasti studia taneční fotografie na našem území jsou dále podnětné texty zkoumající tvorbu jednotlivých autorů, zejména Františka Drtikola, který většinu svého života čerpal z námětů tance a pohybu. Mimo výše zmíněné oblasti bývají taneční snímky z meziválečného období často hodnoceny v publikacích zaměřených na téma sportu, jakožto námětu v umění.<sup>12</sup>

Nosným pramenem práce se tedy stala dobová periodika, která ve svých člancích reflektovala taneční trendy ve fotografii. Periodika, zejména ta, jež se zaměřovala na umělecké prostředí, sehrála důležitou roli i co se týče samotné kritiky avantgardy. Již od 60. let na stránkách probíhaly diskuze, dotýkající se významu avantgardy. Tyto veřejné projevy jsou ale stále nesmělé. Vyznačují se taktickou opatrností, či přímo celkovou nejasností. Mnohé výstavy, jež vykazovaly snahu o obnovení předválečné avantgardy, byly mnohokrát zakázány. Další pokusy o reflexi umění avantgardy jsou následně aktuální až v 80. letech. Zde se projevuje snaha zasadit českou avantgardu do evropského kontextu.<sup>13</sup> Tyto reflexe se ale týkaly zejména umění výtvarného, autoportrétů (jako častého tématu tváře, zrcadlení) a Teigeého manifestů. Kritéria Teigeého modernosti, se

---

<sup>10</sup> Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská, *Česká divadelní fotografie 1859–2017*, Praha 2018.

<sup>11</sup> Anna Benháková, *Tanec skrz fotografii* (diplomová práce), Taneční fakulta, Akademie múzických umění v Praze 2023.

<sup>12</sup> Například Dorota Gremlicová – Elvíra Němečková, *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.

<sup>13</sup> Josef Vojvodík, *Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy*, in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011, s. 23.

opírají o syntézu všech druhů umění,<sup>14</sup> nebo-li „*univerzální poezii jakožto nové kompletní umění devíti Múz, jakési ars maior.*“<sup>15</sup> Teige sám toto období označil za všestranný myšlenkový zvrát a uzlový bod nového myšlenkového vývoje, který se zprvu projevuje chaoticky a za pomoci revoltních tendencí.<sup>16</sup> V oblasti umění se revoluce projevila i skrze pevné sepětí s bouřlivým rozvojem nových technologií. Bylo nutné vyrovnat se i s příchodem filmu, jakožto formou dalšího média. Do námětů se začaly promítat témata korespondující se sociálním vývojem- exotika, technika, sport a v neposlední řadě tanec.<sup>17</sup> Lze tedy pozorovat, že tanec samotný i forma, jakou byl zpracován ve výtvarném umění, se stal rovnocenným projevem v avantgardě. Přesto se toto téma stále nedočkalo takové pozornosti a řádné reflexe, jako výše uvedené projevy ve výtvarném umění.<sup>18</sup> Pro nepřilíš velké množství publikovaných textů z této sféry posloužily pro čerpání informací i novinové články a katalog z výstavy s tematikou tance,<sup>19</sup> jež se uskutečnila v meziválečných letech.

---

<sup>14</sup>Viz Josef Vojvodík (pozn. 13), s. 23.

<sup>15</sup> Karel Teige, *O humoru, clownech a dadaistech*, Praha 1930, s. 208–209.

<sup>16</sup> *Ibidem* 195–196.

<sup>17</sup> Karel Teige, *Výbor z díla I: Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 121–128.

<sup>18</sup> V posledních letech se uskutečnily dvě výstavy, které se samostatně věnovaly Sudkově taneční fotografii- *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* v Ostravském Domě umění v roce 2002 a *Josef Sudek/ The Dance/ Tanec* v roce 2004 na Újezdu v pražském Ateliéru Josefa Sudka.

<sup>19</sup> *Výstava Tance v čsl. umění výtvarném a ve fotografii* (kat. výst), text: Emanuel Siblík, Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1936.

# 1 Tanec na stránkách periodik

Periodika *Pestrý týden*, *Letem světem* a *Světozor*, patřily k ilustrovaným časopisům, jež vycházely v období první a druhé Československé republiky. Po dobu své existence si periodika udržovala poměrně vysoký standard obrazového, ale i tiskového zpravodajství. Stránky periodik se tak staly vhodnou oblastí k uplatnění fotoreportérů a fotografů jako byl Václav Jírů, Karel Hájek, Ladislav Sitenský. Velmi často se zde objevovala i jména Jaroslava Balzara, či Josefa Sudka, ti se na stránkách vyskytovali vedle fotografů amatérů. Fotografie se stala jedním z oborů, kde byla hranice mezi fotografem amatérem a profesionálem velice těsná a mnohdy nejednoznačná, jelikož většina autorů vzešla z amatérských řad.<sup>20</sup> Neustálá touha po novinkách, rychlém pobavení, či exotických tématech,<sup>21</sup> dominovala obrázkovým časopisům [1]. S tím se pojí i nárůst požadavků na fotografa a snaha po lepších fotomechanických reprodukčních technikách. Rozmach obrázkových časopisů ve 20. a 30. letech podnítilo ku příkladu zdokonalení techniky rotačního hlubotisku, který umožnil jejich vydávání ve velkých nákladech. Významu obrazových časopisů si všimli básníci i členové Devětsilu. Nacházeli v nich inspiraci pro své obrazové básně, tvořené textovými, či obrazovými fragmenty vystřižených z tisku. Jiní po vzoru Josefa Čapka a Neumanna periodika přímo vedli.<sup>22</sup> Jednalo se například o časopis *Reflektor*, *Pestré květy*, *Pestrý týden*, nebo také časopis *Tramp*, *Koruna* a *Eva*.<sup>23</sup>

## 1.1 Nástin vývoje obrazových časopisů na území První Československé republiky

*Světozor* byl založen Pavlem Josefem Šafáříkem roku 1834. Časopis vznikl na základě inspirace britskými *Penny papers*. Periodikum nemělo dlouhého trvání a pro nezájem čtenářů zaniklo. Obnoveno bylo následně roku 1867 Františkem Skrejšovským, ten jej

---

<sup>20</sup> *Sovětská spolupracovníci čs. revue fotografie* (kat. výst.), text Václav Jírů, Brno 1971.

<sup>21</sup> Například obálka s tanečnicí Josephine Baker s titulkem „Barevná krasavice“ 27. čísla *Světozoru* z roku 1928.

<sup>22</sup> Josef Čapek vedl ve 30. letech 20. st. *Světozor* a Neumann redigoval komunistický časopis *Reflektor*. Viz Jaroslav Anděl, *Česká fotografie 1840–1950 - Příběh moderního média*, Praha 2004, s. 74–75.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 74–75.

vydával jakožto týdeník. Ve 30. letech 20. století se časopis dostal pod vedení pokrokového novináře Pavla Altschula. Díky jeho přístupu se ze zábavného rodinného periodika stal seriózní list. Věnoval se zejména sociálním reportážím z období velké hospodářské krize, či zprávám o nástupu nacismu v Německu. Mimo to se *Světazor* zaměřoval na propagaci avantgardních uměleckých směrů. Revoluční roli sehrálo i dosazení ženy do role editorky časopisu. Jednalo se o nepříliš známou avantgardní fotografku Marii Stachovou. Té se podařilo obohatit levicový *Světazor* o moderní tvář.<sup>24</sup>

Výrazně mladší časopis *Pestrý týden* vycházel od roku 1926 pod vedením Karla Neuberta.<sup>25</sup> Ten jej řídil až do jeho zániku v roce 1945. Skupina, jež stála v čele magazínu, se snažila o vytvoření aktuálního inteligentního časopisu. Ve vedení byl ku příkladu člen Devětsilu - Adolf Hoffmeister a grafik Vratislav Hugo Brunner. Na konci 20. let však nastal obrat a *Pestrý týden* se stává rodinným týdeníkem. Obrat zapříčinilo vystřídání vedení redakce. Pod novým vedením Jaromíra Johna se *Pestrý týden* prosadil mezi prvorepublikovými periodiky a spolu se *Světozorem* a časopisem *Letem světem* se stal jedním z nejpopulárnějších časopisů. Mezi nejsilnější ročníky můžeme zařadit léta 1938–1939. Jednalo se o období nabitě politickými událostmi, které se propisovaly do fotografie. Na obálkách převažovaly snímky předních českých fotografů, jako jsou Sitenský, či Jiří Jeniček. Zejména Jeniček v tomto období dosahuje publikačního vrcholu, kde na stránkách *Pestrého týdne* prezentuje hrdé odhodlání československého národa v boji pro nacistickému Německu. V těchto letech se tato naše ilustrovaná periodika svou kvalitou dostávají na úroveň světových týdeníků své doby.<sup>26</sup>

Díky výše zmíněným faktorům se obrazové týdeníky staly poměrně kvalitním materiálem, pro sondu do kulturního dění meziválečné doby. Bohatý obrazový doprovod, pořízený špičkovými fotografy, umožňuje zkoumat typologii snímků. Zejména snímků pohybových, konkrétně tanečních, na které se diplomová práce zaměřuje. Časopisy dále nabízí prostor pro koncept propojení fotografie a typografie, tedy určité spojení krásy a konstrukce, a nabízí čtenáři vzájemnou komplexní interpretaci. Montáže různorodých prvků (snímků) následně fungují jakožto ekvivalent k polytematičnosti textů, které

---

<sup>24</sup> Julius Fučík, Paměti Světozoru, *Česká literatura*, 1958, č. 6, s. 4–41.

<sup>25</sup> Petr Vilgus, *Pestrý týden, 2. listopadu 1926–28. dubna 1945: vznik a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku první a druhé Československé republiky a období Protektorátu Čechy a Morava*, 2001, s. 23.

<sup>26</sup> *Ibidem* s. 93–94.

v periodicech lze nalézt. Na tato vybraná periodika můžeme nahlížet jako komunikační prostředek, který se na našem území vyvíjel několik desetiletí a za tu dobu zaznamenal mnoho proměn. Teige nahlíží na tisk jako na „*prostředníka mezi uměleckou produkcí a diváky*“, klasický neboli „*starý typ výstav*“ označuje za „*vymřelý*“ a přirovnává jej ke „*galerijnímu mausoleu*.“ Moderní výstava by měla být manifestací „*elektrického strojového období*.“ V rámci textu *Malířství a poesie*, otištěném v časopise *Disk*, Teige dále popisuje obavu, aby masová reprodukce nečinila originály děl zbytečnými.<sup>27</sup>

## **1.2 Rozmanitost tanečních snímků na stránkách periodik. Formující faktory a příklady výstavní činnosti.**

Bohatý obrazový doprovod, který týdeníky obsahují, je vždy svým způsobem repetitivní. Přesto je možno nalézt odlišnosti, či trendy, jež jsou pro dané období signifikantní a vymezují se vůči období předchozímu. To se týká i pohybových neboli tanečních snímků. Typologie těchto snímků je udávána více faktory. Při úvaze, co vše tyto fotografie ovlivňuje, musí být brán v potaz dvojitý umělecký vklad. Vklad umělce (fotografa) a umělecký vklad zachyceného subjektu (tanečníka). Bylo potřeba, aby fotograf porozuměl autorovi (tvůrci pohybu) stejně dobře, jako autor samotný svým tanečním prvkům. Projevují se tak trendy současné fotografie, ale i trendy, jež v té době vévodily taneční scéně. Propojení uměleckých disciplín bylo ostatně pro avantgardu typické, spolu se znovuoživením lidského těla a jeho smyslovosti. Fotografové, stejně jako výtvarní umělci, hledali nové cesty při ztvárnění „viděného.“ V pohybové neboli taneční fotografii divák pozoruje fascinující interakci mezi viděním a viděným.<sup>28</sup> Interakce by nebyla možná bez plné přítomnosti obou aktérů. Taneční fotografie se tak staly setkáváním pohledu a pohybu, které diváka ukotvují v jednom okamžiku. Pozorovatel má tak možnost proniknout do světa ladné iluze. Pravdivost umělce/tanečníka je na snímku nahrazena klamem, protože fotografie zaznamenává všechny končetiny tanečníka ve stejném okamžiku a postrádá tak vývoj gesta.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Karel Teige, *Malířství a poesie*, *Disk*, 1923, č. 1, s. 19–20.

<sup>28</sup> Josef Vojvodík, *Imagines corporis: tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006, s. 10–12.

<sup>29</sup> Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii I.*, Praha 2012, s.138.

Gymnasticko-taneční kompozice, práce s biomechanikou těla, syntéza sportu, akrobacie a estetizace těla na snímcích, se úzce dotýkají nového konceptu vzniklého v rámci poetismu, takzvaného „*média umění života*.“<sup>30</sup> Estetizace této mechanické krásy, nabízené lidským tělem, úzce souvisí s programem rané fáze Devětsilu. Zejména tendence propojit bezprostřední vztah těla ke skutečnému jevu za hranicí konvenční komunikace. Tanečnice stylizované do geometrických prvků, dynamických výskoků, vypjatých poloh, mnohdy evokují často používané konstruktivisticko-geometrické prvky, hojně užívané ve výtvarném umění avantgardy.<sup>31</sup> Tyto snímky nalézáme v meziválečném období nejčastěji. Konkurojí jim pouze fotografie pořízeny přímo při samotných představeních, ať už představeních klasického baletu, či moderního tance.

Dále byly v periodících obsaženy pozvánky na taneční matiné, či výstavy. Jedny z nejvýznačnějších událostí byly *Výstava Tance v československém umění a fotografii* roku 1936 a *Výstava tance* v roce 1938. Informace o výstavách podával denní tisk jako *Národní listy* a *Lidové noviny*. Redakce *Pestrého týdne* se k této příležitosti rozhodla uveřejnit články s předními tanečnicemi Elisabeth Duncanovou,<sup>32</sup> či Mírou Holzbachovou.<sup>33</sup> Oba texty byly doplněny o bohatý obrazový doprovod. K samotné výstavě byl vydán doprovodný katalog [2]. Informace, týkající se vystavených exponátů, byly opět předávány veřejnosti i skrze noviny.<sup>34</sup> Výstavy představují jeden z významných milníků komplexního propojení umělců avantgardy. Masově rozšířily povědomí o tanci a dostaly jej na stránky téměř všech dobových tiskovin.

*Výstava Tance v československém umění a fotografii* se odehrála ve výstavní síni Mánesu<sup>35</sup> a podle katalogu byla členěna do osmi tematických okruhů:

- 1) Obrazy, grafiky a kresby
- 2) Plastiky
- 3) Návrhy kostýmů a dekorací tanečních

---

<sup>30</sup> Josef Vojvodík, Abeceda in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011, s. 67.

<sup>31</sup> Ibidem s. 67–68.

<sup>32</sup> Elisabeth Duncanová, K výstavě tance a rytmiky v Mánesu – proč tančím, Přeložila: Věra Petříková, *Pestrý týden*, 1936, č. 11, s. 13.

<sup>33</sup> Míra Holzbachová, Krásno v pohybu, *Pestrý týden*, 1936, č. 5, s. 15.

<sup>34</sup> Například článek Věry Petříkové Viz Věra Petříková, Třetí taneční večer, *Lidové noviny*, 26. 1. 1936, s. 10; a Věra Petříková, Poslední večer tance, *Lidové noviny*, 1. 2. 1936, s. 9.

<sup>35</sup> Součinnost Svazu Tanec-Rytmika-Gymnastika se Spolkem výtvarných umělců Mánes, se nabízela i díky manželství protagonistů obou skupin, a to tanečnice Milči Mayerové a architekta Jaroslava Fragnera. Viz Ladislav Beneš, *Výstava tance v československém umění a fotografii v roce 1936 a výstava tance v roce 1938*, *Živá hudba*, 2019, č. 10., s. 138.

- 4) Humor v tanci
- 5) Kresby tanečnic
- 6) Plakáty, programy, taneční pořádky
- 7) Dětské taneční kresby
- 8) Tanec v dekorativním umění<sup>36</sup>

Samostatné oddělení bylo věnováno i fotografiím z ateliéru Václava Jirů, Jana Lukase, Karla Hájka, či Františka Drtikola. Mezi vystavenými fotografiemi nalezneme snímky tanečních škol a jejich sólistů, snímky zachycující „baleríny Královského českého zemského divadla v Praze a následovaly Zemské divadlo v Brně, Národní divadlo v Bratislavě a některé naše baleríny na vídeňských scénách.“<sup>37</sup> Z Drtikolovy tvorby byly uvedeny snímky tanečnice Erviny Kupferové, jeho manželky a v téže období i velké inspirace.<sup>38</sup> Mezi dalšími díly, které bylo možno na výstavě shlédnout, byly sochy Jana Štursy, Josefa Mařatky, Otakara Španiela, či kresby Huga Boettingera. Za vrchol výstavy byl dle Emanuela Siblíka označován olej Rudolfa Kremličky *Stojící baletka*.<sup>39</sup>

Výstava tance v roce 1938 se pod záštitou Svazu československého díla konala v Domě uměleckého průmyslu. Členění bylo následující: Tanec v mezinárodní fotografii, Lidový tanec, Stoleté výročí polky, Romantický balet a Tance v Osvobozeném divadle. V první části výstavy se nacházely například fotografie Yvony Chevalierové, Busy Leona, či Man Raye. Mezi snímky světových autorů se objevily i fotografie Josefa Sudka. Hlavní část výstavy tvořil fotografický materiál z pařížského tanečního archivu. V rámci výstavy se konaly i tři taneční večery. Večer lidového tance v jevištní úpravě, večer tanečního dorostu a večer dorostu baletního. Uskutečnily se také odborné přednášky, na nichž promluvili přední teoretici a představitelé tanečního světa.<sup>40</sup>

V případě obou výstav je možno sledovat, jak se v meziválečném období prosazovalo taneční umění ve veřejném prostoru. Ani k jedné výstavě se ale nenachází mnoho objektivního dokumentárního materiálu, či dobových reflexí. Výstava v roce 1938

---

<sup>36</sup> *Výstava Tance v čsl. umění výtvarném a ve fotografii* (kat. výst), text: Emanuel Siblík, Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1936.

<sup>37</sup> Emanuel Siblík, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937, s. 160.

<sup>38</sup> Viz Ladislav Beneš (pozn. 35), s. 140–144.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>40</sup> Mezi přednášejícími se objevil taneční kritik Emanuel Siblík, tanečnice Jarmila Kröschlová, dirigent Jan Šíma a prof. Jan Seehak, který přiblížil návštěvníkům metodu Jacques-Dalcroze. Viz Věra Petříková, *Výstava tance*, *Lidové noviny*, 12.2. 1938, č. 76, s. 7.

nevzbudila velkou pozornost tisku, což se projevilo i na chabé návštěvnosti.<sup>41</sup> V roce 1938 se tisk výstavě tance věnoval pouze okrajově, to pramení z politických událostí, které představovaly významnější témata pro periodika. Články zabývající se výstavou tance byly uvedeny ve společenských rubrikách, kde byla sdělení omezena pouze na základní informace, tedy datum a místo konání výstavy. Informace předávaly veřejnosti *Národní listy* a *Lidové noviny*. V *Národních listech* to byly texty psané tanečnicí Niké Honsovou, v *Lidových Novinách* se jednalo o články Věry Petříkové.<sup>42</sup>

Je nutné zdůraznit i estetické požadavky avantgardy. Válka utvořila ostrou hranici ve vývoji všech umění a přerušila zdánlivou kontinuitu takzvané umělecké tradice. Meziválečná epocha přináší novou ideologii, kde navazuje na moderní předválečné hnutí, ale vkládá do tvorby vlastní nový smysl. „*Umělecká forma není apriorní element determinovaný tradicí. Jest výsledkem spontánní vynalézavosti a umělecké práce.*“<sup>43</sup> Těmito slovy definuje Burian umění mezi válkami a požaduje pro umělce „*absolutní tvůrčí svobodu,*“<sup>44</sup> která je v jeho pojetí jakýmsi konstruktivním dada. Burian se ve své tvorbě zabýval také baletem, přičemž jeho snahou bylo z něj udělat takzvanou „*živoucí aktualitu.*“<sup>45</sup> Nezval ve svém textu, kde reflektuje taneční večer Holzbachové, charakterizuje tento jev slovy: „*moderní doba volá po obnovení baletu.*“<sup>46</sup> Dále popisuje Holzbachovou jako tanečnici, která má „*předpoklady k vývoji pro dobrý balet.*“<sup>47</sup> To dle Nezvala znamenalo zdravé sportovní pojetí pohybu a záliba v elementárních tanečních prvcích, konkrétně vertikálních pohybech. Ve svém textu *Hudba a tanec* Nezval uvádí: „*A tanec? Pryč s jeho stylizovanými a programovými úkoly! Necht' ohýbá klouby, napíná svalstvo, harmonizuje linie těla (...) žádné hysterie, tyto zrůdy, jimž se vyhne každá baletka...*“<sup>48</sup> Nezval dále vyhodnocuje, že ačkoli se Holzbachová ještě neztotožňuje s nejmodernějšími biomechanickými principy, nutně k nim směřuje.<sup>49</sup>

---

<sup>41</sup> Viz Ladislav Beneš (pozn. 35), s. 151.

<sup>42</sup> Ibidem s. 151.

<sup>43</sup> E. F. Burian, in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 84.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>45</sup> Jindřich Honzl, E. F. Burian, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, str. 155.

<sup>46</sup> Vítězslav Nezval, K tanečnímu večeru Miroslavy Mayerov-Holzbachové, in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 467.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 468.

<sup>48</sup> Vítězslav Nezval, *Hudba a tanec*, in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 62–63.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 468.



Tato představení byla mnohdy v meziválečném období označována pojmem balet,<sup>50</sup> avšak nesplňují zákonitost klasického tance. Pro klasický balet a jeho fotografie je akceptovatelná pouze dokonalá figura s přesným provedením prvku. Tanečnice jsou vázány přísnými pravidly a řády. Nejdůležitějším zákonem, je pět základních pozic chodidel a přibližně dvacet čtyři základních kroků, jež se následně kombinují do variací. Vybočení z těchto pravidel znamená upuštění od klasického baletu.<sup>51</sup> Moderní tanec využívá jakéhokoli pohybu, jež tělo nabízí. Tato bezprostřednost otevírá prostor fotografovi i aktérovi. Žádný pohyb nelze označit za špatný. Tanečník se nemusí pokoušet o vypjaté dokonalé pózy, snímek tudíž nemusí oplývat grandiozitou, která je typická pro klasický balet. Zachytit onen naturální pohyb se však může stát mnohem náročnějším úkolem pro fotografa.<sup>52</sup> Bez napjatých momentů plných dynamiky se může fotografie jevit plytká. Proto se i v moderním tanci staly oblíbeným námětem skoky. Snímky dynamických skoků v přírodě reprezentovaly soubor atributů moderní ženy a jejího těla. Obrázky nespočívaly pouze v exhibici pružných vypracovaných postav, měly zároveň nabádat „*k bezprostřednímu zakoušení pohybu v prostoru i čase.*“<sup>53</sup> Takto lze definovat kruciální rozdíly mezi klasickým baletem a jeho snímky a mezi tancem a tanečními fotografiemi obecně. Díky tomuto rozlišení pak lze popsat figury na fotografii, či přímo vyhodnotit, z jakého představení snímky pochází.

Následující kapitoly se pokusí porovnat tvorbu vybraných autorů. Rozlišné principy, postupy a umělecké přesvědčení se propisují do jejich děl a zanechávají v nich citelnou stopu. Proto budou jejich pohybové snímky představeny zejména, v rámci jejich vlastních principů a dobového uměleckého kontextu. V kapitole *Typologie v rámci taneční fotografie* pak budou představeny vybrané fotografie nalezeny v periodicích a doplněny o popis tanečních figur. Kvůli kvantitě nálezů budou popsány a uvedeny pouze vybrané snímky. Fotografie byly vybírány tak, aby pokryly co nejširší spektrum a vyskytoval se v nich různorodý obsah.

---

<sup>50</sup> Například představení *Smoking revue* z roku 1928, či představení *Autobus* choreograficky nastudován Milčou Mayerovou. Viz Milča Mayerová, *Online archiv Národní divadlo*, [http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3097\\_vyhledano\\_14.4.2024](http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3097_vyhledano_14.4.2024).

<sup>51</sup> Joe Jančík, *Balet nebo tanec, Žijeme 1931, 1931–1932*, Praha, str. 16.–17.

<sup>52</sup> Viz Anna Benháková (pozn. 11), s.17.

<sup>53</sup> Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 338.

### 1.3 Jaroslav Balzar

Jméno Jaroslava Balzara bylo téměř pozapomenuto, ačkoli se řadil mezi jedny z významných fotografů své doby. Znáám byl zejména pro ateliérové snímky divadelních hvězd. Často lze jeho fotografie nalézt na titulních stranách časopisů. Do těchto kruhů se dostal díky získaným epizodním rolím, a také díky své úspěšné kouzelnické kariéře. Pracoval v ateliéru na Jungmannově náměstí v Praze. Zprvu ve stylu art deco, které se vyznačovalo silně stylizovanými liniemi a důrazem na geometrizaci objektů. Následně přejímá trendy figurující na zahraniční scéně. Příklání se zejména ke glamour fotografii. Vývoj Balzarovy tvorby ke glamour fotografii byl přirozený, jelikož se pohyboval hlavně v divadelním a filmovém prostředí, přičemž herecké portréty se posléze staly žádaným sortimentem a začaly se prodávat jako pohlednice. Ty se následně staly oblíbeným předmětem pro sběratele.<sup>54</sup> Mimo to Balzar také spolupracoval s básníkem Vilémem Szypkem na tvorbě fotomontáží. Dalším klíčovým spojením, jež figurovalo v jeho životě, byla úzká spolupráce s Vlastou Burianem. Díky tomu se Balzarova tvorba, kromě výše uvedených periodik, vyskytovala například i v časopise *Ozvěny Vlasty Buriana*. V roce 2013 v Galerii Josefa Sudka proběhla Balzarova výstava. Jednalo se o první výstavu, která byla věnována jeho tvorbě. Kromě portrétů, v jeho díle nalezneme i umělecké akty, jimž se v předválečné Praze věnovalo velice málo autorů.<sup>55</sup>

Ačkoli se jednalo o jednoho z nejvyhledávanějších fotografů, z Balzarovy tvorby se dochovalo velice málo. Skromná sbírka fotografií se nachází v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze a Moravském zemském archivu v Brně. Proto se důležitým zdrojem staly i jeho snímky nalezeny v časopisech. Z tohoto skromného vzorku však lze vyvodit, že se jednalo o velmi zdatného fotografa, který pracoval velmi precizně a citlivě se světlem.<sup>56</sup> Ateliérové snímky Balzara prorazily do periodik také díky tomu, že redakce až do počátku 30. let odkupovaly fotografie od ateliérů. Kromě Balzarova ateliéru mezi nimi nalezneme i ateliér Františka Drtikola, Foto Ideal, či Ströminger. Spolupráce

---

<sup>54</sup> Mezi další fotografické ateliéry, které se věnovaly glamour stylu patřil ku příkladu Atelier Schlosser-Wenisch, či ateliér Vilema Strömingerera, který spolupracoval i s filmovými ateliéry na Barrandově. Viz Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s. 73.

<sup>55</sup> Jan Mlčoch, Jaroslav Balzar: fotografie, *Uměleckoprůmyslové museum v Praze, výroční zpráva 2014*, s. 37, [https://www.upm.cz/content/fck/files/2014\\_FINAL.pdf](https://www.upm.cz/content/fck/files/2014_FINAL.pdf) vyhledáno 21. 2. 2024.

<sup>56</sup> *Jaroslav Balzar Fotografie* (pozvánka k výstavě), text Jan Mlčoch, Galerie Josefa Sudka v Praze 2013.

fungovala převážně na základě objednávky redakce, objevili se ale i fotografové, posílající divadelní a módní snímky, či fotografie celebrit z vlastní iniciativy.<sup>57</sup>

## 1.4 Václav Jírů

Činnost Václava Jírů je obsáhlá. Nejznámější pro veřejnost se Jírů stal pravděpodobně jakožto fotograf. Podstatná je ale i jeho činnost šéfredaktora časopisu *Fotografie*, jež pod jeho vedením dosáhl světové pověsti, či teoretické texty, které psal ke svým fotografickým cyklům.

Uměleckou činnost, a do ní i spadající fotografii, vnímal Jírů jako sdělovací prostředek. Prostředek, díky němuž lze umožnit propojení umělce s širokou veřejností. To se odráží i v jeho textech, jež předávají dobové názorové postoje a doprovází fotografie. Jírů se snažil fotografie pojímat velice názorně, dalo by se tvrdit až racionálně. Klade důraz na omezení významovosti a dodržení původního uměleckého záměru, aby sdělení snímku bylo co nejjasnější. Rovněž se v jeho tvorbě spolu s talentem protínaly dobové trendy. Ty díky širokému dosahu periodik ovlivnily nastupující generaci fotografů. Na postu fotožurnalisty se Jírů věnuje širokému spektru námětů, které často korespondovaly i s jeho zájmy. Řadila se mezi ně sociální fotografie, portréty, krajina, či sportovní fotografie.<sup>58</sup> Pro tuto práci je přínosná zejména série reportáží pořázených s tanečnicí, vycházející pravidelně v periodících *Pestrý týden* a *Letem světem*, která je doplněna o bohatý obrazový doprovod. V časopise *Letem světem* vycházela rubrika pod názvem *Tanec tanečnice tanečníci*, mezi osobnostmi se objevila balerína Jelizaveta Nikolska [3],<sup>59</sup> Rita-Rita, Jindra Tatoušková [4],<sup>60</sup> či Táňa Černá. Hodnota snímků a reportáží tkví nejenom ve své objektivnosti a funkčnosti. S odstupem doby lze vyhodnotit kvality, jež pojímají jistou nadčasovost, která předčila meziválečné období. V textech je čtenáři přiblížen život tanečnic, doplněn o úryvky z rozhovorů. Podnětem byl, jak Jírů sám uvádí, vznikající tlak ze strany veřejnosti. Velká část návštěvníků mířila do divadla na baletní představení. Přesto tanečnice zůstávaly v jakési anonymitě. Psalo se zejména o hercích,

---

<sup>57</sup> Alena Lábová, Filip Láb, Podíl obrazových časopisů na rozvoji vizuální kultury první poloviny 20. století, *Sborník národního muzea v Praze*, Praha 2010, s. 21.

<sup>58</sup> Václav Zykmond, *Václav Jírů*, Praha 1971, s. 7–9.

<sup>59</sup> Václav Jírů, Tanec tanečnice tanečníci: Jelizaveta Nikolská, *Letem světem*, 1937, č. 16, s. 13.

<sup>60</sup> Václav Jírů, Tanec tanečnice tanečníci: Rita-Rita a Jindra Tatoušková, *Letem světem*, 1937, č. 16, s. 9.

herečkách, divadelních ředitelích, či zpěvácích. Jírů v článcích komentuje také kvalitu taneční scény a klade si za cíl představit čtenáři toto rozmanité spektrum. Předkládá i problematiku kvalitního tanečního vzdělání na našem území, které zde scházelo. Zřízení konzervatoře by dodalo tomuto odvětví serióznost a dle Jírů by se dostalo „*všemu tanečnímu dorostu plnohodnotného vzdělání, které by navýšilo i sociální úroveň tanečnic.*“<sup>61</sup> Jako příklad kvalitního tanečního páru je v rubrice uveden Boris Mílec a Nad' a Hajdašová, členové Švandova divadla. Rozhovor s mladými talenty Jírů doplnil o koláž fotografií s Hajdašovou v energických rozpustilých výskocích a jednoho snímku páru v tanečním držení [5].<sup>62</sup>

Osvěta taneční scény byla vnímána různorodě. Snaha vydobýt tanci svébytné místo na české umělecké scéně byla zřetelná. Reportáže Jírů představily tehdejší úhly pohledu společnosti. Přístup k tanci, jakožto doprovodnému programu divadelní, či kabaretní scény, se stal pro některé umělkyně až urážlivý. Tanečnice Lisa Duncanová komentuje tento koncept jako „*poklesek disciplíny, původně sloužící k náboženským obřadům a rituálům.*“<sup>63</sup> Zahraněční vzory, na které se výtvarní umělci a tanečnice snažili navázat, rozdělily sféru avantgardních umělců na několik proudů. Tyto názorové neshody na uměleckém poli se následně staly katalyzátorem, jež urychlil vývoj avantgardního umění. Nepopíratelnou roli sehrály i články Jírů, doprovázeny kvalitními snímky.

Tvorba Jírů a jeho úzký vhlad do problematiky byl poznamenaný i externí prací pro Osvobozené divadlo, či divadlo Vlasty Buriana. Na fotografiích se často objevují Jenčíkovy girls,<sup>64</sup> či Voskovec a Werich. Není pochyb, že byl Jírů oblíbeným fotografem mezi avantgardními umělci. V jeho fotografiích lze pozorovat důraz na pečlivě vystavěnou kompozici, kde žádné prvky nejsou zakomponovány nahodile. Skrze jemně mnohoznačné odkazy a paralely v pozadí fotografií, Jírů otevírá dobová témata. Ať už problematiku genderu, společenské roviny, či industrializaci doby.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Václav Jírů, Tanec tanečnice tanečníci: Táňa Černá, *Letem světem*, 1937, č. 16, s. 13.

<sup>62</sup> Václav Jírů, Tanec tanečnice tanečníci: Boris Mílec a Nad' a Hajdašová, *Letem světem*, 1938, č. 19., s. 4.

<sup>63</sup> Barbara Kurzoková, *Josef Sudek: Pohybové studie, Barrandov 1934*. (bakalářská diplomová práce), Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, 2021, s. 33.

<sup>64</sup> Jenčíkovy girls, neboli tzv. Šest děvčátek z Lucerny bylo uskupení tanečnic fungující pod vedením Josefa Jenčíka. Uskupení odešlo následně z Lucerny k Osvobozenému divadlu a proslavilo se i spoluprací s Voskovcem a Werichem, pro jejichž revue připravilo celou řadu choreografií. Viz P. K., Joe Jenčík, *Národní divadlo. Informační zpravodaj o repertoáru a životě ND*, 1998, č. 8, s. 36.

<sup>65</sup> Václav Jírů, *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii*, Praha 1954, s. 113–114.

## 1.5 Josef Sudek

Sudek je autorem, kterého není potřeba v tomto odvětví detailněji představovat. Jeho komplexní tvorba obsahuje mnoho fotografických cyklů, dotýkajících se různorodých témat. Nelze jej ale řadit k žádnému konkrétnímu směru, jeho tvorba by se dala označit jako bezprogramová. Charakter fotografií byl udáván zejména citlivou prací se světlem. Důležitou roli dále sehrály i Sudkovy konexe a přátelství na pražské umělecké scéně. Od jeho fotografických počátků, u nichž byl přítomen Jaromír Funke, se kterým navázal přátelství, či kontakty které získal v kavárně Union a uměleckých spolcích. Mezi umělce, se kterým navázal dlouhodobé přátelství, lze uvést Hanu Wichterlovou, Jiřího Jaška a Emila Fillu. Tyto důležité známosti mu následně dopomohly ke spolupráci s Družstevní prací, kde se věnoval zejména komerční tvorbě, jež byla silně ovlivněná sovětskou avantgardou a funkcionalistickou architekturou. Na těchto záběrech lze často pozorovat dominantní diagonální kompozice, smysl pro strukturu materiálu, či koncentraci na detail objektu. Během třicátých let dochází v Sudkově tvorbě k přehodnocení nových impulsů, přičemž se stává členem Společnosti Národního muzea, Umělecké besedy a také členem Spolku výtvarných umělců Mánes. Poměrně značnou část Sudkova díla tvoří fotografie pořízeny na zakázku, kde se mísí zadání s jeho vlastním zaujetím. Z jeho komerční tvorby jsou dále známé série prezentující užité umění, architekturu, či portréty významných osobností.<sup>66</sup>

Sudkovy snímky se staly v periodicích obzvláště těžce dohledatelnými. Většina fotografií, které se podařily dohledat nebyly signovány, s výjimkou jednoho portrétu tanečnice. Snímky, kombinující modernitu doby s křehkostí tanečnic, jsou v periodicích častým námětem a značná část z nich není označena žádnou signaturou. Z tohoto důvodu, je náročné přiřknout jim autorství. Snímky, které byly přiřčeny Sudkovi vychází z jistých podložení. Jejich určení proběhlo zejména na základě jejich uložení v archívu UPM pod Sudkovým jménem. Co se týče dalších archivních pramenů, nepodařilo se v Sudkových účetních knihách dohledat žádné objednávky, které by korespondovaly se jmény zachycených tanečnic. V případě tanečnice Taťany Pexové lze předpokládat, že objednané snímky financoval její muž Jiří Jaška, který byl zároveň Sudkovým dlouholetým přítelem. Jaška si v téže období nechával u Sudka fotografovat své plastiky

---

<sup>66</sup> Jaroslav Anděl, Poezie prostoru a filosofie času. Pokus o uvedení do díla Josefa Sudka. in: Jaroslav Anděl, Petr Hron, Adéla Petružálková, *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách. Sborník pocta Josefu Sudkovi*, Praha 2014, s. 266–268.

a kresby, lze tak předpokládat, že i taneční snímky jeho ženy jsou v účetních knihách označeny pod jeho jménem.<sup>67</sup> U množství zachovaných snímků z divadelních prostředí se potýkáme s problematikou přiřčení autorství, které v této sféře není příliš reflektováno. Tyto okolnosti svědčí, o dokumentární funkci, jak tanečních, tak divadelních fotografií.<sup>68</sup>

Obecně nelze Sudkovy taneční fotografie definovat ani zařadit do konkrétního uměleckého směru, jakož tomu bylo například u Balzara. Jeho taneční fotografie se rovněž odlišují od zbytku jeho tvorby, která zasahuje do mnoha témat. Mezi důležitá kritéria, jež Sudek uplatňuje ve své volné tvorbě patří modelace za pomoci světla, jež dodává fotografiím křehkost a snovost. To se však neprojevuje příliš v jeho tanečních snímcích. Kvůli tomu je nelze v periodických s jistotou odlišit od tvorby jiných autorů. Jako další faktor, který znesnadňuje identifikaci Sudkových snímků je trend fotografovat tanečnice ve volné přírodě, který dominoval tomuto období. Jako příklad lze uvést cyklus na Barrandově, jež Sudek nafotil roku 1935 [6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15]. Ačkoli se jej nepodařilo stále objevit v obrázkových časopisech, lze předpokládat, že pro ně snímky vznikly.<sup>69</sup> Tanečnice Pexová a Kavalírová předvádí taneční kroky v přírodě Barrandova. Toto schéma bylo populární a lze jej vidět na mnoha snímcích Hájka, nebo také Jana Lukase, s jejichž tvorbou by mohly být lehce zaměnitelné. Příkladem může být Lukasova dvoustrana tanečních snímků v časopise *Eva* [16, 17], která byla doplněna Nezvalovým textem poeticky oznamující příchod jara.<sup>70</sup> Dobového trendu fotografovat tanečnice v přírodě, se zúčastnil i František Drtikol. Snímky sokolského vystoupení z roku 1914 [18] se značně vyčleňují z Drtikolovy klasické tvorby. Mladé tanečnice v přírodě, prezentují nové impulsy, jež k nám dochází ze střední Evropy. Tyto nové taneční tendence, byly úzce navázány na přírodu, kde umělkyně čerpaly inspiraci k pohybu a tvorbě choreografií. Tendence se projevují i ve snímcích Jírů. Obecně lze tvrdit, že tanec v prostředí přírody se objevoval frekventovaně na stránkách magazínu. Dobovým trendem se pravděpodobně nestaly na základě fotografií, ale proto, že příroda byla úzce spjata s tehdejší tanečním programem.

Velmi přirozeně působí i tanečnice Jírů, který měl svou tvorbou nejbližší k čisté magazínové fotografii. Jeho reportážní fotografie přináší zobecňující nadhled, který se

---

<sup>67</sup> Sudkova účetní kniha z let 1932–1937, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sbirka fotografie, Dokumentační fond, písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

<sup>68</sup> Viz Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn 10), s. 78.

<sup>69</sup> Viz Barbara Kurzoková (pozn. 63), s.18–20.

<sup>70</sup> Jan Lukas, *Eva*, 1935, č. 14., s. 4–5.

stal ve třicátých a začátkem čtyřicátých let inspirací pro novou generaci talentovaných fotografů, mezi nimiž byl Karel Ludwig a Václav Chochol. Oba navázali úzkou spolupráci s obrazovými časopisy, přičemž ve své tvorbě hojně čerpali z divadelního i filmového prostředí. Pokud by bylo na místě srovnat snímky Václava Jírů s některými fotografy, bylo by za hodno, podívat se na tvorbu dalších dvou nejpublikovanějších fotografů tohoto žánru, mezi nimiž je Hájek a Lukas. Ačkoli se svou tvorbou v ostatních žánrech odlišují, v oblasti magazínové fotografie dosahují velice podobných výsledků. Tento faktor naznačuje, na kolik byla podoba magazínové fotografie podmíněna poptávkou a proč Sudkovy snímky v periodících představují natolik složitou sféru v rámci oblasti určení jejich autorství.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Viz Jaroslav Anděl, (pozn. 22), s. 74–75.

## 2 Znaky taneční fotografie – existuje termín „taneční fotografie“?

Termín taneční fotografie není v české literatuře plně ustálený. Obecně se této oblasti nedostává dostatečné množství literárních zdrojů. Z toho lze vyvodit, že termín nebylo potřeba doposud řádně zavést.<sup>72</sup> V této diplomové práci je s pojmem taneční fotografie často operováno. Pro ustanovení pojmu budou nastíněny klíčové detaily, jež oddělují snímek tance od snímku divadelního, či snímků cvičebních. Pro vymezení těchto detailů je nutné se zaměřit na skutečnosti, které snímky formovaly a následně měly vliv na jeho šíření mezi tuzemskými i světovými periodiky. Dále se bude kapitola zabývat dělením těchto snímků a představí možnosti, které lze pojmu taneční fotografie přiřknout. Vedle objasnění terminologických nejasností, je důležité zohlednit samotné skutečnosti, které tanec a fotografii formovaly.

### 2.1 Kritéria taneční fotografie a poznámky k vývoji tance

Problém výkladu k termínu taneční fotografie je komplikovaný již kvůli doposud malé kritice a podrobné terminologii dané oblasti. Mezi ustálené termíny užívané v české literatuře patří pojmy: pohybové a divadelní snímky, přičemž zde panuje velmi úzká hranice pro jejich rozlišení. Samotná terminologická složitost taneční disciplíny a mnohokrát těžce definovatelná hranice mezi jednotlivými zavedenými výrazy ukazuje, proč se tato práce, ale i řada odborníků, obrací k neutrálním pojmenováním. Tanec je v rámci umění považován za samostatnou disciplínu, je tedy nutné oddělovat i snímky této disciplíny od snímků divadelních. Je však mylné se domnívat, že pokud se snažíme termín taneční fotografie ohraničit, dotýkáme se fotografií spjatých výhradně s tancem. Ačkoli je účelem vymežit tanec ve fotografii jako takový, vždy se budeme potýkat s vlivy příbuzných uměleckých disciplín, které na sebe v období avantgardy vzájemně působí, jelikož umělci se slovy Nezvala „*uchylují do světa obraznosti a invence.*“<sup>73</sup> Obecně divadelní fotografie mnohdy

---

<sup>72</sup> Viz Anna Benháková (pozn. 11), s. 17.

<sup>73</sup> Vítězslav Nezval, Balet, in: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1912–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 65.



reflektují avantgardní principy. Týká se to zejména kompozicí odkazující k diagonálám, záběrů pořízených z nadhledu a abstraktních motivů. Sama fotografie se v avantgardní kultuře stala vedle světla a scénografie rovnocenným komponentem v inscenacích. Mezi další významné prvky, jež formálně, ale i stylotvorně ovlivnily avantgardu, patřil pohyb. Na jeho popularitě sehrály roli i zahraniční vlivy výtvarného umění, konkrétně italského futurismu.<sup>74</sup>

S pojmem taneční fotografie lze pracovat, pokud se jedná jak o tanec klasický (balet), stejně tak, jako pokud se jedná o tanec moderní. Fotografie tance předává dynamiku pohybu skrze obraz. Taneční fotografie se ve své podstatě mísí s fotografií divadelní. Na obou je potřeba zachytit výraz i náladu umělce. Aby bylo možno definovat taneční fotografii, je nutné vytyčit několik klíčových bodů, co by snímek měl obsahovat. V jednotlivých tanečních stylech je kladen důraz na různé aspekty - od pohybu až po výraz. Taneční jazyk se stejně jako ten výtvarný, stal postupně svébytným vyjadřovacím prostředkem. Pochopení specifických úkonů a motoriky se odvíjí od zkušeností a znalostí pozorovatele. Pohyb, jakožto sociální text, je komplexní, smysluplný a neustále se vyvíjí.<sup>75</sup> V období avantgardy pracují tanečnice až s jistou živočišností. Časté je i užívání elementárního pohybu, jako je chůze, poskok, běh, odkazující ke cvičení a zdravému pružnému tělu. Na těchto principech stavěli tehdejší choreografové jako Isadora Duncanová nebo také Émile Jacques-Dalcroze. Jeho metoda byla postavena na jednoduchých pohybech, které měly ztvárňovat hudbu. Nejenom rytmus, ale i její výšku, hloubku a barvu. Výuka metody probíhala na škole v Hellerau. Takzvané „zahradní město“ se následně stalo místem, kde se setkávali umělci evropské avantgardy.<sup>76</sup> Dalcrozeho metoda propojení lidského těla a hudební metodiky zaujala i Karla Schmidta, který posléze zkoumal využití účinků hudby ve svých dílnách.<sup>77</sup> Škola fungovala od svého založení v roce 1910 do roku 1914, poté byla její činnost ukončena první světovou válkou. K jejímu obnovení došlo roku 1919. Studovala zde a pedagogicky působila Kröschlová, ta se rovněž zasloužila o rozšíření Dalcrozeho metody na naše území.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Viz Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s. 78.

<sup>75</sup> Magda Španihelová, *Screen dance*, Praha 2010, s. 19.

<sup>76</sup> Dalcrozeho taneční institut a divadlo, tzv. Festspielhaus Hellerau, (navrženo Heinrechem Tessenowem) vzbudilo zájem i u Le Corbusiera, který zde před první světovou válkou navštěvoval svého bratra, jež na institutu vyučoval. Viz Eva Novotná, Hellerau, in: *Art Antiques*, 2010, <https://www.artantiques.cz/hellerau> vyhledáno 14. 2. 2024.

<sup>77</sup> Ibidem

<sup>78</sup> Viz Jana Holeňová (pozn. 9), s. 159.

Nové radikální cesty výrazového tance si na české umělecké scéně našly velice rychlou odezvu. Největší rozmach byl zaznamenán ve 20. a 30. letech. Překotný rozvoj byl zapříčiněn politickou situací.<sup>79</sup> Československo se stalo vhodným prostředím pro upevňování nových tanečních tendencí a pohybu i díky společenské oblibě tělovýchovy, zprostředkovanou Sokolem a Dělnickými tělovýchovnými jednotami.<sup>80</sup>

Tanec byl pro výtvarné umělce odedávna přitažlivým námětem. Objevuje se zde lidské tělo, které je samo o sobě věčným tématem obrazů i soch. Během tance je tělo povýšeno z lidské schránky a z jeho linií se stávají elegantní ornamenty.<sup>81</sup> „*Tanec je tedy svou podstatou obrazový.*“<sup>82</sup> Tyto obrazy následně přináší sdělení. Přenesení pohybu, jakožto určitého sdělení, je ale zkomplikováno jeho nestálostí a nejednoznačností. Období nových technologií, mezi nimiž byla i fotografie, poskytly nové možnosti v rámci zkoumání onoho pohybu a těla samotného. Především, ale vybízí k aktivním experimentům, kde tato technologie umožňuje lapit pohyb a zafixovat jej v sekvenci. Tato zkoumání jednotlivých fází následně vedly k analýze nevšedních, či akrobatických prvků.<sup>83</sup> Postihnout však pohyb v jeho celistvosti a kontinuitě a zachytit jej v jeho toku a následně jej vizuálně interpretovat, umělci mnohdy nedokázali ani prostřednictvím pohybového média (filmu).<sup>84</sup>

Mezi tancem a fotografií ve své podstatě neexistuje žádná přímá spojitost. Tato odlišná umělecká odvětví se opírají o své vlastní vyjadřovací prostředky, kde tanec je spjat s tělesností, živou formou. Film a fotografie oproti tomu reprezentují umění technologie. Během tance tělo představuje elementární médium, skrze nějž je zprostředkována komunikace s divákem. U fotografii definuje fotograf na co, a jakým způsobem budeme nahlížet.<sup>85</sup> Výtvarný umělec a manžel tanečnice Pexové, Jiří Jaška, zastával názor, že tanečnice by se neměly dávat fotografovat. Výsledek je dle něj vždy „*strnulý*“, tanečnice se na snímku „*vznáší, netancují.*“ V nejlepším

---

<sup>79</sup> Dorota Gremlicová, *Taneční umění na scénách Nového německého divadla (1888–1939)*, Praha 2002, s. 91–93.

<sup>80</sup> Viz Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s.78.

<sup>81</sup> J.K., Tanec ve fotografii a ve výtvarném umění, *Světovzor*, 1936, č. 4, s. 56–57.

<sup>82</sup> Viz Magda Španihelová, (pozn. 75), s. 19.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 22–23.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s 1.

případě vytvoří tzv. „pozici“. Pohyb má být vývoj. Fotografie je pouze výsek v určitém bodě. Lze říci, že podle Jašky fotografie „pokazila pohyb.“<sup>86</sup>

Taneční fotografie by tedy měla být definovaná stručností a jasností. Fotograf by měl vybrat obrazově nejpůsobivější kompozici. Vše, co přímo nesouvisí s tématem snímku by mělo být upozaděno. Stejně jako stručnost, je důležitá pro fotografa i rychlost.<sup>87</sup> Nelze zde uplatnit univerzální pravidlo. Fotografie, kterou lze z technického hlediska v rámci kompozice či osvětlení označit za zdařilou, může být z pohledu tanečníka nepoužitelná, nerespektuje-li normy tance. Každé představení či zakázka vyžadují individuální přístup ze strany fotografa. Jedná-li se o propagační materiál, měly by být do snímků minimálně zakomponovány představy fotografa. Snímky by mohly ztratit výpovědní hodnotu o tanci. Jiná situace vyvstává v případě, že se jedná o tvůrčí proces, kde se tanečník s fotografem navzájem inspirují. Fotograf čerpá z vizuální působivosti pohybujícího se těla, a přetváří je v oslnivější, či působivější obrazy. Tanec tudíž může fungovat jako primární zdroj estetického objektu, neboť pohyb lidské tělo zajímavě proměňuje.<sup>88</sup> Tyto pečlivě provedené úkony následně vytváří silně stylizované pozice, které mohly býti východiskem, i pro zdánlivě netaneční fotografie. Ku příkladu fotografie *Drtikola bez názvu* z roku 1929 [19, 20], kterým dominuje diagonála.<sup>89</sup> Pohyb těla je stylizována tak, aby byl v souladu s geometrickou výsečí.<sup>90</sup> Tyto fotografie nesou tendence dobových stylů, jakými jsou například kubismus, ve formě práce s geometrickými tvary. Dále jsou také viditelné ozvuky konstruktivistických diagonálních linií, či podnětů stylu art deco.

## 2.2 Fotografie tance x vědecká analýza

Fotografie, jakožto nástroj, nabídla příležitost podrobně studovat pohyb a zabývat se procesem postupných transformací mezi jednotlivými polohami. Na konci 19. století proběhl medicínský výzkum, kde Jean-Martin Charcot diagnostikoval

---

<sup>86</sup> Jiří Jaška, Tanec ve výtvarném umění, *Klíč*, 1932–33, č. 14, s. 201–202.

<sup>87</sup> Svatopluk Sova, fotografujeme pro noviny (výběr), in: Alena Lábová (ed.), *Česká novinářská fotografie 1945–1989*, Praha 2019, s. 596.

<sup>88</sup> Viz Magda Španihelová (pozn. 75), s. 101.

<sup>89</sup> Vladimír Birgus, *František Drtikol*, Praha 1988, s. 26–28.

<sup>90</sup> Viz Barbara Kurzoková (pozn.63), s. 23.

za pomoci fotografie jednotlivé fáze epileptických a hysterických záchvatů. Fotografové Paul Rignaud a Albert Londe zachytili celý průběh vnějších projevů. Série fotografií však není pouze dokumentací průběhu hysterie. Jednotlivé snímky připomínají teatrální gesta plná expresivity, jež by mohla být součástí taneční choreografie. Tělo se zmítá v kontrakcích a hlubokých záklonech [21]. „*Fotografie zaznamenávající celou postavu, se explicitně nejeví jako vědecký obraz, působí jako záznam jednotlivých póz tanečního představení.*“<sup>91</sup> Moment zmítání se a pádu lze nalézt i v klasických baletních představeních.<sup>92</sup> Fotografie tak neurologům pomohla lapit pohyb a vytvořit z něj vzorec nutný k pochopení neurologického záchvatu. Nejedná se tedy o jev, který je možno běžně spatřit. Vnitřní pochody jsou ilustrovány vnějšími pohyby a kontrakcemi. Pohyby jsou však bezděčné na rozdíl od tanečních gest, nereprezentují ideje a nejsou ani artificiálním vyjádřením, jako by tomu mohlo být v rámci choreografie.<sup>93</sup>

Slovy Kröschlové lze uvést, že „*v tanečním umění vládne chaos.*“<sup>94</sup> Ten vznikl převratem, který na scénu vnesla tanečnice Duncanová. Odmítla se spokojit s omezeným polem jevištní působnosti, jež nabízel balet. Pracuje s experimenty. Kromě již zmiňovaných inspiračních zdrojů, kam byla zařazena příroda, přirozený pohyb, ale i spontánní dětské pohybové projevy, čerpala Duncanová i z projevů duševně nemocných, či exotických tanečních kultur východních zemí.<sup>95</sup> Tanečnice se následně potýkaly s otázkou, zda je toto pohybové umění stále tancem. Tanec by měl být definován „*čistými pohybovými útvary, rytmem a dynamikou.*“<sup>96</sup> Tyto čisté pohybové útvary by se následně měly stát orientačním ukazatelem i pro taneční fotografii. Díky čistým a zřetelným liniím těla, jež jsou během tance vytvořeny, by mělo být možno rozklíčovat, zda se jedná na fotografii o tance, či nikoli. „*Jelikož je fotografie samostatným dílem vytrženým z kontextu, měla by být jako svébytná složka natolik silná, aby obstála i před člověkem, který součástí onoho kontextu nikdy nebyl.*“<sup>97</sup>

Obecně taneční fotografii, jakožto fluidní koncept, lze velmi těžko ohraničit estetickými prvky či vzhledem. Výraz, kterým označujeme děj na fotografii, je

---

<sup>91</sup> Viz Magda Španihelová (pozn. 75), s. 21–22.

<sup>92</sup> Například balet Giselle, kde hlavní hrdinka láskou zešílela.

<sup>93</sup> Viz Magda Španihelová (pozn. 75), s. 22–23.

<sup>94</sup> Jarmila Kröschlová, *Pestrý týden*, 1936, č. 14, s. 8.

<sup>95</sup> Viz Dorota Gremlicová (pozn. 79), s. 85.

<sup>96</sup> Viz Jarmila Kröschlová (pozn. 130), s. 8.

<sup>97</sup> Viz Anna Benháková (pozn. 11), s. 19–21.

spojen s jistou pohybovou akcí. Identifikace onoho pohybu však bude vždy spekulativní. Rozlišení mezi pojmy taneční fotografie a fotografie tance by mohlo být zohledněno následně. Označení taneční fotografie lze chápat jako snímky, týkající se tance, či tanečnic samotných. Snímky inspirovány touto pohybovou aktivitou, nebo na ni odkazující, přičemž pojem taneční, jakožto přídavné jméno, dává fotografii jisté přízvisko. Pozorovatel si skrze něj může domyslet, k jaké tématice snímek odkazuje, ale tanec se na fotografii nutně vyskytovat nemusí. Příkladem lze uvést zákulisní fotografie tanečnic chystajících/rozvíčujících se na představení, či jejich portréty. Tanec ještě na snímku neprobíhá, avšak pozorovatel ví, že tanečnice vykonává sled úkonů, které budou k tanci směřovat. Pojem taneční fotografie se jeví také přílehavější pro často pořizované fotografie v ateliérech, kde tanečnice provádí statickou taneční pózu. Z fotografie lze vyčíst, že v ateliéru nebyla odtančena etuda, či představení. Proto je sporné mluvit o fotografii tance, jelikož divák tuší, že v ateliéru, žádný tanec neprobíhal, nýbrž pouze sled statických tanečních póz. Pojem fotografie tance následně jasně odkazuje, k tomu, že tanec na fotografii probíhá.

Termín taneční fotografie lze tedy chápat, jakožto nadřazený vůči termínu fotografie tance. Podobně lze pracovat s pojmem divadelní fotografie. Divadelní fotografie představuje žánr reportážní a výtvarné fotografie, který zastupuje celou oblast kulturních aktivit (čínohru, operu, balet). Pro přesnější specifikaci fotografií (z oblasti tance), je dále vhodné použít u těchto snímků i doplňující termín taneční fotografie. Z tohoto stručného exkurzu vyplývá, že pojem taneční fotografie lze označit, jakožto podkategorii k fotografii divadelní. Bylo by však mylné se domnívat, že každá taneční fotografie je i fotografií divadelní. Slovo divadelní zde určuje skupinu fotografií, které jsou primárně pořizena v divadle. Kritéria pro určení taneční fotografie však nejsou podmíněny místem ani žádnou kulturní institucí. Je proto nutné rozlišovat mezi zmiňovanými pojmy a zohlednit tyto informace při jejich užívání.

### 3 Typologie v rámci taneční fotografie

Přístupy v taneční fotografii mohou být definovány na základě různých kritérií. Mohou být definovány prostředím, ve kterém vznikaly, uměleckými tendencemi, jež je ovlivnily, či projevem performerů/fotografa. Přičemž určité umělecké směry na sebe více či méně váží prostředí, ve kterých jsou fotografie nejčastěji pořízeny. Tudíž při popisu jednotlivých snímků vybraných autorů bude tento faktor brán v potaz.

Divadelní, respektive v tomto případě taneční fotografie meziválečného období, v sobě slučuje několik linií. V první řadě pokračuje v tradici ateliérových a portrétních fotografií, která byla nastolena během druhé poloviny 19. st., zároveň se však autoři snaží najít cestu, která by odpovídala progresivním trendům dané doby. První linii bylo nutno neupozadovat, protože poptávka po portrétech umělců neustále rostla souměrně s jejich popularitou. Co se týče fotografických experimentů, na scéně samotného divadla, ty vznikaly i díky nové technické výbavě. Zde je možno zmínit například elektrifikace divadelní budovy, což umožnilo snížit hmotnost fotoaparátu a postupně etablovat profesi „divadelního fotografa.“<sup>98</sup> Stylovost avantgardních fotografií z jevištního prostředí je následně zavádějící. Typické podhledové a nadhledové kompozice snímků byly podmíněny spíše tradičním kukátkovým konceptem divadel,<sup>99</sup> než snahou o nové tendence. Dále kukátkový koncept jeviště působil spíše jako reliéf, nikoli jako prostor. Jediným prostorovým prvkem takového hlediště byl dle Friedricha Kieslera pohyb. Za jediný plastický prvek kukátkového jeviště pak Kiesler považoval lidskou postavu, nikoli kulisu.<sup>100</sup>

Těmto fotografiím většinou dominovala funkce čistě propagační a posléze dokumentární. Ryze tradiční kompozice byla dána praktickými faktory a technickou omezeností, přičemž svou autonomní hodnotu snímky z divadelního prostředí získaly, až na počátku 60. let, díky výstavním aktivitám Divadelního ústavu.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s. 65.

<sup>99</sup> Fotografové se většinou nacházeli na balkonech, či pod jevištěm.

<sup>100</sup> Friedrich Kiesler, *Zákony kukátkového jeviště*, in: *Experimentální divadlo*, Paul Portner (ed.), Praha 1965, s. 121–122.

<sup>101</sup> V roce 1958 proběhla výstava k 75. výročí ND „Národní divadlo – dokumenty o uměleckých a politických bojích“, ta byla posléze doplněna výstavou „Inscenace Národního divadla ve fotografii“ ve výstavní síni FOMY na Jungmannově náměstí. Viz Jana Patočková, *Divadelní ústav 1959–2009*, Praha 2009, s. 25.

Do té doby jsou základy pro divadelní fotografii definované módní a ateliérovou fotografií a vlivy fotografických reportáží. Ačkoli pojem taneční fotografie spadá do obecnější kategorizace divadelní fotografie, byly tanci a jeho snímkům věnovány výtvarné výstavy již o téměř třicet let dříve.<sup>102</sup> Jelikož lze prostředí divadel charakterizovat v meziválečném období jakožto fluidní koncept, který nemá snahu o nové konkrétní estetické tendence, nýbrž se pouze snaží vymanit z konzervativních tradic, pojí se i divadelní fotografie s jinými žánry spíše než s estetickými tendencemi.<sup>103</sup>

Mezi tematické celky lze řadit ateliérové snímky, kde bylo možné nalézt portréty tanečnic a uměle aranžované výjevy/figury, či reportážní/dokumentární přístupy, používané nejen při dokumentaci samotných představení, ale i zákulisní scény divadelního prostředí.<sup>104</sup>

### **3.1 Ateliérová fotografie - pokračující tradice druhé poloviny 19. století**

Již od počátku vývoje ateliérové fotografie je patrný i s ním spjatý význam obchodního aspektu. Portrétní/ateliérové snímky představovaly pro umělce výborný obchodní artikl i formu prezentace své tvorby. Tyto snímky plnily převážně propagační funkci a mnohdy zaujímaly i titulní strany obrazových periodik. Je nutno zmínit, že právě tento obchodní aspekt zapříčinil rychlý vývoj a s ním spjatou stylovou proměnlivost, ať už ve formě technik, nasvícení, či kulis a s tím pojících se dekorů. Úkolem avantgardních fotografů bylo reflektovat model v kontextu jeho společenského postavení a přirozenosti. Zachytit jej komplexně, postihnout jak rysy tělesné, tak duševní. Pro dosažení této skutečnosti byly zkoušeny různé pózy, či gesta.<sup>105</sup> V kontextu těchto požadavků bylo přirozené fotografovat tanečnice při tanci.

Jedním z představitelů české avantgardní fotografické scény, kterého je nutno v této části zmínit, je Drtikol. Ve svém díle se soustředí zejména na tvorbu v prostorách ateliéru, proto

---

<sup>102</sup> Výše zmiňovaná *Výstava Tance v československém umění a fotografii* roku 1936 a *Výstava tance* v roce 1938.

<sup>103</sup> Viz Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s. 78.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>105</sup> Ludvík Beran, *Portrét ve fotografii*, Praha 1965, s. 11–21.

by neměl být v této kapitole opomenut. Jeho četné kompozice s tanečními náměty nabyly na popularitě zejména ve 20. letech. V Drtikolově tvorbě se téma tance formovalo průběžně a zaznamenalo postupné proměny. Lze jej sledovat ve formě motivací pro snímky zdánlivě nesouvisející s tancem a pozorovat tak tento zájem v jeho různých životních obdobích.<sup>106</sup> Na rozdíl od Sudka, Balzara a Jírů, ho téma taneční fotografie provázelo celým životem. Zprvu se v jeho fotografiích objevují dozvuky secese a symbolismu, posléze se v tvorbě uchyluje k takzvané „čisté fotografii,“ kde výsledný obraz vytváří pouze za pomoci modelace světla a rekvizit ve svém ateliéru.<sup>107</sup>

V letech 1912 – 1913 vznikla v Drtikolově ateliéru řada tanečních studií a pohybových fotografií ovlivněné symbolismem a secesí. Za zlomové dílo v jeho tvorbě lze označit snímek *Hudba a tanec*.<sup>108</sup> To se stalo takzvaně „klíčem k Drtikolově nové poetice“, uvádí Josef Kroutvor v článku *Tanec jako inspirace Františka Drtikola*.<sup>109</sup>

Tanec představuje programový prvek, který nalezneme rafinovaně zakomponovaný do pečlivě stylizovaných gest, přičemž žádný z Drtikolových snímků není nahodilou momentkou [22]. Tato dekorativnost a přísná stylizace představuje pro nastupující avantgardu retardující projevy. Jeho umění však spočívá na základech vystihnout takzvaný „mrtvý bod,“ přičemž ve „vyjádření živého pohybu pomocí fotografie ani nevěřil.“<sup>110</sup> Podobné prohlášení nalezneme i u Jašky.<sup>111</sup> Avšak státnost tance na fotografii, která pro Jašku představovala základní problém, se stala hlavním tvůrčím prvkem pro Drtikola. Následně potřeba hledat a vkládat symboliku do snímků ho nemohla odklonit dále od nastupující avantgardní fotografie.<sup>112</sup> Ta se pokoušela podávat přímé vyjádření o autentičnosti pohybu.

Jistou sounáležitost s Drtikolem můžeme pozorovat v Balzarově tvorbě [23]. Oba se věnovali především oblasti ateliérové fotografie, tanečním/divadelním snímkům a, mimo jiné, také aktům. Mezi Balzarovými snímky, nacházejících se ve sbírkách UPM, nalezneme ony akty inspirované tancem, soubor fotografií herečky Anny Ondrákové, tanečnice Zdenky Zabylové, či Mayerové.

---

<sup>106</sup> Viz výše zmíněné fotografie s diagonálními výsečemi [19, 20]

<sup>107</sup> Kateřina Klarincová, *František Drtikol*, Praha 1989, s. 15.

<sup>108</sup> Olejotisk z roku 1912.

<sup>109</sup> Josef Kroutvor, *Tanec jako inspirace Františka Drtikola*, *Československá fotografie*, 1990, č. 10, s. 444.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 445.

<sup>111</sup> Viz s. 26.

<sup>112</sup> Viz Kateřina Klarincová (pozn. 107), s. 17.



Balzarovy fotografie Ondrákové reprezentují glamour. Jedná se o snímky inscenované, kde bylo prioritou ukázat fotografovaný objekt v jeho nejdokonalejší podobě. Přičemž pro glamour fotografie 20. a 30. let neexistuje jednoznačný koncept. Pokud je možno vyzdvihnout určitá specifika, je možno zmínit práci s umělým osvětlením. Ta byla výrazně ovlivněna filmovým průmyslem, kde bylo užíváno mnoha lamp k dosažení správné estetiky. Z fotografií se vytrácí přirozenost a je ponechán prostor novému iluzivnímu světu. Mezi časté způsoby patří nasvícení ze shora, kdy fotograf docílí stínu, který zdůrazňuje obličejové kontury fotografovaného. Díky silnému množství světla bylo také možno dosáhnout lesku pleti fotografované osoby. Pozice fotoaparátu k objektu nebyla rovněž jasně definovaná. Častým prvkem však bylo potlačení perspektivy.<sup>113</sup>

Mezi fotografiemi Ondrákové nalezneme sérii tanečních snímků a několik portrétů [24]. Ondráková je známá na české scéně především jako herečka a producentka. Proslavila se zejména spoluprací s režisérem Karlem Lamačem, Václavem Wassermanem a Ottou Hellerem. Toto uskupení představovalo tzv. silnou čtyřku meziválečné kinematografie.<sup>114</sup> Mezi Balzarovými tanečními snímky se objevují i taneční fotografie v klasických baletních špičkách. Ondráková nebyla tanečnice, tudíž fotografie zachycují statické pózy a nepracují s tancem, jakožto pohybem. Během studia klášterní školy Voršilek v Praze však navštěvovala i hodiny baletu, kde si osvojila jisté základy tance.<sup>115</sup> Ostatně ve většině filmových rolích, které získala, bylo počítáno s tanečním číslem. Její pohybové nadání a fotogenická tvář zapříčinily, že se záhy stala nejen vyhledávanou herečkou, ale také modelkou v celé řadě pražských i zahraničních ateliérů. V Praze lze mimo Balzarův ateliér uvést Langhans, Schlosser & Wenisch a Drtikola. Ze zahraniční scény to byl pařížský ateliér Madame D'Ora, či vídeňský ateliér Manassé.<sup>116</sup>

Balzarovy snímky Ondrákové na tzv. „špičkách“ jsou krajně stylizované a inspirované klasickými baletními pozicemi chodidel.<sup>117</sup> Paže Ondrákové jsou pak v bok nebo v interakci s kulisami na pozadí – v tomto případě opřeny o sloupy [24]. Soubor

---

<sup>113</sup> Marie Kadlecová, *Glamour fotografie v českých časopisech 20. a 30. let 20. století* (bakalářská diplomová práce), Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2014, s. 17–18.

<sup>114</sup> Miloš Fikejz, *Český film: herci a herečky II.*, Praha 2007, s.352–353.

<sup>115</sup> Ibidem s.352–353.

<sup>116</sup> Markéta Nedvědová, *Anny Ondráková: evropská kariéra začíná ve Vídni* (bakalářská diplomová práce), filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2014, s. 21.

<sup>117</sup> *V. pozice na croisé - vytočená překřížená poloha chodidel, croisé- neboli zkřížený- trup je mírně natočen a pozice chodidel se jeví divákovi překřížená- trup je natočen diagonálně, hlava pak čelně do publika*) Viz Agripina Jakovlevna Vaganova, *Základy klasického tance: Učební text pro taneční oddělení konzervatoří*, Praha 1980.s. 19–21.

Ondrákové obsahuje také snímek ve střevících, kde zaujímá kabaretní pózu s kročnou dolní končetinou na vtočeném *passé*.<sup>118</sup> Dolní část těla pak otočena profilem k divákovi a horní část čelně, s laškovným úsměvem [25].

Mezi dalšími fotografovanými z Balzarovy tvorby se objevily snímky s Mayerovou. Jedná se o dvě totožné fotografie. Jedna podlepená na šedém papíře doplněna jmenovkou „*Milča Majerová*“ [26]. V pohybu je možno najít inspirační zdroje klasického tanečního repertoáru. Mayerová zaujímá hrudní záklon. Celá postava tanečnice je diagonálně natočena, v lehkém *demi-plié na relevé*.<sup>119</sup> Paže tanečnice dotváří pozici. Dolní paže blíže k divákovi je v takzvaném *alongé*, horní paže dosahuje *III. pozice*.<sup>120</sup> Pohyb je zde značně stylizován, čemuž je podmíněn i oděv. Divadelní kostým z lesklé látky má formu tanečního trikotu. Oděv, obepínající postavu, zdobený pouze řasením na pažích, dává vyniknout tanci. Na rozdíl od snímků Ondrákové působí fotografie Mayerové méně staticky. Balzar také volí jiné vyjadřovací prostředky. Ačkoli si budou snímky datací velmi blízko,<sup>121</sup> fotografie Ondrákové stále tíhnou ke stylu glamour. U Mayerové je možno pozorovat jinou formu nasvícení i větší míru autentičnosti.

Pokud bychom se měli v Balzarově tvorbě vrátit k pohybovým snímkům vytvořených v intencích glamour fotografie, je možno uvést snímek Camille Steinhart. Ta je známá především pro svou spolupráci s Novým německým divadlem. Od roku 1934 také vedla soukromou taneční školu v dnešní Opletalově ulici. Vedle tanečních aktivit s Novým německým divadlem, se proslavila i svými sólovými večery, kde byla dle kritiků označena za „jednu z nejvyspělejších tanečnic české scény.“<sup>122</sup> Vynikala zejména pro svou čistou techniku, muzikálnost a oduševnělý výraz.<sup>123</sup> Ten se na fotografii podařilo zachytit i Balzarovi. Steinhartová je oděna v černém celotrikotu v tanečním kroku *arabesques na efface*.<sup>124</sup> Jako rekvizita je zde použito lano, které má omotáno kolem dlaní a splývavě

---

<sup>118</sup> Průchozí prvek, kdy je kročná dolní končetina přiložena ke koleni. Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn. 117), s. 48.

<sup>119</sup> *Demi-plié* označuje takzvaný „poloviční podřep“, pojmem *relevé* výpon na pološpičky chodidel. Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn. 117), s. 19.

<sup>120</sup> Stejně jakožto u chodidel je dáno i pro paže několik základních pozic (konkrétně – přípravná, 1. pozice, 2. pozice a 3. pozice, z těchto výchozích pozic následně tanečnici provádí kombinace). Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn. 117), s. 33–35.

<sup>121</sup> Oba soubory jsou přibližně z 20.–30. let 20. století. Snímek Ondrákové je nedatovaný, lze ale předpokládat, že byl pořízen v přibližně stejném období, jelikož později ve 30. letech Ondráková působila hlavně v zahraničí.

<sup>122</sup> Viz Dorota Gremlicová (pozn. 79), s. 125–128.

<sup>123</sup> *Ibidem* s. 127.

<sup>124</sup> Tanečnice stojí na jedné dolní končetině, druhá je propnutá a směřuje vzad přibližně na 90 stupňů. Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn. 117), s. 42–43.

spadá až na zem [27]. Lano bylo ve snímcích často používanou rekvizitou, nalezneme jej například u Drtikola. Ačkoli tyto Drtikolovy akty nemají zdánlivě nic společného s Balzarovým snímkem Steinhartové, společné východisko u obou fotografů hraje tanec. Zatímco Drtikol se soustředí na jednotlivé výseče tělesných partií, které jsou nasvíceny, Balzar prezentuje tanečnici v její celistvé kráse. Diagonální linie, které Drtikolovy postavy tvoří při tanci, jsou následně umocněny lany [28]. V Balzarově snímku pak lano v podobě rekvizity nehraje téměř roli. Rozmanitost, s jakou nakládají autoři s rekvizitami, je široká. Srovnávat tyto dva přístupy není možné, každý z fotografů se koncentruje na jiný výsledek. Drtikol zde používá tanec v interakci s rekvizitami ke svému fotografickému experimentu. Oproti tomu Balzar vytváří komerční fotografii, kde je nutné, aby se sešly jeho intence s požadavky objednavatelky. Z Balzarovy komerční tvorby lze zmínit i snímek slavného páru Florence a Bena Rogera [29]. Fotografie ze 30. let 20. století zachycuje pár, představující tehdejší ideál krásy při tanci.

Mezi příklady Balzarových ateliérových snímků tance, které se objevily na stránkách periodik, může být uvedena fotka Jindry Heitmanové v elegantním tanečním gestu [30].<sup>125</sup>

Ačkoli je Sudek nejčastěji spojován se snímky krajin a zátiší, v archívu UPM se nachází jeho rozsáhlý cyklus snímků věnovaných či inspirovaných tancem. Z velké části představují tyto fotografie objednávky tanečnic, přičemž „značná část této sbírky představuje neprobádanou oblast, které doposud nebyla věnována pozornost,“<sup>126</sup> uvedl Jan Mlčoch. Uložené fotografie čítají cyklus tanečních fotografií z prostředí Barrandova, pohybové studie ve střešních prostorách, řadu fotografií z ateliéru a divadla.

Sudkovy ateliérové fotografie jsou pořízeny na čistém bílém pozadí s bílou podložkou na podlaze. Pracuje s plným frontálním osvětlením, které díky bílému pozadí nevytváří stíny, ani fotografii nijak nemodeluje. Objevuje se zde stylová čistota, která je tváří v tvář zmíněným různorodým projevům nadčasová. Sudkův koncept je tak spíše dokumentačním, či marketingovým materiálem. V praxi se tedy jedná o materiál dokumentující dobové projevy v tanci, které nejsou příliš zatíženy výpovědní hodnotou

---

<sup>125</sup> Jaroslav Balzar, Jindra Heitmanová, *Letem světem*, 1934, č. 48, s. 5.

<sup>126</sup> Jan Mlčoch, ústní sdělení, Praha archiv UPM, 26. 9. 2023.

o dobový trendech ve fotografiích.<sup>127</sup> Pramení to z výše zmíněných faktů<sup>128</sup> a potvrzuje, že Sudkův fotografický záměr měl těžiště v jiných námětech.

Při zkoumání fotografií uložených v archívu UPM se podařilo některé nalézt i během bádání ve vybraných periodících. Mezi několika snímky, jež lze Sudkovi přiřknout, patří dvě fotografie, uloženy v archívu UPM. Jedna z prostředí ateliéru, druhá spadající do souboru tanečnic na střeše/cvičících dětí. První snímek znázorňuje dvě tanečnice v ateliéru zaujímavých stylizovanou pózu [31]. V magazínu *Letem světem* je použit jako pozvánka Ireny Lexové na „*Večer tanců na vážnou hudbu*“ [32]. Také se z popisku dozvídáme, že stylizovaná pozice je útržek z Pochodu na hudbu K. B. Jiráka.<sup>129</sup> Nález snímku v časopise také dopomohl upřesnit dataci fotografie. Archív UPM uvádí dataci okolo let 1935, nyní lze snímek s jistotou zařadit do roku 1933, kdy se již objevila v periodiku. Fotografie představuje jeden ze sedmi snímků, které v rámci tohoto souboru vznikly [33, 34, 35, 36, 37, 38]. Je zde možnost pozorovat komplexní soubor a porovnat jednotlivé fotografie mezi sebou. Zejména u Sudka bylo klíčové nalézt tyto fotografie v periodících a definitivně tak potvrdit teorii, kde jsou označeny snímky tanečnic za propagační materiál vytvořený na základě jejich vlastních objednávek.<sup>130</sup>

Není pochyb, že popularita umělců v daném období stoupala. Někteří z fotografů přejímají ve své tvorbě motiv portrétu, jiní je berou jako řemeslnou práci, která se k nim dostávala ve formě zakázek. Ačkoli se Balzar věnuje portrétům intenzivně, nerozvíjí toto téma nijak hlouběji za pomoci experimentů, ale stále setrvává ve svých glamour fotografiích, kde odkazuje na estetické požadavky vytvořené filmovým průmyslem. Ačkoli pro Sudka představovaly portréty nejčastěji zakázkovou práci, přistupuje k nim se stejnými nároky, jako ke své volné tvorbě. Propůjčuje jim jistou harmonii a pravdivost. Sudek se sám nikdy nepřikláněl ke konkrétním směrům, vývojové tendence vnějšího světa se jej netýkaly. Fotografii obecně (nejen portrétní), považoval za řemeslo, proto se mu nejspíš dařilo zachovat si vlastní výrazový prostředek, díky kterému byl schopen naplnit prostor fotografie náladou a pocity. K Sudkově štěstí se třicátá léta nesou v duchu

---

<sup>127</sup> Značná část Sudkových ateliérových snímků již byla popsána, proto zde nebude věnována pozornost jejich hlubšímu rozboru a popisu tanečních póz. Viz Barbara Kurzoková (pozn. 63), s. 16–18.

<sup>128</sup> Odkazuje se zde na výše zmíněnou zakázkovou tvorbu a Sudkovu bezprogramovost, ve které se přikláněl až k řemeslnosti. Přičemž nepodléhal populárním trendům, nýbrž se jimi volně inspiroval. Viz Jaroslav Anděl (pozn.66) s. 266.

<sup>129</sup> Josef Sudek, z cyklu *Tanec, tanečnice v ateliéru, 1933 Letem světem, 1933, č.6, s. 21.*

<sup>130</sup> Tato teorie je více rozvedena v bakalářské práci autorky, kde se pokouší nalézt v Sudkových diářích a účetních knihách záznamy o objednávkách. Viz Barbara Kurzoková (pozn. 63), s. 18–21.

akcentování užitého umění, což platilo i pro fotografii, tudíž jeho tvůrčí snahy nebyly nijak narušeny.<sup>131</sup> Ostatně portrétní miniatury tanečnic, či filmových hvězd, byly častým zakázkovým artiklem. Uplatňovaly se jakožto ilustrace k různým článkům, divadelním programům, nebo také jako pohlednice.<sup>132</sup>

Na proměnách portrétní fotografie - zejména portrétů tanečnic, má velký podíl i již zmiňovaný Drtikol, když si v roce 1910 otevírá ateliér ve Vodičkově ulici. Jeho tvorba je silně protknuta secesními znaky už i v jeho prvních figurálních kompozicích. Portréty se sentimentálním výrazem ve tváři spolu s jeho nekonvenční imaginací zapříčinily, že se jeho ateliér stal jedním z nejvyhledávanějších v Praze. Drtikol setrvává ve svém secesní poloze až do 20. let. Do té doby jsou však Drtikolovy pečlivě zkomponované dekorativní pózy tanečnic silně citově zatíženy. Mezi jeho portréty nalezneme i snímky tanečnice a jeho ženy Kupferové.<sup>133</sup>

Pro tuto práci je zajímavý i portrét tanečnice Jarmily Kröschlové [39] od Sudka, který se objevil v časopise *Pestrý týden*.<sup>134</sup> Lehce rozostřený naturalistický portrét doprovází v periodiku oznámení o účasti tanečnice a její skupiny na mezinárodní soutěži v Paříži. Výjimečný je snímek i tím, že je pod ním uvedeno Sudkovo jméno.<sup>135</sup>

V roce 1943 zachytil Sudek rovněž dceru této významné tanečnice a choreografky Evu Kröschlovou [40].<sup>136</sup> (Stejně jako Jarmila, pokračovala i Eva v kariéře tanečnice a choreografky, kde rozvíjela matčin odkaz jak skrze choreografickou a pedagogickou činnost, tak ve své vědecké reflexi tance.)<sup>137</sup> Sudek zde divákovi opět předkládá naturalistický rozostřený portrét, ve kterém jemně vystupují měkké rysy dívčího obličej. Lze tak sledovat použití stejného přístupu u obou snímků, ačkoli mezi jejich pořízením uplynulo deset let. Stylová blízkost fotografií pramení nejspíše ze Sudkova pragmatického přístupu k oblasti portrétní fotografie, v níž nepodléhá rychle se střídajícím trendům ani vlivu filmového průmyslu.

---

<sup>131</sup> Daniela Mrázková, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989, s. 64–66.

<sup>132</sup> Viz Martina Bernátková, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s. 65.

<sup>133</sup> Viz Daniela Mrázková (pozn. 131), s. 47.

<sup>134</sup> Josef Sudek, Jarmila Kröschlová, *Pestrý týden*, 1932, č. 25, s. 14.

<sup>135</sup> Ostatní snímky objeveny v periodících již nebyly signovány. Jejich určení proběhlo na základě literatury, či jejich dohledání v archivu UPM.

<sup>136</sup> Tento snímek je dnes uložen v soukromém archivu Evy Kröschlové. Viz Dorota Gremlicová, Kateřina Klementová, Eva Kröschlová, in: Lucie Čepcová, Vilém Faltýnek (ed.), *(O)hlasy žen v české kultuře. Ženy v pohybu*, Praha 2020, s. 86.

<sup>137</sup> *Ibidem* s. 86.

Vznik fotografických podobizen lze celkově označit „*prvotně za oblast podnikání, nikoli uměleckých ambicí.*“<sup>138</sup> Obchodní aspekt a silná konkurence vládnoucí této oblasti, podněcovala časté stylové proměny. Požadavky meziválečné scény tkvěly ve snaze zachytit jedinečné osobní rysy portrétovaného, postihnout jeho charakter a individualitu. Krása Sudkových snímků spočívala v naturalismu a světelné modelaci s prostým pozadím. Podíváme-li se na fotografii Balzara s již zmiňovanou herečkou Ondrákovou, ty zobrazují intenzivní půvab. Tato iluzivní podmanivá krása je zasazena do osvětlených prostor ateliérů. Balzarův snímek Ondrákové zde reprezentuje protipól k Sudkově naturalisticky ztvárněné Kröschlové.

V oblasti fotografie tance lze jejich tvorbu hodnotit i prostřednictvím komparace jejich základních principů, kterým se tito autoři ve své tvorbě podřizovali. Lze vyhodnotit, že Sudkův cit pro fotografii se propsal i do fotografie pohybu. Jeho taneční snímky působí přirozeně, bez větší stylizace. Zachycené pózy tanečnic nepůsobí strnule a dávají tušit pozorovateli pohyby, jež snímku předcházely, nebo naopak, jaké by mohly následovat. Oproti tomu silné linie a kontrastní osvětlení používané Balzarem, tanečnici ukotvují v prostoru i času a taneční pózy jsou „vyňaty“ z choreografie. Balzarova tanečnice mohla provést jeden taneční krok pro fotografii, stejně jako odtančit celou etudu. Balzarovy taneční snímky jsou dále jasně definované tendencemi stylu art deco. Oproti Sudkově nadčasovému přístupu, Balzarova tvorba nese smysl pro dramatický detail a jistou zkratku. Například snímek Míry Holzbachové „Clown“ od Balzara publikovaný v *Pestrém týdnu* [41].<sup>139</sup> Taneční pozice Holzbachové je kontrastně osvětlena. Reflektor svítí na hrudní záklon, s důrazem na výraz a spodní paži tanečnice, ke které směřuje její pohled. Přičemž druhá paže je zdvižená a téměř se v tmavém rukávu ztrácí na pozadí. Fotografie nese ony zmíněné prvky reflektující dobu. Těmi jsou kontrasty, které se na snímku projevují jak v pohybu, tak v osvětlení, ale také výrazné vertikální linie. Tyto aspekty dodávají snímku hloubku.

### **3.2 Akt a tělesnost v taneční fotografii**

Vznik samostatného Československa podnítil rychlý vývoj umělecké scény a záhy se zařadilo české avantgardní umění mezi jedno z nejprogresivnějších v Evropě. S tím se

---

<sup>138</sup> Viz Jaroslav Anděl (pozn. 22), s. 6.

<sup>139</sup> Jaroslav Balzar, Míra Holzbachová- „Clown“, *Pestrý týden*, 1927, č. 4, s. 5.

pojí i narůstající a společenský zájem o fotografie aktů, které se začaly objevovat i na výstavách tehdy populárních fotoamatérských klubů. Značnou roli v tomto odvětví sehrál Alois Zych, kterého je nutno zde alespoň okrajově zmínit. Zych byl jednou z osobností, jež vnesla do českého umění ženský akt. V roce 1911 poprvé vystavil svůj soubor fotografií ženských aktů na fotografickém salónu v pražském Rudolfínu.<sup>140</sup> Ačkoli byl Zych Drtikolovým současníkem, ve svých počátcích pojímá akt silně neoklasicistně. Na fotografické scéně v průběhu 20. let pozorujeme vliv piktorialismu, kde se dostává do sporů se zástupci nové takzvané „čisté fotografie.“ Stále se zde, ale objevují i zastánci ušlechtilých procesů a měkce vykreslených fotografií. Balzarovy akty uloženy v UPM jsou ze 30. let 20. století. Balzar zde zachází s akty téměř kresebně. Měkká modelace ženského těla je utvořena za pomoci světla, kde pracuje primárně se siluetami tanečnic. Vzdává se detailu a ostroty s intencí směřovat pozornost diváka na kouzlo zobrazovaného pohybu. Na snímcích se objevuje variace hlubokých záklonů, kde pozorujeme zejména elementárními linie těla vytvořených tancem. Autor staví ženské postavy do anonymity. V obou případech má tanečnice skrytý obličej, ať už diagonálním natočením k pravému zadnímu rohu [42], nebo si jej sama překrývá paží [43]. Skrze osvětlené pozadí pak Balzar odvádí pozornost od jednotlivých částí těla a soustřeďuje se na vertikálnost pohybu. Postava je oproštěna od své tělesnosti a je vnímána jako celek. Zároveň reprezentuje nástroj tanečnice, zbaven jakékoli živočišnosti. Balzarovi se na těchto snímcích podařilo zachytit pohyb v jeho nekonečnosti. Zdánlivá nekonečnost vertikály je patrná zejména u druhé fotografie, kde se zdvižená paže tanečnice ztrácí ve stínu a pozorovatel pouze tuší, kam až dosahuje. Ze snímků lze vycítit odehrávající se vnitřní drama a pocity melancholie.

Není pochyb, že události v Drtikolově životě měly jistý vliv na vývoj jeho aktů. Nejprve je nutno zmínit sňatek s tanečnicí Kupferovou, po kterém proměňuje svůj fotografický jazyk, přičemž upouští od dekorativních secesních projevů a zaujímá ve svých snímcích výrazně expresivnější dynamickou polohu. Výraznou roli hraje také nové chápání prostoru a světla. Za pomoci ostře ohraničených stínů, geometrizace prostoru, a s kubizujícími průniky těla, dospívá Drtikol ve své tvorbě k nové intenzitě smyslnosti. Ku příkladu *Kompozice s kruhem* z roku 1929.<sup>141</sup> Na konci dvacátých let vychází v Paříži Drtikolovi celé album věnované aktům nazvané *Les nus de Drtikol*. Album představuje soubor inspirovaný intencemi art deca, němých filmů, ale hlavně rozvíjejícím se

---

<sup>140</sup> Viz Daniela Mrázková (pozn.131), s. 42–43.

<sup>141</sup> Ibidem s. 47.

moderním tancem.<sup>142</sup> Následně ho cesta duchovního rozvoje pomalu odklání od dynamických póz, ztvárněných nahým tělem, ke statictějším polohám. Ku příkladu fotografie *Vlny* [44]. Drtikol vytvořil šest verzí této kompozice, přičemž pět verzí představují vertikální kompozici se stojící modelkou. Až finální verze je ve známé horizontální poloze. Na všech šesti fotografiích je pohyb pouze naznačen (nejčastěji pažemi). Ve finální verzi je pohyb již čistě filozofický.<sup>143</sup> Tento vývoj pohybu, od tance, až po imaginativní projev, je dle Kroutvora ovlivněn „*dobovou literaturu a příklady výtvarného umění překonává volnější, svobodnější, tvárnější a přirozenější druh imaginace.*“<sup>144</sup>

Drtikolovy akty nejsou výjimkou, rovněž je lze nalézt v obrázkových týdenících.<sup>145</sup> Není pochyb, že se staly vzorem pro mnoho fotografů. V časopise *Letem světem* se objevují dvě fotoamatérské studie od Benakové [45, 46].<sup>146</sup> Autorka zde pracuje, stejně jako Drtikol, s rekvizitami ve formě kruhu a lana, které geometricky rozčleňují plán fotografií.

### 3.3 Reportážní fotografie - záznamy z prostředí divadelní scény

Čapek ve své eseji *Nejskromnější umění* označuje svůj pohled na fotografii, jakožto „*dokument a umění podívané.*“<sup>147</sup> Toto označení se jeví jako velmi přiléhavé, zejména pro reportážní fotografii a snímky dokumentující chod divadelních scén. Čapek podotýká, že správně uchopená reportážní fotografie si žádá „*jistého efektu a umění režie*“... a vyžaduje rovněž fotografovou účast „*citu a ducha.*“<sup>148</sup> Je tedy nutná osobní angažovanost k tématu. Při bližším zkoumání taneční a divadelní fotografie musíme mít na paměti, že až do 20. let převažovala ateliérová divadelní fotografie<sup>149</sup>. Postupně se pak prosazovaly i fotografie z jevišť, zde se jednalo především o pečlivě aranžované scény, které nenesly výpovědní hodnoty inscenací.<sup>150</sup> Celky i detaily scény podléhaly přísné režii fotografa, na což poukazuje výše Čapek. Až od 30. let se ustálilo pravidlo, aby se

---

<sup>142</sup> Viz Kateřina Klarincová (pozn. 107), s. 49.

<sup>143</sup> Josef Čapek, *Nejskromnější umění*, Praha 2018, s. 21.

<sup>144</sup> Viz Josef Kroutvor (pozn. 109), s. 446.

<sup>145</sup> Ku příkladu František Drtikol, Akt, *Světlozor* 1933, č. 9, s. 15.

<sup>146</sup> Benaková, Dvě fotoamatérské studie aktů, *Letem světem* 1934, s. 15.

<sup>147</sup> Viz Josef Čapek (pozn. 143), s. 30.

<sup>148</sup> Ibidem s. 30.

<sup>149</sup> Příkladem výše zmíněné Sudkovy ateliérové snímky tanečnic v kostýmech.

<sup>150</sup> Jaroslav Bartoš, *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, Praha 1983, s. 638.



fotografové účastnili jevištních zkoušek a dokumentovali tak vznik samotné inscenace a tanečních představení.

V tomto kontextu formování reportážní fotografie (tance a divadelního prostředí) je nutno zmínit osobnost Karla Váni. Váňa je znám především pro svou hereckou a taneční kariéru spjatou s Národním divadlem. Významnou roli sehrál, ale i svou amatérskou fotografickou činností. Váňa během svého několika letého působení v ND fotografoval své kolegy, ať už v prostorách foyer, zákulisí, či s provizorně aranžovaným pozadím. Díky této jeho vášni, doprovázené sběratelskou činností snímků, se dochovalo značné množství fotografií spjatých s divadelním prostředím. Kompozičně ve svých fotografiích vycházel Váňa z klasických zásad ateliérových portrétů druhé poloviny 19. století. Váňovy realizace, patří mezi ryze amatérské. Neprošel v oblasti fotografie žádným odborným školením a z jeho tvorby je patrné, že vznikla čistě pro něj a jeho kolegy. Díky tomu se mezi portréty objevuje i celá řada momentek z divadelního prostředí. Nejednalo se o zakázkovou práci, proto tvoří jeho snímky přirozený vhléd do divadelního světa.<sup>151</sup> Jako druhého neoficiálního divadelního fotografa z řad herců a tanečníků, lze jmenovat Františka Kuttu. Kutta měl angažmá ve vinohradském divadle, pro které také fotografoval až do své smrti v roce 1939. Jistou profesionalitu u něj pozorujeme v promyšlených kompozicích. Díky své technické zdatnosti mohl posléze pořizovat snímky přímo na jevišti během představení.<sup>152</sup> Oba amatérští fotografové, vzrostlí z divadelního prostředí, znázorňují pandán k rozebíraným profesionálním fotografům. Díky osobní zkušenosti v dané problematice pak byli schopni zachytit svět divadla a tance v jeho všednosti a přirozenosti.

Divadelní a s tím spjatou taneční fotografii, následně formovalo několik vlivů. Za stěžejní lze označit založení oboru divadelní fotografie na FAMU. Cesta k založení vedla pozvolna. Od 20. let se v oblasti divadelní fotografie začali prosazovat fotografové jako Jaroslav Krejčí, Josef Koudelka a Jan Šmok. Ten je jednou z osobností, díky které dochází k přehodnocení fotografie. Zasadil se o uznání fotografie, jakožto uměleckého směru. Z jeho iniciativy následně vzniká fotografická specializace na FAMU a posléze samostatná katedra fotografie. S oficiálním etablováním této disciplíny se postupně stala i přítomnost profesionálního fotografa v divadle běžnou praxí, jak ji známe dnes.<sup>153</sup> Tento

---

<sup>151</sup> Viz Martina Bernátkova, Anna Hejmová, Martina Novozámská (pozn. 10), s. 65.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 65–67.

<sup>153</sup> Jednalo se o jedno z prvních míst ve východní Evropě, kde bylo možno studovat fotografii, jakožto samostatný umělecký obor na úrovni vysoké školy. Viz Miroslav Němeček, *Prof. Jan Šmok – osobnost a dílo* (diplomová práce), Slezská univerzita, Institut tvůrčí fotografie, Opava 2003, s. 37.

vhled nastiňuje problematiku spjatou s meziválečnou divadelní a taneční fotografií a osvětluje důvody vzniku uměle aranžovaných kompozic na divadelních snímcích.

Šmok dále zdůrazňuje dělení divadelní fotografie na informativní a emotivní. Funkce informativní spočívá v předávání faktů, přičemž není důležité sdělení samotné, ale daná skutečnost, kterou zastupuje. Funkce emotivní nese estetické prvky, které v divákovi podněcují emocionální zážitek, přičemž na konkrétní události a jejím skutečném průběhu již tolik nezáleží. Divadelní a taneční fotografie se ocitá na pomezí těchto dvou kategorií. Dochází k polemice, zda jsou záznamy inscenací objektivní a zda pravdivě reflektují jednotlivé segmenty daných představení. Tedy zda vykazují funkci informativní, která výstižně mapuje situaci odehrávající se na jevišti nebo zda vyazuje funkci emotivní, kde se fotograf subjektivně koncentruje na tanečnickův výraz a umělecký projev. Nastává polemika, který z těchto přístupů tance a obecně divadelní scénu lépe reflektuje.<sup>154</sup>

Profesionální fotografové se dále potýkají s otázkou, jak tanec a divadlo vystihnout nejlépe. Mezi tyto otázky se řadí například i ta, jestli zaznamenávat průběh vznikajícího představení a s tím se pojící taneční zkoušky.<sup>155</sup> Funkce fotografií, v případě divadla a tance, není pouze propagovat a informovat. Rovněž lze zmínit i funkci praktickou. Tedy fotografie a taneční záznamy pořízeny za účely studijními. Fotografický záznam pohybu mohl nahradit slovní přepis tanečních kroků (například baletní a taneční příručky odkazující se na fotografii, jakožto názornou ukázkou mnoha slovy popisovaného tanečního prvku). Motivace pro dokumentování tanečních představení byla podnícena i skutečností, že po odehrání představení byla fotografie jedinou věcí, která z něj setrvává. Fotograf by se měl vcítit do role tanečnicka, aby byl schopen předat divákovi trvalou „esenci“ divadelního zážitku. Autenticita zprostředkována fotografií spočívá ve správné kompozici. Ta by neměla narušovat kompozici scény, přičemž výběr fotografií by měl obsahovat vyvážené množství portrétů a jednotlivých fotografií dějových scén. Tyto fotografie nejčastěji vznikaly během generálních zkoušek, kdy bylo možné, aby se fotograf volně pohyboval na jevišti, v zákulisí i prostorách hlediště, aniž by narušoval průběh představení. V tomto případě není podstatné, že se nejedná o fotografie konkrétního tanečního představení, protože fotografie předávají obecné informace

---

<sup>154</sup> Ján Šmok, *Začněte fotografovat. II. vydání*, Praha 1984, s. 21.

<sup>155</sup> Václav Mach, *Proměny divadelní fotografie jako výsledek technického vývoje* (diplomová práce), Ateliér audiovizuální tvorby a divadla, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2016, s. 15–17.

o daném tanečním představení a nekoncentrují se na konkrétní večer. Výjimku představují taneční večery, které byly uskutečněny jednou a neměly naplánovány reprízy. objevit na repertoáru, ale daná událost se za stejných podmínek neopakovala.

V rozsáhlém souboru Sudkových tanečních snímků uložených v archivu UPM se objevuje i široká škála fotografií z prostředí jeviště. U snímků je zřejmé, že ačkoli jsou protagonisté v kostýmech, fotografie vznikaly samostatně, nikoli v rámci představení. Pózy, které jsou na snímcích ztvárněny, se odvíjí zejména od charakteru prezentovaných postav. Toto tvrzení lze opřít o soubor fotografií tanečnice v kostýmu Španělky [47, 48], kde pózy odkazují k tradičním tancům jižanského folkloru či snímek ježibaby [49] jejíž „ošklivost“ podtrhuje teatrálně zkroucená póza, symbolizující pokřivených charakter ztvárněné postavy. Tyto snímky jsou datovány do 30. let 20. století. Lze však předpokládat, (na základě tvrzení výše, že tyto statické fotografie z jevišť, kompenzovaly absenci fotografií během představení), že jejich vznik mohl být dřívější.

Přestože je v tanečních fotografiích v rámci této práce kladen důraz zejména na ženskou tematiku, na scéně Československé republiky se objevuje tanečník s význačným talentem - Eduard Borovansky, kterého je nutno zmínit. Jméno Boravanského bývá častěji spojováno s Austrálií než s Čechami. Jelikož se stal významnou osobností tanečního světa, je nutno pro kontextualizaci fotografií alespoň okrajově připomenout jeho životní milníky. V rámci své taneční kariéry působil mezi lety 1923–1925 v pražském Národním divadle, kde byl veden pod svým rodným jménem Eduard Skřeček.<sup>156</sup> Posléze účinkuje střídavě na scénách smíchovské Arény a divadla Varieté. V roce 1927 se stal členem souboru Anny Pavlovy, kde působil až do roku 1931. Kariéra Borovanského směřovala do zahraničí, mezi jeho další úspěchy patří angažmá u předních souborů, mezi nimiž byl Ballets Russes de Monte Carlo a Ballet Russe de Colonel-de Basil. Roku 1939 při své návštěvě Austrálie v rámci tanečního turné, se rozhodl se svou ženou<sup>157</sup> zůstat a otevírá baletní studio v Melbourne, kde o rok později zakládá oficiální soubor *Borovansky Australian Ballet Company*. Ten byl zároveň prvním profesionálním baletním souborem v Austrálii, z jehož základů vznikl dnešní Australian Ballet.<sup>158</sup> Počátky kariéry tohoto úspěšného tanečníka spočívaly do značné míry

---

<sup>156</sup> Eduard Skřeček, *Online archiv Národní divadlo*, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/5846>, vyhledáno 14. 4. 2024.

<sup>157</sup> Jeho žena X. N. Smirnovova byla rovněž tanečnicí. Viz Jana Holeňová (pozn. 9), s. 25.

<sup>158</sup> *Ibidem* s. 25.

v charakterních rolích, a tak jej zachytil ve svých snímcích i Sudek. Série fotografií Borovanského čítá pět snímků z prostředí jeviště, na nichž tanečník předvádí záklony a výpady [50, 51, 52]. Díky Borovanského mezinárodní kariéře, je jeden ze snímků pořízených Sudekem uložen i v archivu Australského baletu,<sup>159</sup> kde je přesně datován do roku 1932 [53].<sup>160</sup> V rámci téhož cyklu fotografií se objevuje i několik snímků tanečnic v kostýmech. Mezi nejčastější pózy zde patří paralelní postoj chodidel na *relevé*,<sup>161</sup> v kombinaci s hrudním záklonem, přičemž tanečnice je k objektivu natočena diagonálně [54, 55, 56].

Dalším vhodným příkladem mohou být Sudkovy fotografie z tanečního večera Pexové v Umělecké besedě roku 1935. Zde je logické sledovat snímky a jejich výpověď v kontextu konkrétní události. Pexová zde předvádí tance, které se samostatně mohly opětovně objevit na repertoáru, ale daná událost se za stejných podmínek neopakovala. Několik z těchto Sudkových snímků se objevilo v periodicích. První ze snímků tanečnice, se nachází otištěný v časopise *Letem světem* [57].<sup>162</sup> Na tento nález upozornila doktorka Hana Buddeus. Fotografie zachycuje tanečnici Taťánu Pexovou v orientálním kostýmu dle návrhu výtvarníka Jiřího Jašky.<sup>163</sup> Tanečnice je zachycena při tzv. *grand degage*.<sup>164</sup> Snímek Pexové, kde tančí turecký pochod na hudbu L. van Beethovena, doplňuje oznámení v časopise o zdařilém tanečním večeru.<sup>165</sup> Událost proběhla v prostorách Umělecké besedy roku 1935 v Praze. Představení se odehrálo za přítomnosti tanečního kritika Emanuela Siblíka, který barvitě shrnul jak výkony tanečnice, tak její kostýmní výpravu v textu *Tanec mimo nás i v nás*.<sup>166</sup> Fotografie z choreografie turecký pochod byla otištěna i v *Pestrém týdnu* [58].<sup>167</sup> Zde je publikována fotografie s Pexovou v hlubokém podřepu a hrudní kontrakci se stylizovanou polohou paží, jež doprovází pohyb tanečnice.

---

<sup>159</sup> Konkrétně se jedná o Geoffrey Ingram archive of Australian ballet.

<sup>160</sup> Kopie snímku je k nahlédnutí i na stránkách National Library of Australia, Viz Edouard Borovansky in a contemporary pose (2) (picture) / Foto Sudek, *Catalogou National Library of Australia*, <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/3355953>, vyhledáno 14.4. 2024.

<sup>161</sup> Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn.117), s. 19.

<sup>162</sup> Josef Sudek, Taťána Pexová- Turecký pochod, 1935, *Letem světem*, 1935, č, 8, s. 8.

<sup>163</sup> Na Výstavě *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* byly prezentovány nejen tyto snímky Pexové v Jaškových kostýmech, ale i kresby Jaškových kostýmních návrhů, rovněž zachyceny Sudekem. Viz *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* (kat. výst.), text Jiří Jůza, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2002.

<sup>164</sup> *Grand degage*- neboli hluboký výpad. Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn.117), s. 39, obrázek 31.

<sup>165</sup> Tato fotografie se nenachází v archívu UPM. Obdobné fotografie Pexové v kostýmech Jašky se však objevily v rámci výstavy *Svět tance Jiřího Jašky a Josefa Sudka* v Galerii Výtvarného umění v Ostravě.

<sup>166</sup> Emanuel Siblík, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937, s. 90–91.

<sup>167</sup> Josef Sudek, Taťána Pexová- Turecký pochod, 1935, *Pestrý týden*, 1935, č. 46, s. 9.

Další snímek od Sudka, který se pojí k příležitosti tanečního večeru Pexové v Umělecké besedě, je otištěn ve *Světozoru* [59].<sup>168</sup> Jedná se o fotografii, na niž je zachycená tanečnice Pexová v klasickém baletním kroku na zadní *attitude*.<sup>169</sup>

V neposlední řadě se fotografie Pexové od Sudka objevila v časopise *Eva*, jako jeden z ilustračních snímků ke článku Věry Petříkové, *Za tanečním výrazem* [60].<sup>170</sup> Zde se autorka zabývá vlivy orientu na taneční umění v Evropě. Pohybový slovník Pexové, jež vidíme na fotografii, se odkazuje k jemným gestům, kde každé postavení prstů nese jistý význam. Pokorně skloněná hlava tanečnice má dále symbolizovat důstojnost a takzvaný „*smutek orientu*.“<sup>171</sup> Výsledná kompozice otevírá čtenáři nový pohled na umění orientu, plné klidu a melancholie.

Řada snímků, jež byla nalezena v periodících, prokázala, že reportážím z prostředí jeviště se věnoval i Balzar. Existovala široká síť fotografů, která se takovýmito snímkům věnovala. Přičemž stejně jako ateliérové snímky, tak i reportáže z divadel a magazínové fotografie úzce navazovaly na dobovou filmovou scénu. Onen „*filmový a divadelní svět plný hereček a tanečnic, patřil k nejoblíbenějším a komerčně nejúspěšnějším námětům magazínové fotografie*“, tvrdí ve svém textu, kde se zabývá magazínovými snímky Jaroslav Anděl.<sup>172</sup>

Mezi zajímavé ukázky z Balzarovy tvorby lze řadit následující snímky nalezeny na stránkách periodik, které doprovázely oznámení o nejnovějších událostech z oblasti kultury. Roku 1928 byla pražská kulturní scéna obohacena o kabaret Lucerna. K této příležitosti byl otištěn ve *Světozoru* [61] Balzarův snímek groteskní trojice skládající se z Mayerové, Voskovce a Wericha.<sup>173</sup>

Dále lze uvést jednu z mnoha Balzarových fotografií, jež zdobí samotnou obálku časopisu. Dvojice tanečníků. Fuks a Košťálová jsou zachyceni na prknech Tylova divadla v Praze [62]. Pár předvádí téměř akrobatickou partnerskou práci. Tanečnice Košťálová sedí svému partnerovi na rameni s nohama napnutými ve vzduchu a veselým groteskním úsměvem.<sup>174</sup> Nakonec groteska a taneční revuí byly jedněmi z nejpůvodnějších typů

---

<sup>168</sup> Josef Sudek, Taťána Pexová, 1935, *Světozor*, 1935, č. 47, s. 15.

<sup>169</sup> Póza na jedné noze s druhou přednoženou, či zanoženou a pokrčenou v kolenu Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn.117), s. 41.

<sup>170</sup> Josef Sudek, Táňa Pexová, 1935, *Eva*, 1935, č. 7, s. 8.

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>172</sup> Viz Jaroslav Anděl (pozn. 22), s. 75.

<sup>173</sup> Jaroslav Balzar, Milča Mayerová, Jiří Voskovec a Jan Werich v nově otevřeném kabaretu v Lucerně, *Světozor*, 1928, č. 15., s. 289.

<sup>174</sup> Jaroslav Balzar, Taneční pár Košťálová a Fuks, *Letem světem*, 1935, č. 6 s.1.

představení v meziválečné společnosti. Konkurovaly jim už jen kabarety a cirkusy. Inspiračním zdrojem se staly i lidové zábavy a snaha parodovat postupy tradičního dramatu, či opery. Novinkou byly i částečně improvizované scény/dialogy. Odlehčená témata, humorné narážky a rychlé pobavení pomáhalo uvolnit lid během politicky napjaté atmosféry, která panovala napříč Evropou. Jednou z operet těšící se velké oblibě ve 30. letech byla opereta Járy Beneše „*Uličnice*.“ Balzarův snímek z tohoto díla s půvabnými Girls a Slavkou Taubertovou následně získal titulní stranu 17. čísla *Letem světem*<sup>175</sup> a lákal čtenáře k navštívení představení [63].

Mezi Balzarovými nalezenými snímky jsou i fotografie, které se váží k připravovanému baletu *Louskáček* v Městském divadle na Vinohradech. Fotografie baletních žákyň v tylových sukních tzv. „tutu“ s usměvavými tvářemi nabádají čtenáře k navštívení představení [64].<sup>176</sup> V neposlední řadě je možno zmínit snímek *Girls* plnící opět titulní stranu časopisu *Letem světem*, doplněn o titulek „*kouzlo girls v kouzlu valčíku*.“ Uskupení tzv. *Girls* se těšilo velké popularitě. Synchronizované pohyby ženských těl byly jedněmi ze symbolů pro moderní vizuální kulturu. Křivky ženských postav v identických kostýmech se nejednou ocitly na snímcích předních fotografů. Ti s citem pro kompozici a řád dokumentovali nejedno představení.<sup>177</sup> V tomto případě se čtenář pod titulkem dozvídá, že snímek pochází ze Straussovy operety, kterou může navštívit na scéně Velké operety v Praze.<sup>178</sup> Ve všech výše uvedených příkladech pracuje Balzar velmi zdatně s divadelním světlem a září reflektorů, která představovala s tehdejším fotografickým vybavením výzvu pro mnoho fotografů.

Co se týče reportážních fotografií, je logické sledovat i tvorbu Jírů, který ovlivnil celý okruh reportážních fotografů.<sup>179</sup> U řady jeho soudobníků nalezneme podobné znaky, zcela jistě ovlivněné jeho osobností. Reportážní fotografie meziválečného období se staly inspirativní i pro nastupující generace reportérů. Jírův fotografický typ byl mnohdy definován slovy „*reportážní fotograf se sklony k magazínové fotografii*.“<sup>180</sup> Mezi jeho silné stránky patřila schopnost čtenáře informovat, ale i pobavit zároveň. Jeho vytříbený vkus vůči obrazové kultuře a schopnost zpracovat populární text, mohla Jírovi otevřít

---

<sup>175</sup> Jaroslav Balzar, *Girls* a Slávka Taubertová, *Letem světem*, 1936, č. 17, s.1.

<sup>176</sup> Jaroslav Balzar, Snímek z připravovaného baletu *Louskáček*, *Letem světem*, 1937, č. 26, s. 20.

<sup>177</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 361.

<sup>178</sup> Jaroslav Balzar, *Kouzlo valčíku*, *Letem světem*, 1939, č. 3, s.1.

<sup>179</sup> Například připomínány Hájek a Lukas. Nejčastěji se však v periodících objevují fotografie anonymního původu.

<sup>180</sup> Viz Daniela Mrázková (pozn. 131), s. 123.

cesty až k vedení obrázkových týdeníků. Bohužel jeho kariérní rozlet končí s počátkem války.<sup>181</sup> Množství jeho magazínových fotografií s předními tanečnicemi v přírodě bude připomenuto v následující kapitole, která se bude koncentrovat na kompozice a ornamenty, jež vytvářely umělkyně za pomoci svých těl.

### 3.4 Tanec a jeho ornamentálnost ve fotografii - tanečnice hybatelkami moderní společnosti

Během meziválečného období procházelo umělecké prostředí neustálými obraty. Probíhající reformace v tanečním odvětví se stále opíraly a čerpaly z tradičních hodnot. V nově vznikající společnosti se stal tanec možností vyrovnat se s probíhajícími politickými převraty. To se projevuje zejména v jeho prezentaci, kterou zprostředkovávají u nás přední umělci, respektive v tanci mnohdy umělkyně. Tanečnice se stávaly členkami výtvarných uměleckých spolků, byly manželkami umělců, nebo s nimi byly jinak spjaty. To značně zasáhlo do kulturního dění. Tanec tak vedle ostatních uměleckých směrů podporoval budování státní, a hlavně, ženské identity. Taneční kultura využila zejména populární vizuality tance, přičemž jej použila jakožto nástroj svědčící o aktuálních estetických a společenských proměnách.<sup>182</sup> Optikou fotoaparátu pak bylo možno zaznamenat dynamiku pohybu i idealistickou náplň, jež se ukrývala za technikou nových tanečních směrů.<sup>183</sup>

S nastolením první republiky, ženy získaly ústavní možnost rovné šance. Aby si, ale zasloužily svou novou funkci - býti „*demokratickou silou (...) a rovnost s muži*“,“<sup>184</sup> musely kultivovat svůj způsob života podle norem moderní společnosti a osvojit si schopnosti mezi něž patřil sport a automobilismus.<sup>185</sup> Sociolog Gilles Lipovetsky si ve svém textu všimá, že s nástupem avantgardy lze hovořit o takzvané nové „*ženské kulturní adaptaci*.“<sup>186</sup> Dále dle Lipovetskeho dochází k „*otevření žen navenek, k šíření racionálních norem a uplatnění jedinečné moderní vůle (...), změně myšlenkových*

---

<sup>181</sup> Viz Daniela Mrázková (pozn. 131), s. 123.

<sup>182</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 344.

<sup>183</sup> Ibidem s. 344.

<sup>184</sup> Libuše Heczková, Civilizovaná žena, in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011, s. 100.

<sup>185</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>186</sup> Gilles Lipovetsky, *Třetí žena, Neměnnost a proměny ženství*, Praha 2000, s. 201.

přístupů a potlačení odkazů minulosti.“<sup>187</sup> Libuše Heczková ve svém textu navazuje na tyto myšlenky a poznamenává, že tato nová racionalita narušuje dosavadní chod měšťanské společnosti. „Civilizovaná žena žije mnohem více na veřejnosti (...) a kultivuje své tělo podle nových zásad hygieny.“<sup>188</sup> Koncept tělesné a duševní hygieny se otiskl i do programové náplně moderního tance, „k představě zdravého tance patřila i idea tance v přírodě, realizována nejen jako součást cvičení (...), ale i jako prvek choreografické koncepce.“<sup>189</sup> Autorky textu, Gremlicová a Němečková, zde poukazují i na proces, kterým tance v tomto období prochází, konkrétně osvobození pohybu od klasických kulis jeviště a jeho přesunu do volné přírody. S tím se pojí i osvobození těla od jisté formálnosti klasického tance, a naopak je kladen důraz na jeho přirozenost a zdraví.<sup>190</sup> I Pachmanová odkazuje napříč svou knihou *Civilizovaná žena* na tělesnou stránku ženy, která sehrála zásadní nástroj, pomocí něhož byl emancipující se společenský obraz žen kontrolován.<sup>191</sup>

Tanečnice se tak v Československé republice stávají symbolem nové feminity v čele s Mayerovou. Do veřejného prostoru vnáší otázky týkající se menšin a narušují zavedené společenské genderové role. Jako prostředek užívají vlastní tělesnost a vyjadřují své emancipační postoje formou módy či tance. Příkladem zde může být Nezvalova *Abeceda* doprovázena tanečními snímky Mayerové [65]. Witkovsky ve své studii *Stating language* komentuje oděv Mayerové jakožto pokus o genderovou rovnocennost, kterou dokládá jeho hodnocením a popisem.<sup>192</sup> Mayerová je zachycená v genderově neutrálním cvičebním trikotu s plaveckou čapkou, ta má symbolizovat osvobození ženského těla a potlačení zdobnosti. Úbor Mayerové umocňuje atletický náboj tance a zachycených póz. Tanečnice se tak vědomě stylizuje do moderní ženy a oprostuje se od klasických archetypů společnosti.<sup>193</sup> Inspiraci pro samotný tanec našla Mayerová v technice a choreografiích Rudolfa Labana, který svou teorii postavil na pohybových možnostech lidského těla ve vztahu k prostoru. Jeho studium tance spočívalo téměř v architektonickém přístupu, pracujícím se složitými matematickými výpočty, či funkcí barev a světla. Tato znalost mechaniky vlastního těla se stala pramenem pro vytvoření

---

<sup>187</sup> Viz Gilles Lipovetsky (pozn. 186), s.201.

<sup>188</sup> Viz Libuše Heczková (pozn. 184), s. 100.

<sup>189</sup> Viz Dorota Gremlicová – Elvíra Němečková (pozn.12), s. 195.

<sup>190</sup> Ibidem, s. 194–199.

<sup>191</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn.3), 336.

<sup>192</sup> Viz Matthew S. Witkovsky (pozn.6), s. 114–135.

<sup>193</sup> Ibidem, s. 114–135.



jedinečného výrazového slovníku.<sup>194</sup> Tento vědecký přístup k lidskému tělu, zaměřen na funkčnost pohybu, značně dopomohl k vytvoření souboru znaků, které se staly ekvivalenty k písmenům Nezvalovy *Abecedy*. Mayerová se ve své tvorbě podřizuje nejen zákonitostem Labanovy techniky, ale i Nezvalovým veršům. Při první podrobné rekonstrukci *Abecedy*, která proběhla díky jedné z jejich bývalých žákyň, bylo možno spatřit celý soubor prvků a pohybů, jež předcházely snímkům písmen, obsažených v Teigeho knize. Pózy se během tance dynamicky střídaly a zdůrazňovaly, v jiných částech jsou téměř vynechány, aby odpovídaly textové inspiraci a korespondovaly s náladou veršů. Witkovsky ve svém textu také uvádí, že to byla pravděpodobně Mayerová, „kdo upozornil na potenciál tance za doprovodu Nezvalových veršů a dal prvotní impuls k vytvoření oné publikace.“<sup>195</sup>

Dílo se stalo téměř manifestem české avantgardy, symbolizovalo moderní společnost a prezentovalo emancipovanou ženu. Nezval sám popisuje *Abecedu* jakožto „knihu setkání samostatných umění, které řeší v mezích svých funkcí paralelně společný úkol.“<sup>196</sup> Dále Nezval hodnotí taneční projev Mayerové a uzavírá text myšlenkou, že se Mayerová a její taneční kompozice staly „médiem básní.“<sup>197</sup> *Abeceda* se tak stala jedním z nejznámějších příkladů, propojení konstruktivistického složky (typografie) a obrazového prvku (fotografie). Puristická typografie Teigeho je podtržena minimalistickým kostýmem a lineárními gesty. Fotografie tanečních kompozic představují vedle Nezvalovy poezie rovnocenné vyjádření veršů, díky Mayerové, která se zde podílí na utváření nového svébytného jazyka skrze pohyb.<sup>198</sup> Teige usiloval v poetismu o komplexnost děl, které by oslavovaly veškeré lidské smysly a přinášely vášeň i harmonii. Toužil svou poezii založit na takzvané „smyslové a fyziologické abecedě, protože fyziologické reakce dle něj byly nejbezpečnější.“<sup>199</sup> Tyto principy měla za úkol manifestovat *Abeceda*, Mayerová zde reprezentovala souznění umění a sportu. Její pojetí tance a modernity zapříčinilo rychlý průnik do masových médií [66].<sup>200</sup> Její taneční figury se staly jedny z nejfotografovanějších a opakovaně se objevovaly

---

<sup>194</sup> Nina Vangeli, *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, s. 42–43.

<sup>195</sup> Viz Matthew S. Witkovsky (pozn. 6), s. 115.

<sup>196</sup> Vitězslav Nezval, Předmluva k *Abecedě*, in: idem Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930) (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 127.

<sup>197</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>198</sup> Viz Matthew S. Witkovsky (pozn. 6), s. 116.

<sup>199</sup> Karel Teige, Poezie pro pět smyslů, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá: Sv. 2*, Praha 1972, s. 193.

<sup>200</sup> Milča Mayerová, *Světovzor*, 1927, č. 15., s. 297.

na stránkách periodik.<sup>201</sup> Například obálka *Pestrého týdne* z roku 1926 [67],<sup>202</sup> kde Mayerová prezentuje skoky na pozadí městského domu porostlého břečťanem. Postupně se tyto snímky kombinující lehkost, pružnost a dynamiku stávají stěžejním materiálem pro popularizaci taneční kultury a tehdejší modernity, stejně jako symbolem pro ženství a feminismus.

Pachmanová ve svém textu charakterizuje Mayerovou jako „*ikonou avantgardy*“<sup>203</sup>(...) a *prototyp moderní ženy*.<sup>204</sup> Díky svému postoji k modernímu životu a jeho rychlosti se jí záhy otevřela cesta na stránky dobových periodik. Mimo výše rozebíraná periodika, to byl i časopis *Eva* či *Autolada*, list, který byl vydáván Dámským odborem Autoklubu Republiky Československé, jehož byla Mayerové na počátku 30. let jednatelkou. V tělocvičně Autoklubu také pořádala cvičební/taneční lekce, které byly populární mezi významnými ženami, ať už z řad závodnic, hereček, či podnikatelek.<sup>205</sup> Konexe a vazby Mayerové byly různorodé a zasahovaly do mnoha oborů, od spolupráce s Osvobozeným divadlem, přes výtvarné umění skrze svého prvního manžela Fragnera a svého strýce Huga Boettingera, který ji několikrát použil ve svých kresbách jako model. Na příklad *Dva tančící akty Milči Mayerové* z let 1924 a 1926 [68] nebo také v ilustraci *Česká taneční trojka*, kde mu byly reálnými předobrazy tanečnice Mayerová, Holzbachová a Čekanová. Kresba Boettingera groteskně reflektuje kontroverzní názory tradiční společnosti, která vnímala nové taneční formy jako hříšné a zvrácené. Na kresbě jsou tanečnice vypuštěny z klece cvičitelem šelem, který v ruce třímá bič. Boettinger zde reaguje na asociaci moderního tance s pudovou divokostí a přiznanou tělesností.<sup>206</sup>

Téma genderu lze asociovat i s fotografií *Rozcvička na střeše* [69] od Jírů z roku 1933. Ornamentální rozložení kompozice snímku je utvořeno souborem tanečnic v bílých trikotech. Bílá barva úboru se zde jeví jako zástupný symbol pro jemnost a něžnost ženství, které je konfrontováno mužským prvkem - neboli doutnajícím komínem v zadním plánu snímku. Ten, dle Tomáše Wintra, může symbolizovat průmyslovost

---

<sup>201</sup> Viz Martina Pachmanova (pozn. 3), s. 346–349.

<sup>202</sup> Milča Mayerová, *Pestrý týden*, 1926, č. 9, s. 1.

<sup>203</sup> Důležitými představitelkami byly ale i Holzbachová, Kröschlová, Pexová, Kavailírová, Lexová a řada dalších, které za pomoci svých škol a kurzů šířily nové taneční metody. Holzbachová stejně jakožto Mayerová stavěla svůj taneční slovník na pohybech, jež asociovaly sport, tělocvik a atletiku. Viz Vitězslav Nezval (pozn. 46), s. 468.

<sup>204</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 346.

<sup>205</sup> Ibidem, s. 347.

<sup>206</sup> Ibidem s. 339.

moderní doby, či falický symbol.<sup>207</sup> Symboliku lze hledat i v držení a záklonech tanečnic. Zde by se mohlo jednat o reprezentaci ženské koherence.

Tuto soudržnost ženství reprezentují i Jirovy snímky Taneční školy Milči Mayerové otištěné v periodiku *Letem světem* roku 1933, snímky jsou doplněny o text psaný samotnou Mayerovou [70, 71]. Ta se objevuje i na obálce čísla [72] (rovněž zachycena fotoaparátem Jírů).<sup>208</sup> K propagaci a rozvoji nové ženské tělesnosti využívala Mayerová jak své taneční kurzy, tak novinové články. Mimořádný úspěch zaznamenal její seriál v *Lidových novinách* „*Gymnastika doma*,“ publikován od roku 1929 do roku 1930. Články za pomoci kreseb a stručných návodných textů nabádaly čtenářky k domácímu cvičení. Pohybové sestavy měly následně ženám pomoci ke štíhlé postavě a celkové harmonii těla. Tanec a společná touha ženské populace zařadit se mezi moderní ženy, se záhy proměnila v řadu kolektivních událostí. Rytmická cvičení v přírodě a tělocvičnách reprezentovala ornamentálnost nové doby neboli jak tento termín užívá ve svém textu Pachmanová „*ornamentiku moderní společnosti*.“<sup>209</sup> Problematikou ornamentu v kontextu moderní společnosti se ve své knize *Ornament masy* zabývá i Siegfried Kracauer, který v rámci kapitoly *Cesta a tanec* předkládá význam a interpretuje formu tance, jakožto způsob životního projevu v současnosti. Podle Kracaura je tanec postupně redukován „*ke skandování doby (...) a byl-li v epochách počátku tanec jedním kultu, pak je dnes kultem pohybu*.“<sup>210</sup> Dále v textu polemizuje nad problémem, „*Co člověk očekává od tance a co získá? Osvobození od zemské tíže, možnosti estetického chování k organizované zábavě...*“<sup>211</sup> Jakási estetizace pohybu a jeho organizovanost se staly kritérii v ornamentálnosti tance i doby. Problematikou ornamentu v pohybu se zabýval i estetik, historik umění a v neposlední řadě zakladatel tělocviku Miroslav Tyrš.<sup>212</sup> Tyrš estetiku pohybu odvozoval od kompozičních pravidel ornamentu, ty představovaly „*přiměřenost, jasnost, článkovanost, souměrnost, poměrnost, shodu a lad'*.“<sup>213</sup> Tyto pravidla měly za cíl utvářet vnější formy, které následně uvedly nové estetické zákony v běžnou praxi. Vnější forma fungovala jakožto schéma/šablona, která měla být následně vyplněna rytmickým pohybem a hudbou.<sup>214</sup>

---

<sup>207</sup> Tomáš Winter, Sport jako manifest modernismu, in: Rostislav Švácha (ed.), *StArt, sport jako symbol ve výtvarném umění*, Řevnice 2016, s. 136–199.

<sup>208</sup> Václav Jírů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem*, 1933, č. 31, s. 10–11.

<sup>209</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 357.

<sup>210</sup> Siegfried Kracauer, *Ornament masy*, Praha 2008, s. 59.

<sup>211</sup> *Ibidem* s. 64.

<sup>212</sup> Miroslav Tyrš, *Tělocvik v ohledu estetickém*, Praha 1873.

<sup>213</sup> Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu (1880–1920)*, Praha 2011, s. 53.

<sup>214</sup> Karel Pospíšil, *Základy rytmického tělocviku sokolského*, Praha 1928, s. 82.

Ornamentálnost, byla založena i na základě obrazovosti pohybu pro fotografii a film. Těla zbavena kostýmů a zdobných prvků sama sloužila jakožto forma ornamentu. Obrazce vytvářené za pomoci synchronizovaných pohybů měly úspěch jak v magazínové fotografii, tak na divadelní scéně ve sborových tancích tzv. girls. Koncept svornosti a synchronizace se stal základem i pro sokolská a spartakiádní vystoupení, která ale reprezentovala národní identitu, nikoli tu ženskou. Spartakiádní cvičení byla definována tvorbou jasně čitelných obrazů a ornamentů, cvičenky na rozdíl od tanečnic často představovaly bezpohlavní kolektiv. Cíle se jevily ale stále jednotné, a to evokovat ženskou solidaritu a jednotu za pomoci synchronizovaných souborů gest.<sup>215</sup>

Principy ornamentálnosti a souborného cvičení reprezentuje i Sudkův soubor fotografií malých tanečnic na střeše [73, 74, 75, 76, 77, 78, 79]. Snímek, který byl otištěn v periodiku *Pestrý týden* je výřezem jedné z fotografií tohoto cyklu [80]. Na původní fotografii se objevují tři dívky v energickém výskoku s jednou dolní končetinou pokrčenou a druhou propnutou. Tělo je v poloze tzv. kontrakce.<sup>216</sup> Snímek je pořízen v prostorech chladné betonové střechy. Strohost a přísnost pozadí podtrhuje kontrast s živostí a expresivitou pohybu.<sup>217</sup> To je dojem, jenž budí kompletní fotografie. V *Pestrém týdnu*<sup>218</sup> se nachází pouze výřez snímku, kde jsou uvedeny jen dvě děvčata. Svým formátem a umístěním je snímek téměř přehlédnutelný. Fotografie je opět pozvánkou na taneční večer žactva Ireny Lexové v Mozarteu. Více než tanec poskok dívek připomíná cvičení. A tak je i fotografie v časopise vedle pozvání popsána „*cvičení dětí*.“

Tenká hranice mezi tehdejší taneční kulturou a cvičením, byla velice těžce rozlišitelná. Stejně jako tanec, i novodobá tělesná výuka musela odpovídat trendům současného života. Tedy být „*nástrojem ducha, orgánem výrazu individuality*.“<sup>219</sup> Principy obou disciplín stavěly na estetice, rytmice a moderních pohybových systémech, které podporují zdravý fyziologický projev těla. Nastává tak problém, jak rozlišit taneční fotografie od snímků znázorňujících cvičení. Tanečnice, jakožto moderní ženy, se většinou věnovaly oběma zmíněným aktivitám. Na rozdíl od klasického baletu se taneční projevy Mayerové a Holzbachové odvíjely od dobových trendů, které přerůstaly taneční

---

<sup>215</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 354–357.

<sup>216</sup> Svalový stah, který uvádí tělo do zakřivení, kde se hlava může téměř dotýkat nohou. Dá se využívat v široké škále pohybů. Viz Nina Vangeli (pozn. 194), s. 64–65.

<sup>217</sup> Viz Barbara Kurzoková (pozn. 63), s. 15.

<sup>218</sup> Josef Sudek, z cyklu Tanec, cvičící děti, 1934, *Pestrý týden*, 1934, č. 21, s.2.

<sup>219</sup> Běla Friedländerová, *Příručka denního tělocviku pro ženy*, Praha 1928, s. 8.

prostředí. Cílem byla přirozenost pohybu a volnost těla. Toto období lze celkově označit jako snahu oprostít se od zkosnatělých ideálů baletek a baletních mistrů.

Ornamentální a značně estetický charakter lze pozorovat i v Sudkových snímcích z Barrandova, kde tanečnice Pexová s Kavalírovou předvádí variace záklonů, kde se jejich linie těl vzájemně protínají.<sup>220</sup> Dále zde Sudek pracuje s dynamickými skoky zachycenými nad horizontem [6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15]. Prolnutí přírody a moderní taneční rytmiky byla věnována i dvojstrana pod názvem *Jaro tělovýchovné: rytmická cvičení v přírodě* v *Pestrém týdnu* z roku 1934.<sup>221</sup> Článek je doprovázen pěti fotografiemi pořízených Vokounovou a samotnou Mayerové, či snímek tanečnic Zdeňky Langrové a Lindy Myšákové, který zve na večerní představení taneční školy Mayerové.<sup>222</sup> Výskyt obdobných fotografií v periodících je frekventovanou záležitostí, mezi další příklad lze zařadit snímek *Z letních cvičení tanečnice M. Holzbachové ve Světozoru*,<sup>223</sup> či přebal *Světozoru* s Mayerovou a Kurtem Graffem při studiu repertoáru pro nastávající sezónu.<sup>224</sup> V neposlední řadě lze zmínit dvojstranu s názvem „*Tanec, toť sebezapření*“ od Jírů, kde žákyně prostřednictvím taneční výuky u „tyče“ vytváří synchronizované obrazce.<sup>225</sup>

Ornamentálnost ženského těla zpracoval ve formě krátkého snímku i Martin Frič. *Černobílá rapsodie*, jak je snímek pojmenován, prezentuje krátké variace tanečnic ze studia Marty Fričové.<sup>226</sup> Efekt filmu je postaven na černých a bílých trikotech tanečnic, stejně jako na použití nezvyklých kamerových pohledů. Střídání barev a zrcadlení pohybu pak potlačuje individualitu tanečnic a vytváří tak formu iluze. Frič iluze dále dosahuje díky kaleidoskopické obrazové stylizace, díky čemuž dochází k multiplikaci tančících postav.<sup>227</sup>

Obdobného efektu multiplikace postav dosahuje Jírů u snímku *Švédský žebřík* [81], kde zachytil těla v rozfázovaném pohybu, které by mohly evokovat filmový pás. Rozostřené uklánějící se tanečnice mohou symbolizovat rychlost a progresivitu doby. Lze

---

<sup>220</sup> Pexová s Kavalírovou byly přední představitelky výrazového tance na české scéně. Své školení získaly jak v zahraničí, tak u Mayerové, proto lze ve snímcích pozorovat stejná východiska, skrze něž dospívají k moderním ornamentálním kompozicím. Viz *Josef Sudek / The Dance / Tanec* (kat. výst.), text Anna Fárová, Ateliér Josefa Sudka v Praze 2004.

<sup>221</sup> Jaro tělovýchovné: rytmická cvičení v přírodě, *Pestrý týden*, 1934, č. 16, s. 13.

<sup>222</sup> Vladimír Rus, Zdeňka Langrová a Lída Myšáková, *Pestrý týden*, 1934, č. 15, s. 5.

<sup>223</sup> Z letních cvičení tanečnice M. Holzbachové, *Světozor*, 1929–30, č. 1–25, s. 78.

<sup>224</sup> Milča Mayerová a Kurt Graff na Riviéře, *Světozor*, 1932, č. 51, s. 1.

<sup>225</sup> Václav Jírů, *Tanec, toť sebezapření*, *Letem světem*, 1934, č. 16, s. 10–11.

<sup>226</sup> Krátkometrážní snímek vznikl roku 1936.

<sup>227</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 354.

tedy pozorovat podněty futurismu, z nichž Jírů pravděpodobně čerpal a estetizaci sériovosti.<sup>228</sup> Tento tzv. „fotografický experiment“,<sup>229</sup> jak snímek sám Jírů označil, mohl představovat jeden ze způsobů vyrovnávání se s příchodem filmu, jakožto nového média v umění.

Jako fotografický experiment by se dal uvést i Jírův snímek s titulkem „*Hlavou zed' neprorazíš*“<sup>230</sup> [82]. Nejedná se vysloveně o taneční fotografii, ale spíše humornou kompozici. Děvče s trupem a hlavou v proraženém plátně, na němž je měkkými tahy tužky dokreslena spodní část těla v klasické baletní pozici na tzv. špičkách. Jemnost kresby, která je umocněná samotným námětem je vysloveně narušena veselou dívkou. Zde je nutné opětovně zmínit vliv poetismu, který přinesl nové nezavedené způsoby vytváření obrazových kompozic, prostřednictvím technik jako koláže, asambláže, fotomontáže a obrazové básně. Jeden z teoretiků poetismu, Karel Teige, formuloval základní principy spočívající v propojení konstruktivistické jasnosti s obrazovostí. Též definuje zásady na příkladu blízkosti obrazu a básně. Na obraz má být nahlíženo jako na báseň a naopak. Obrazové básně našly největší uplatnění v knižní kultuře. Kontrast mezi obrazem a fragmentem textu propůjčoval kompozici jistou nesourodost. Teige dále tvrdí, že fotomontáže, jakožto sbírka vyobrazení, představují „*dialekt a dynamiku života, která je silnější než izolovaná fotografie*.“<sup>231</sup> Mimo obrazové básně je nutno zmínit i básně pohybové. Ty se opíraly o text diktovaný takzvanou „*vnitřní harmonií a tělesnou kulturou*.“<sup>232</sup> těmito slovy popisuje Miroslava Holzbachová v časopise *Eva* rytmickou gymnastiku. Důraz, kladen na rytmičnost a obrazovost pohybů a tanečních figur, se projevil nejen v divadlech, ale hlavně ve filmu a fotografii. Přesně tvarované obrazce vznikající za pomoci lidských těl do rytmů hudby se staly oblíbeným námětem pro fotografii, tato ornamentálnost nové tělesné kultury byla posílena montážemi a fotomontážemi.<sup>233</sup>

Přestože avantgarda oslavovala nový koncept takzvané „moderní,“ neboli „civilizované ženy,“ pronikání žen do veřejného prostoru bylo stále spjato s jistými

---

<sup>228</sup> Jitka Matulová, Divadlo: svět tance, pohybu i dynamické scenografie, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo impulsy futurismu v českém umění*, Plzeň 2012, s. 236–258.

<sup>229</sup> Karel Dvořák, Sportovní fotografie včera, dnes – a zítra?, *Československá fotografie časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků*, 1972, č. 3, s. 102–107.

<sup>230</sup> Václav Jírů, Hlavou zed' neprorazíš, *Letem světem*, 1937, č. 39, s. 24.

<sup>231</sup> Karel Císař, A New Pictorial Script: Photography in Devětsil, in: *Devětsil*, Alena Pomajzlová (ed.), Praha 2019, s. 179.

<sup>232</sup> Miroslava Holzbachová se svou taneční skupinou, *Eva*, 1929–30, č. 14., s. 4.

<sup>233</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3), s. 354.

negativy. Především se otevírala problematika ženy tvůrkyně/umělkyně. Ačkoli avantgardisté propagovali ženu, jakožto tvůrčí a rovnocennou, stále na ni bylo pohlíženo skeptickou optikou. Ta byla ovlivněna představami o schopnostech žen, jež jsou založeny zejména na imitativních projevech. Pokud ženám byla přiřknuta oblast, kde byl žádoucí tvůrčí projev, jednalo se o oblast designu a oděvního výtvarnictví.<sup>234</sup> Podobně obstálo i prostředí tance, které bylo ve 20. a 30. letech tvořeno převážně ženami. Tanec lze v tomto období označit pojmem ženské umění. Zprostředkoval ženskou zkušenost obsaženou ve svém tématu. Snažil se analyzovat a potříit stereotypní role a vlastnosti ženy a představit ji jako vymaňující se z nevdělanosti a konzervativismu. Je velmi zajímavé sledovat propojenost jednotlivých snímků skrze oděv a vizáž protagonistek. Mezi shodné prvky patří: strohý cvičební úbor a krátké vlasy. Heczková ve svém textu uvádí: „*módní krátké vlasy symbolizují odvrát od ženského primitivismu, ornamentalismu a fetišismu, demonstrují ženskou ochotu podílet se na nové dynamické, technické, hygienické a vlastně asexuální a hlavně funkční civilizaci.*“<sup>235</sup> Strohý úbor následně reflektuje racionalitu v oblékání, která je odrazem změny v sociální situaci ženy. Tyto poznámky o pozici žen v meziválečné společnosti jsou aplikovatelné nejen na tanečnice. Loos předkládá tyto estetické požadavky ve své stati *Damenmode* již v roce 1898, přičemž jeho *Text Ornament* a zločin sehrál posléze klíčovou roli při utváření vizuálních hodnot vhodných pro meziválečné ženy.

Ačkoli představovaly snímky tanečnic vzor pro „civilizovanou ženu,“ paradoxně v nich a v taneční kultuře samé, spočívalo i největší selhání. „*Taneční umění totiž jen velmi málo zahrnovalo muže - a ti tak zůstávali v odděleném prostoru, převážně jako nositelé pohledu: voyeurů a diváci.*“<sup>236</sup>

Jedním z ojedinělých případů mužské taneční fotografie mohou být snímky Rudly Macharovského od Jírů k rozhovoru pro periodikum *Letem světem* [83]. Macharovský se proslavil jako taneční akrobat a choreograf. Jeho kariéra ale spočívala zejména na spolupraci s jeho tanečními partnerkami. Muži poměrně často figurovali na tanečním poli pouze jako partneři, balet a taneční prostředí bylo hlavně doménou žen. Muži fungovali jakožto diváci a obdivovatelé tanečnic.<sup>237</sup> Proto se mezi reportážemi

---

<sup>234</sup> Viz Libuše Heczková (pozn 184), s. 99.

<sup>235</sup> Ibidem s. 99.

<sup>236</sup> Viz Martina Pachmanová (pozn. 3.), s. 349.

<sup>237</sup> Ibidem, s. 336.

z tanečního světa tento článek vyjímá. Rozhovor je doplněn jednou velkoformátovou fotografií, která stránce dominuje. Na té je k vidění ukázka partnerské práce Macharovského, konkrétně jeho mužné síly. Jeho taneční partnerka na fotce ladně pluje vzduchem vysoko nad jeho hlavou. Druhý snímek je věnován již přímo samotnému Macharovskému, kde je zachycen v elegantním klasickém skoku *grand jeté*,<sup>238</sup> s letadlem v pozadí. To může evokovat, či být zástupným symbolem pro maskulinitu a vzdušnost výskoku.<sup>239</sup>

Tento kulturní model potvrzoval přetrvávající patriarchální uspořádání společnosti. Tvrzení je příznačné i pro oblast taneční fotografie, kde bylo předloženo několik přístupů, které je v období avantgardy možno pozorovat. Tanečnice/žena stále spíše nesla roli múzy, než tvůrkyně/umělkyně.<sup>240</sup> Konečným tvůrcem byl fotograf, který definoval podobu snímku/jejich styl na základě svých režijních schopností.<sup>241</sup> Tanečnice mu poskytla pouze inspiraci, námět. Přesto se některým umělkyním podařilo vymanit z tohoto konceptu a stát se tvůrkyněmi nových principů. Byla to především mnohokrát zmiňovaná Mayerová s Teigeho *Abecedou*, která na české meziválečné scéně pomohla vybudovat soubor nových svébytných principů, které se odrážely nejen v tanci a umění. V roce 1929 byla publikována kniha, jež reflektovala nové možnosti ženského vzdělání - *Kniha ženských zaměstnání: Praktický rádce při volbě povolání dívek*.<sup>242</sup> Do této knihy přispěly nejvýraznější představitelky jednotlivých profesí, mezi nimiž byla i Mayerová.<sup>243</sup> Toto je jeden z mnoha dokladů jejího dopadu na veřejnou meziválečnou společnost a nikoli jen svět tance a umění. Kromě Mayerové se v knize objevily také umělkyně jako funkcionalisticky ovlivněná architektka Milada Petříková-Pavlíková. Tyto poznámky o pozici žen v meziválečné společnosti a jejího rozvoje jsou dokladem vlivu taneční fotografie, který se na utváření nové civilizované ženy nepopíratelně podílel.

---

<sup>238</sup> Neboli „velký skok“ s protaženými spodními končetinami. Viz Agripina Jakovlevna Vaganova (pozn. 117), s. 54–55.

<sup>239</sup> Václav Jírů, Ruda Macharovský, *Letem světem*, 1937, č. 5, s. 24.

<sup>240</sup> Viz Libuše Heczková (pozn. 184), s. 102.

<sup>241</sup> Tyto prvky lze pozorovat ve tvorbě Drtikola, či některých snímcích Jírů.

<sup>242</sup> Juliana Lancová, *Kniha ženských zaměstnání: Praktický rádce při volbě povolání dívek*, Praha 1929.

<sup>243</sup> Viz Libuše Heczková (pozn. 184), s. 102.



## Závěrem

Exkurz do problematiky meziválečné taneční fotografie neměl za cíl pouze rozšíření tématu tance ve fotografii za první republiky, bylo nutné poukázat na dosavadní limity v této oblasti a na přílehlé otázky. Meziválečná taneční fotografie, kterou se tato práce zabývá, je sama o sobě komplikovaným celkem k uchopení. Na jednu z nejdůležitějších otázek, jež práci provázela, a to, jak taneční fotografii obecně definovat, lze nahlížet mnoha způsoby. V první řadě se jedná o pojem, jež nebyl doposud řádně etablován, a o jehož definici a vyjasnění se tato práce pokusila. Práce se opírá i o příbuzné pojmy, mezi něž spadá fotografie tance, pohybové snímky, či divadelní fotografie. Divadelní fotografie je však svébytným žánrem reportážní a výtvarné fotografie, jehož vývoj je utvářen již v 19. století, kdy v ateliérech vznikají první divadelní snímky. Jedná se o reprezentativní označení, zahrnující širokou oblast kulturních aktivit. Do druhů divadelní fotografie se řadí činohra, drama, opera, loutkohra, kabaret, varieté, portréty a v neposlední řadě balet, neboli tanec. Pod jeho obsahovou stránkou se tak skrývá celá řada někdy těžce odlišitelných děl. Ty nejsou propojeny obsahovou stránkou, nýbrž kulturní institucí, kde byly snímky pořízeny. Zde je nutné připomenout komplikovaný, ale přesto přiléhavější pojem taneční fotografie. Ta nemusí nutně označovat pouze fotografii tance, jakožto probíhajícího aktu. Pojem fotografie tance se omezuje pouze na probíhající pohyb. Pojmem taneční fotografie lze označit i aktivity tanci přílehlé a související s ním (rozcvička, portrét tanečnice či statickou taneční pózu). Na základě zpracovaných kapitol byly vymezeny jisté možnosti jeho dělení a oblasti, jež by mohly být taneční fotografii přiřknuty. Tento exkurz měl nastínit problematiku onoho pojmu a nedostatečnou pozornost, která je mu, i celé oblasti taneční fotografie nebyla doposud věnována.

Taneční fotografie a její vliv na meziválečnou společnost, konkrétně ženskou emancipaci je velice komplikovaným fenoménem, který postupně začíná získávat pozornost zkušených badatelů. Cílem práce bylo poukázat na funkci taneční fotografie v avantgardní společnosti a s tím pojící se motivaci pro její vznik. Těmi vedle snahy dokumentovat konkrétní taneční události, či taneční vývoj, byla zejména propagace. S tím se pojí také nutnost nastínit vývoj prvorepublikové taneční a umělecké scény, kdy se modernímu tanci dostalo největšímu rozkvětu. Tanec ve formě klasického baletu nebyl nikdy natolik přístupnou formou pohybu, jako moderní/výrazový tanec, jenž si zakládal

na přirozenosti v pohybu. To z něj vytvořilo aktivitu vhodnou pro širokou veřejnost, se základním účelem duševní i psychické hygieny. Tělo se stalo velkým tématem, na něž se vázalo mnoho otázek. Fyzická schránka „představovala v poetismu místo prožitku a její pojetí bylo silně hedonistické.“<sup>244</sup> Moderní tanec postavený na přirozených fyziologických projevech člověka, představoval vhodnou alternativu, jak se o něj starat. Meziválečná taneční fotografie tak souvisela velkou měrou s dobovým vkusem. Štíhlé tanečnice představovaly ideál, kterému se chtěly moderní ženy přiblížit. Frekvence zájmu o taneční lekce rostla a tanec se pomalu dostával na pomezí umění a sportu. Tím se začal pomalu formovat a zároveň rozšiřovat rámeček taneční fotografie, kde v dobových periodických baleríny v klasických baletních špičkách postupně přenechávaly místo éterickým tanečnicím na louce a sportovním cvičenkám.

Tanečním fotografiím na stránkách dobových periodik byla doposud věnována pouze malá pozornost. Obrázkové časopisy obsahovaly sportovní a kulturní rubriky, v nichž byly publikovány rozmanité formy taneční fotografie od profesionálních autorů až po amatérské pokusy. Jsou tak jedním z mála míst, která kompletně reflektují přístupy k tanečním snímkům z meziválečného období. Výběry snímků z periodik a následná obrazová příloha dokládají, jak nad taneční fotografií přemýšlely zachycené umělkyně i fotografové samotní a na základě jakých podnětů snímky vznikaly. Vedle osobní motivace tanečnic se jednalo i o osobní vztah fotografů k tanečnímu umění a divadlu. Dále je zde také doložena široká síť kontaktů, která se mezi umělci v tomto období utvořila. Zde je možno připomenout, že se jednalo o přátelské vazby manželského páru Jašky a Pexové se Sudkem, příbuzenský vztah Mayerové a Boettingera, či manželství Jarmily Kröschlové s kunsthistorikem Oskarem Schürerem. Práce *Tanec v české fotografii meziválečné doby* ukazuje v kontextu tvorby vybraných fotografů,<sup>245</sup> jakým fenoménem se taneční fotografie v té době stala. Téma taneční fotografie dále zůstává sférou, která nabízí prostor pro další zkoumání a badatelskou činnost.

---

<sup>244</sup> Viz Martina Pachmanova (pozn.3) s. 344.

<sup>245</sup> Jaroslav Balzar, Josef Sudek, Václav Jirů, František Drtikol a Karel M. Paspal.

## 4 Seznam obrazové přílohy

1. Barevná krasavice, *Světazor*, 1928, č. 27, s. 1. Foto: Národní knihovna České republiky
2. *Výstava Tance v čsl. umění výtvarném a ve fotografii* (kat. výst), Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1936. Foto: Ladislav Beneš
3. Václav Jirů, Jelizaveta Nikolská, *Letem světem*, 1937, č. 16, s. 13. Foto: Barbara Kurzoková
4. Václav Jirů, Jindra Tatoušková, *Letem světem*, 1937, č. 16, s. 9. Foto: Barbara Kurzoková
5. Václav Jirů, Boris Milec a Nad'á Hajdašová, *Letem světem*, 1938, č. 19., s. 4. Foto: Národní knihovna České republiky
6. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,3 x 23,7 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
7. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,2 x 23,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
8. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
9. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
10. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 23,1 x 29,2 cm; Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
11. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 28,7 x 23,5 cm Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková

12. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,2 x 23,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
13. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
14. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
15. Josef Sudek, Hana Kavalírová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23, 5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
16. Jan Lukas, *Eva*, 1935, č. 14., s. 4. Foto: Národní knihovna České republiky
17. Jan Lukas, *Eva*, 1935, č. 14., s. 5. Foto: Národní knihovna České republiky
18. 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.
19. František Drtikol, bez názvu, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 168.
20. František Drtikol, bez názvu, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 167.
21. Paul Rignaud, photograph of Augustine („Catalepsy“), Figure 76, 1876–1880.  
Zdroj: <https://www.semanticscholar.org/paper/Invention-of-hysteria-%3A-Charcot-and-the-iconography-Didi-Huberman-Hartz/f8e025641e853e497a4c1f65462c52ee68c909d0>, vyhledáno 1. 4. 2024.
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. Jaroslav Balzar, Exotická tanečnice. 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná; papír s emulzí, 39 x 29,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková

24. Jaroslav Balzar, A. Ondráková, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
25. Jaroslav Balzar, A. Ondráková, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
26. Jaroslav Balzar, Milča Majerová, 20. léta 20. st., olejtisk; papír s emulzí, 38 x 26,8 cm, podložka 61,6 x 45 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
27. Jaroslav Balzar, Camilla Steinhart, 30. léta 20.st., fotografie bromostříbrná; papír s emulzí, 38,9 x 28,7 cm, Uměleckoprůmyslové museum. Foto: Barbara Kurzoková
28. František Drtikol, Akt, 1929, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 153.
29. Jaroslav Balzar, Florence and Ben Roger, 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná, papír s emulzí, 38,6 x 28,6 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
30. Jaroslav Balzar, Jindra Heitmanová, *Letem světem*, 1934, č. 48, s. 5. Foto: Národní knihovna České republiky
31. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 1933, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,2 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
32. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, *Letem světem*, 1933, č. 6, s. 21. Foto: Barbara Kurzoková
33. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 1933, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
34. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice před tmavou oponou, 30. léta 20. st., fotografie, papír s emulzí bromostříbrnou, 23,8 x 17,8 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
35. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 30. léta 20. st., Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
36. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková

37. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
38. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
39. Josef Sudek, Jarmila Kröschlová, *Pestrý týden*, 1932, č. 25, s. 14. Foto: Národní knihovna České republiky
40. Josef Sudek, Eva Kröschlová, portrét, 1943, soukromý archív Evy Kröschlové. Repro: Dorota Gremlicová, Kateřina Klementová, Eva Kröschlová, in: Lucie Čepcová, Vilém Faltýnek (ed.), *(O)hlasy žen v české kultuře. Ženy v pohybu*, Praha 2020, s. 86.
41. Jaroslav Balzar, Míra Holzbachová „Clown“, *Pestrý týden*, 1927, č. 4, s. 5. Foto: Národní knihovna České republiky
42. Jaroslav Balzar, bez názvu, 30. léta 20. st., olejotisk, papír s emulzí, 37 x 28 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
43. Jaroslav Balzar, bez názvu, 30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
44. František Drtikol, Vlna, 1926, pigment, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Repro: Birgus Vladimír, *Fotograf František Drtikol*, Praha 1994, s. 124.
45. Benaková, Dvě fotoamatérské studie aktů, *Letem světem 1934*, s. 15. Foto: Barbara Kurzoková
46. Benaková, Dvě fotoamatérské studie aktů, *Letem světem 1934*, s. 15. Foto: Barbara Kurzoková
47. Josef Sudek, Tanečnice, 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 18,1 x 13 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
48. Josef Sudek, Tanečnice, 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 17,9 x 12,9 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
49. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková

50. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
51. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
52. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
53. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.  
Foto: Barbara Kurzoková
54. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto:  
Barbara Kurzoková
55. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto:  
Barbara Kurzoková
56. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto:  
Barbara Kurzoková
57. Josef Sudek, Taťána Pexová- Turecký pochod, *Letem světem*, 1935,  
č. 8, s. 8. Foto: Národní knihovna České republiky
58. Josef Sudek, Taťána Pexová- Turecký pochod, *Pestrý týden*, 1935, č. 46, s. 9. Foto:  
Národní knihovna České republiky
59. Josef Sudek, Taťána Pexová, *Světobzor*, 1935, č. 47, s. 15. Foto: Národní knihovna  
České republiky
60. Josef Sudek, Táňa Pexová, *Eva*, 1935, č. 7, s. 8. Foto: Národní knihovna České  
republiky
61. Jaroslav Balzar, Milča Mayerová, Jiří Voskovec a Jan Werich v nově otevřeném  
kabaretu v Lucerně, *Světobzor*, 1928, č. 15., s. 289. Foto: Národní knihovna České  
republiky
62. Jaroslav Balzar, Taneční pár Košťálová a Fuks, *Letem světem*, 1935, č. 6 s.1. Foto:  
Národní knihovna České republiky

63. Jaroslav Balzar, Girls a Slávka Taubertová, *Letem světem*, 1936, č. 17, s.1. Foto: Národní knihovna České republiky
64. Jaroslav Balzar, Snímek z připravovaného baletu Louskáček, *Letem světem*, 1937, č. 26, s. 20. Foto: Barbara Kurzoková
65. 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. Repro: Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel M. Paspá, Milča Mayerová, Abeceda: Taneční kompozice Milči Mayerové, Praha 1993, s. 8–9.
66. Milča Mayerová, *Světazor*, 1927, č. 15., s. 297. Foto: Národní knihovna České republiky
67. Milča Mayerová, *Pestrý týden*, 1926, č. 9, s. 1. Foto: Národní knihovna České republiky
68. Hugo Boettinger, Dva tančící akty Milči Mayerové, 1924 a 1926, kresba na papíru, 44 x 30 cm / 35 X 21,5 cm. Zdroj: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/czech-avant-garde-art-roy-mary-cullen-114122/lot.32.html>, vyhledáno 1. 4. 2024.
69. . Václav Jirů, Rozcvička na střeše, 1933, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí, 35,4 x 47,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
70. Václav Jirů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem*, 1933, č. 31, s. 10. Foto: Národní knihovna České republiky
71. Václav Jirů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem*, 1933, č. 31, s. 11. Foto: Národní knihovna České republiky
72. Václav Jirů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem*, 1933, č. 31, s. 1. Foto: Národní knihovna České republiky
73. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,7 x 13,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková



74. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,7 x 13,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
75. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,9 x 14 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
76. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,9 x 14 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
77. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
78. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
79. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Foto: Barbara Kurzoková
80. Josef Sudek, z cyklu Tanec, Cvičící děti, 1934, *Pestrý týden*, 1934, č. 21, s. 2. Foto: Barbara Kurzoková
81. Václav Jírů, Švédský žebřík (Gymnastika), 1929, fotografie, 37,7 x 29,8 cm, Sbírnka 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.
82. Václav Jírů, Hlavou zeď neprorazíš, *Letem světem*, 1937, č. 39, s. 24. Foto: Národní knihovna České republiky
83. 83. Václav Jírů, Ruda Macharovský, *Letem světem*, 1937, č. 5, s. 24. Foto: Národní knihovna České republiky

## Seznam použitých zkratk

FAMU – Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze

ND – Národní divadlo

UPM – Uměleckoprůmyslové museum

## 5 Seznam použitých pramenů a literatury

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

Anděl Jaroslav, *Česká fotografie 1840–1950- Příběh moderního média*, Praha 2004.

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.

Bartoš Jaroslav, *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, Praha 1983.

Beran Ludvík, *Portrét ve fotografii*, Praha 1965.

Bernátková Martina, Hejmová Anna, Novozámská Martina, *Česká divadelní fotografie 1859–2017*, Praha 2018.

Birgus Vladimír, *František Drtikol*, Praha 1988.

Burian E. F., in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967.

Císař Karel, A New Pictorial Script: Photography in Devětsil, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Devětsil*, Praha 2019.

Čapek Josef, *Nejskromnější umění*, Praha 2018.

Fikejz Miloš, *Český film: herci a herečky II.*, Praha 2007.

- Friedländerová Běla, *Příručka denního tělocviku pro ženy*, Praha 1928.
- Gremlíková Dorota, *Taneční umění na scénách Nového německého divadla (1888–1939)*, 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.
- Honzl Jindřich, Burian E. F., *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962.
- Hubatová-Vacková Lada, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu (1880–1920)*, Praha 2011.
- Jaroslav Balzar Fotografie* (pozvánka k výstavě), text Jan Mlčoch, Galerie Josefa Sudka v Praze 2013.
- Jirů Václav, *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii*, Praha 1954.
- Josef Sudek / The Dance / Tanec* (kat. výst.), text Anna Fárová, Ateliér Josefa Sudka v Praze 2004.
- Kiesler Friedrich, Zákony kukátkového jeviště, in: Paul Pörtner (ed.), *Experimentální divadlo*, Praha 1965, s. 121–122.
- Klarincová Kateřina, *František Drtikol*, Praha 1989.
- Kracauer Siegfried, *Ornament masy*, Praha 2008
- Lábová Alena, Láb Filip, Podíl obrazových časopisů na rozvoji vizuální kultury první poloviny 20. století, *Sborník národního muzea v Praze*, Praha 2010.
- Lancová Juliana, *Kniha ženských zaměstnání: Praktický rádce při volbě povolání dívek*, Praha 1929.
- Lipovetsky Gilles, *Třetí žena, Neměnnost a proměny ženství*, Praha 2000.

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, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989.

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

Nezval Vítězslav, Balet, in: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1912–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967.

Nezval Vítězslav, Hudba a tanec, in: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (ed. Milan Blahynka), Praha 1967, s. 62–63.

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.

Pachmanová Martina, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021.

Patočková Jana, *Divadelní ústav 1959–2009*, Praha 2009.

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

Poláček Jiří, *Poetismus tematické jednotky česká literatura*, Brno 1995.

Pospíšil Karel, *Základy rytmického tělocviku sokolského*, Praha 1928.

Siblík Emanuel, *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937.

Sova Svatopluk, fotografujeme pro noviny (výběr), in: Lábová Alena (ed.), *Česká novinářská fotografie 1945–1989*, Praha 2019.

*Sovětsí spolupracovníci čs. revue fotografie* (kat. výst.), text Václav Jirů, Brno 1971.

Šmok Ján, *Začněte fotografovat. II. vydání*, Praha 1984.

Španihelová Magda, *Screen dance*, Praha 2010.

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

Teige Karel, *O humoru, clownech a dadaistech*, Praha 1930.

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

Teige Karel, *Výbor z díla I: Svět stavby a básně*, Praha 1966.

Tyrš Miroslav, *Tělocvik v ohledu estetickém*, Praha 1873.

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

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

Vojvodík Josef, Abeceda in: Josef Vojvodík, Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011.

Vojvodík Josef, *Imagines corporis: tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006.

Vilgus Petr, *Pestrý týden, 2. listopadu 1926–28. dubna 1945: vznik a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku první a druhé Československé republiky a období Protektorátu Čechy a Morava*, 2001.

*Výstava Tance v čsl. umění výtvarném a ve fotografii* (kat. výst), text Emanuel Siblík, Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1936.

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.

## 5.2 Prameny a periodika

Beneš Ladislav, Výstava tance v československém umění a fotografii v roce 1936 a výstava tance v roce 1938, *Živá hudba*, 2019, č. 10.

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

Duncanová Elisabeth, K výstavě tance a rytmiky v Mánesu – Proč tančím, Přeložila: Věra Petříková, *Pestrý týden*. 1936, č. 11, s. 13.

Edouard Borovansky in a contemporary pose (2) (picture) / Foto Sudek, *Catalogou National Library of Australia*, <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/3355953>, vyhledáno 14.4. 2024.

Eduard Skřeček, *Online archiv Národní divadlo*, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/5846>, vyhledáno 14. 4. 2024.

Fučík Julius, Paměti Světozoru, *Česká literatura*, 1958, č. 6, s. 4–41.

Holzbachová Míra, Krásno v pohybu, *Pestrý týden*. 1936, č. 5, s. 15.

Jaška Jiří, Tanec ve výtvarném umění, *Klíč*, 1932–33, č. 14, s. 201–202.

Jančík Joe, Balet nebo tanec, *Žijeme 1931*, Praha 1931–1932, s. 16–17.

Kroutvor Josef, Tanec jako inspirace Františka Drtikola, *Československá fotografie*, 1190, č. 10, s. 444.

*Letem světem*, 1918–1938.

Lukas Jan, *Eva*, 1935, č. 14., s. 4–5.

Milča Mayerová, *Online archiv Národní divadlo*, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3097> vyhledáno 14. 4. 2024.

Mlčoch Jan, Jaroslav Balzar: fotografie, *Uměleckoprůmyslové museum v Praze, výroční zpráva 2014*, s. 37, [https://www.upm.cz/content/fck/files/2014\\_FINAL.pdf](https://www.upm.cz/content/fck/files/2014_FINAL.pdf) vyhledáno 21. 2. 2024.

Novotná Eva, Hellerau, in: *Art Antiques*, 2010, <https://www.artantiques.cz/hellerau> vyhledáno 14. 2. 2024.

*Pestrý týden*, 1918–1938.

Petříková Věra, Výstava tance, *Lidové noviny*, 12.2. 1938, ročník 46, č. 76, s. 7.

P.K., Joe Jenčík, *Národní divadlo. Informační zpravodaj o repertoáru a životě ND 1998*, č. 8, s. 36.

Reason Matthew, Still Moving: The Revelation or Representatiom of Dance in Still Photography, *Dance Research Journal* 2003–2004, č. 2, s.43–67.

Sudek Josef, účetní kniha z let 1932–1937, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Sbíрка fotografie, Dokumentační fond, písemná pozůstalost Josefa Sudka, krabice 4.

*Světobzor*, 1918–1938.

Teige Karel, Malířství a poesie, *Disk*, 1923, č. 1, s. 19–20.

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

### **5.3 Diplomové práce**

Benháková Anna, *Tanec skrz fotografii* (diplomová práce), Taneční fakulta, Akademie múzických umění v Praze 2023, s.17.

Kadlecová Marie, *Glamour fotografie v českých časopisech 20. a 30. let 20. století*, (bakalářská diplomová práce), Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2014.

Kurzoková Barbara, *Josef Sudek: Pohybové studie, Barrandov 1934*. (bakalářská diplomová práce), Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, 2021.

Mach Václav, *Proměny divadelní fotografie jako výsledek technického vývoje* (diplomová práce), Ateliér audiovizuální tvorby a divadla, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2016.

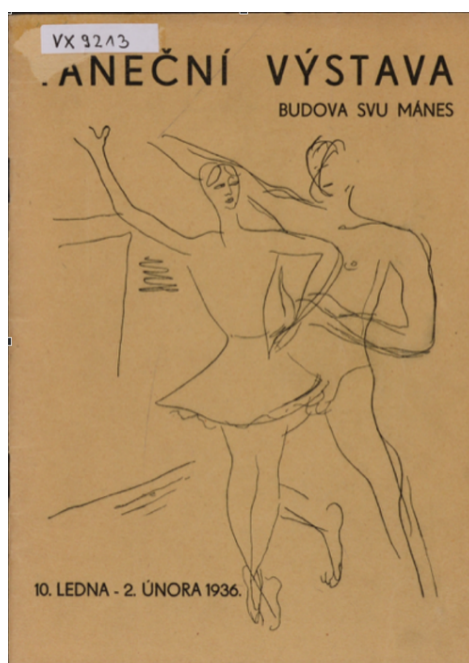
Nedvědová Markéta, *Anny Ondráková: evropská kariéra začíná ve Vídni* (bakalářská diplomová práce), filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2014.



## 6 Obrazová příloha



2. Barevná krasavice, *Světazor*, 1928, č. 27,  
s. 1



1. *Výstava Tance v čl. umění výtvarném  
a ve fotografii* (kat. výst), Spolek výtvarných umělců  
Mánes, Praha 1936



3. Václav Jířů, Tanec tanečnice tanečníci, Jelizaveta Nikolská, *Letem světem*, 1937, č. 16, s. 13



4. Václav Jířů, Tanec tanečnice tanečníci, Rita-Rita a Jindra Tatoušková, *Letem světem*, 1937, č. 16





6. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová,  
Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír  
s emulzí bromostříbrnou, 29,3 x 23,7 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



7. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová,  
Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír  
s emulzí bromostříbrnou, 29,2 x 23,5 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



8. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



9. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



8. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 23,1 x 29,2 cm; Uměleckoprůmyslové museum v Praze



9. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 28,7 x 23,5 cm Uměleckoprůmyslové museum v Praze



10. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934,  
fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou,  
29,2 x 23,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



11. Josef Sudek, Taťána Pexová, Barrandov, 1934,  
fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou,  
29,1 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



14. Josef Sudek, Hana Kavalírová a Taťána Pexová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



15. Josef Sudek, Hana Kavalírová, Barrandov, 1934, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze





16. Jan Lukas, *Eva*, 1935, č. 14., s. 4



17. Jan Lukas, *Eva*, 1935, č. 14., s. 5



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



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



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



15. Paul Régnard, photograph of Augustine („Catalepsy“), Figure 76, 1876–1880



16. František Drtikol, Ervína Kupferová, - tanečnice, 1919, olejetisk, 19,3 x 25,3 cm



17. Jaroslav Balzar, Exotická tanečnice. 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná; papír s emulzí, 39 x 29,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



18. Jaroslav Balzar, A. Ondráková, nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



19. Jaroslav Balzar, A. Ondráková,  
nedatováno, Uměleckoprůmyslové museum  
v Praze



20. Jaroslav Balzar, Milča Majerová,  
20. léta 20. st., olejotisk; papír s emulzí,  
38 x 26,8 cm, podložka 61,6 x 45 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum  
v Praze



21. Jaroslav Balzar, Camilla Steinhart, 30. léta 20.st.,  
fotografie bromostříbrná; papír s emulzí, 38,9 x 28,7 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum



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







31. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 1933, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,2 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



32. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, *Letem světem*, 1933, č.6, s. 21



23. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru, 1933, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 29,1 x 23,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



24. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice před tmavou oponou, 30. léta 20. st., fotografie, papír s emulzí bromostříbrnou, 23,8 x 17,8 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



35. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru,  
30. léta 20. st., Uměleckoprůmyslové museum v Praze



36. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru,  
30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum  
v Praze



37. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru,  
30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



38. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice v ateliéru,  
30. léta 20. století, Uměleckoprůmyslové museum v Praze





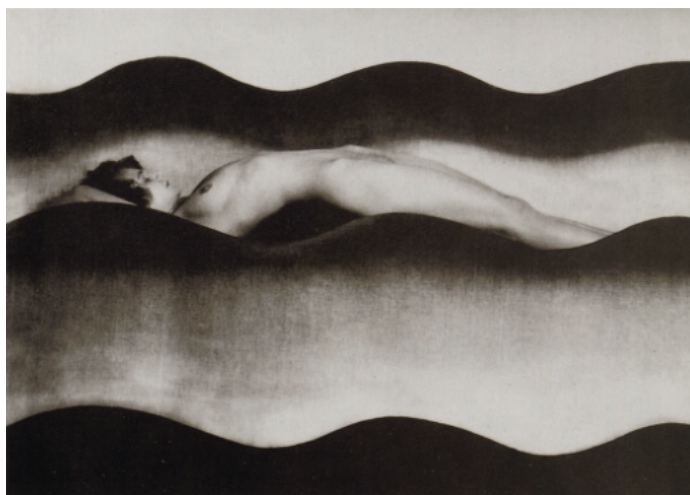
41. Jaroslav Balzar, Míra Holzbachová „Clown“, *Pestrý týden*, 1927, č. 4, s. 5



42. Jaroslav Balzar, bez názvu, 30. léta 20. st.,  
olejotisk, papír s emulzí, 37 x 28 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



43. Jaroslav Balzar, bez názvu, 30. léta 20.  
století, Uměleckoprůmyslové museum  
v Praze



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



45. Benaková, Dvě fotoamatérské studie aktů,  
*Letem světem* 1934, s. 15



46. Benaková, Dvě fotoamatérské studie aktů, *Letem světem* 1934, s. 15





47. Josef Sudek, Tanečnice, 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 18,1 x 13 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



48. Josef Sudek, Tanečnice, 30. léta 20. st., fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 17,9 x 12,9 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



49. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



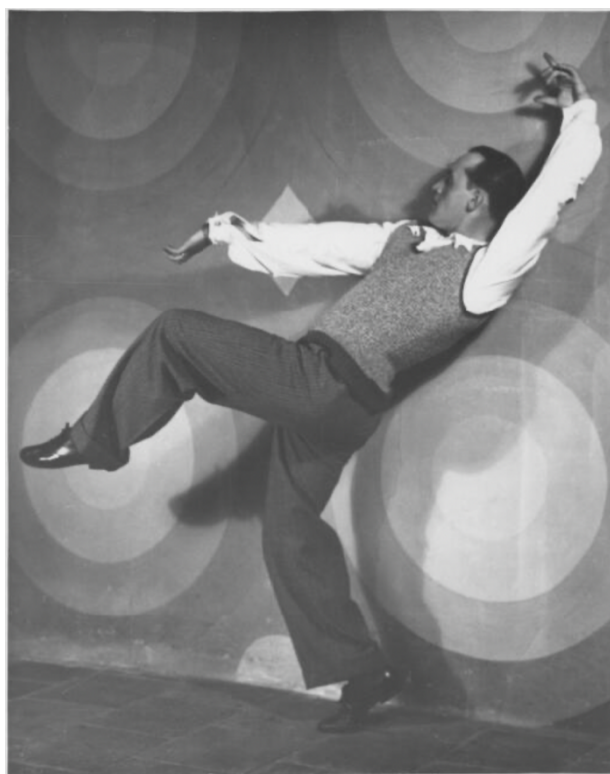
50. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



51. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



52. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



53. Josef Sudek, Eduard Borovansky, 1932,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



54. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



55. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



56. Josef Sudek, bez názvu, nedatováno,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



57. Josef Sudek, Taťána Pexová- Turecký pochod, *Letem světem*, 1935, č. 8, s. 8



Taneční umělkyně Taťána Pexová tančí na svém večeru v Umělecké besedě 23. listopadu.

9

58. Josef Sudek, Taťána Pexová- Turecký pochod, *Pestrý týden*, 1935, č. 46, s. 9



59. Josef Sudek, Taťána Pexová, *Světlozor*, 1935, č. 47, s. 15



Miran Kamernarová - Praha

## ZA TANEČNÍM VÝRAZEM

VĚRA PETŘÍKOVÁ

Tanec, nejprchavější, téměř nezaznamatelné umění, které trvá jen okamžik, kdy tělo, jeho jediný nástroj z mýzva, jediný vnější obraz, kreslí do prostoru své rytmické emoce...

A umění nejstarší. Kdo by se o to se mnou chtěl přit? Člověk dosud ani neuměl držet kreslicí kamínky, dosud ani neobjevil nejprimitivnější hudební nástroj, ba nedovedl se ani dorozumět jazykem a tvořit sobě podobnými, když již zajistil tančil radost nad výslohem lovu, nebo upro-

koval obřadným tancem hémického boha.

Tanec, umění okouzující jako hudba a soběstačné jako ona, i když si z ní tučíte bere popud a rytmus: což seznává tichou hudbu pohybů, jak ji dovedou hrát šití Indové, podobní tomuto, hudba tajemných gest, jejich význam byl určen už před nesčetnými staletími? Vzpomínáte na krásného Udaj-San-Kara, který vás fascinoval božskou jistotou svých pohybů? Ten zdánlivě sebevědomý klid byl právě výrazem sebezapomnění v umění hlubokém jako oceán a bohatém prastarou zroulostí. Onen nám tajemný obsah a z něho pramenící světečnost indického tanečního umění je to, co nás uchvacuje v obrazech těchto dlouhých, citlivých údů, vyzdobených nádhrou jako božstva.

Chce-li Evropa zachytit a vyjádřit něco z tohoto východního kouzla, nemůže se vrhnout na fenešné kopírování gest. I když nerozumí významu různého postavení prstů, pávabným pohybům hlavy a hradníku a střídání hte nohou, může se dáti proniknouti estetickým duchem tohoto tance jako tato nepravá princezna východa. Její náložená hlava je unavena důstojností a smutkem Orientu. Z diadému a těžké řízy uniká cudný pohyb



Táňa Pexová - Praha.



Tačína Šarboková.



V. P. - Praha.  
STVO CAROLA



61. Jaroslav Balzar, Milča Mayerová, Jiří Voskovec a Jan Werich v nově otevřeném kabaretu v Lucerně, *Světobzor*, 1928, č. 15., s. 289



62. Jaroslav Balzar, Taneční pár Košťálová a Fuks, *Letem světem*, 1935, č. 6 s.1





63. Jaroslav Balzar, Girls a Slávka Taubertová,  
*Letem světem*, 1936, č. 17, s.1



64. Jaroslav Balzar, Snímek z připravovaného  
baletu Louskáček, *Letem světem*, 1937,  
č. 26, s. 20



65. 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



66. Milča Mayerová in: Světozor, 1927, č. 15., s. 297.



67. Milča Mayerová, *Pestrý týden*, 1926, č. 9, s. 1



68. Hugo Boettinger, Dva tančící akty Milči Mayrové, 1924 a 1926,  
kresba na papíru, 44 x 30 cm / 35 X 21,5 cm



69. Václav Jirů, Rozcvička na střeše, 1933, fotografie  
bromostříbrná, papír s emulzí, 35,4 x 47,3 cm,  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze



70. Václav Jírů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem*, 1933, č. 31, s. 10



71. Václav Jírů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem* 1933, č. 31, s. 11



72. Václav Jírů, Taneční škola Milči Mayerové, *Letem světem* 1933, č. 31, s. 1



73. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,7 x 13,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



74. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,7 x 13,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



75. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,9 x 14 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



76. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, 8,9 x 14 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



77. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, Uměleckoprůmyslové museum v Praze

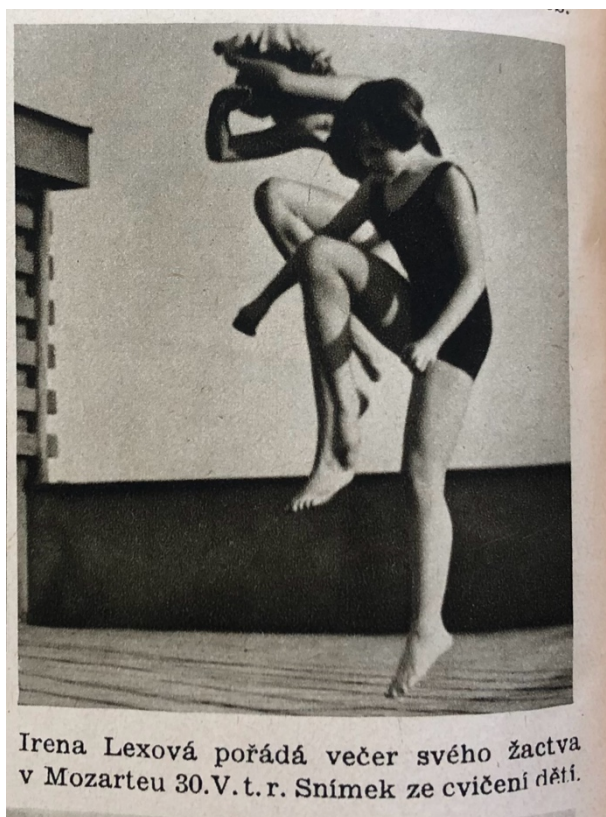


78. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, Uměleckoprůmyslové museum v Praze





79. Josef Sudek, Cvičící děti, 1934–1935, fotografie bromostříbrná, papír s emulzí bromostříbrnou, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



Irena Lexová pořádá večer svého žactva v Mozarteu 30.V. t. r. Snímek ze cvičení dětí.

80. Josef Sudek, z cyklu Tanec, tanečnice na střeše, 1934, *Pestrý týden*, 1934, č. 21, s. 2



81. Václav Jírů, Švédský žebřík (Gymnastika), 1929, fotografie, 37,7 x 29,8 cm, Sbírnka Svazu českých fotografů, Praha 29



82. Václav Jírů, Hlavou zeď neprorazíš, *Letem světem*, 1937, č. 39, s. 24



## TANEC TANEČNICE TANEČNÍCI

*Rudla Macharovský -  
taneční udrbat.*

K. Macharovský, choreograf Týtoňu divadla, se v tanečním oboru pohybuje s nadšením. Je v něm tak zručný, že má dosud několik krásných partnerů, a to není to, že někdy řekne jako všem, že bych byla tak. Neoprávně se však, jak ukazuje, tak jeho tanečníci rádi dovedou z této domácnosti svých i prospěchů.

Rudla Macharovský prošel několika tanečními školami, ale nikdy nebyl v nich, a to je jeho největší úspěch. Zde se učil, jak se pohybuje, ale v tanečním oboru, kde se učil, nikdy nebyl v nich, a to je jeho největší úspěch.

Je ale bez sporu, že z nich chybí, a to je jeho největší úspěch. Zde se učil, jak se pohybuje, ale v tanečním oboru, kde se učil, nikdy nebyl v nich, a to je jeho největší úspěch.

Toho dosáhl při dlouhodobém práci. Rudla Macharovský začal tancovat v Mladé Boleslavi v roce 1927, a to je jeho největší úspěch. Zde se učil, jak se pohybuje, ale v tanečním oboru, kde se učil, nikdy nebyl v nich, a to je jeho největší úspěch.

Foto i text: F. Jirů.

83. Václav Jirů, Rudla Macharovský, *Letem světem*, 1937, č. 5, s. 24

## Anotace

<b>Jméno a příjmení autora:</b>	Bc. Barbara Kurzoková, DiS.
<b>Instituce:</b>	Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
<b>Obor:</b>	Teorie a dějiny výtvarných umění
<b>Název práce:</b>	Tanec v české fotografii meziválečné doby
<b>Název práce v angličtině:</b>	Dance in Czech photography of the interwar period
<b>Vedoucí práce:</b>	doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2024
<b>Anotace práce:</b>	Diplomová práce představuje téma české taneční fotografie meziválečného období na příkladech snímků Jaroslava Balzara, Josefa Sudka a Václava Jírů. Potýká se s otázkou, zda je nutné zavést termín taneční fotografie a prezentuje možnosti, které se skrývají pod tímto označením. Práce se rovněž zabývá zveřejněním snímků v dobových periodících <i>Letem světem</i> , <i>Pestrý týden</i> a <i>Světazor</i> , kde zkoumá jejich funkci v meziválečné společnosti. Následně na vybraných příkladech ukazuje jejich vliv na formování ženské emancipace.
<b>Anotace práce v angličtině:</b>	The master thesis presents the topic of Czech dance photography of the interwar period on the examples of pictures by Jaroslav Balzar, Josef Sudek and Václav Jírů. It deals with question of whether it is necessary to introduce the term dance photography and presents the possibilities hidden under this label. The thesis also examines the publication of the images in the contemporary periodicals <i>Letem světem</i> , <i>Pestrý týden</i> and <i>Světazor</i> and explores their function in the interwar society. Using selected examples, it shows their influence on the formation of women's emancipation.
<b>Klíčová slova:</b>	fotografie, tanec, taneční fotografie, divadelní fotografie, periodika, ženská emancipace, avantgarda, Jaroslav Balzar, Josef Sudek, Václav Jírů, Milča Mayerová

**Klíčová slova v angličtině:** photography, dance, dance in photography, theatre photography, periodicals, the emancipation of women, avantgarde, Jaroslav Balzar, Josef Sudek, Václav Jírů, Milča Mayerová

**Rozsah práce:** 134 762 znaků

**Jazyk práce:** Čeština