

# Hrany jména

Spatříme-li nějaký obraz ze surrealistického období Toyen, pravděpodobně si jej okamžitě zapamatujeme. Její nejlepší práce působí uhrančivě. Kladou otázky, na něž neexistuje jednoznačná odpověď, ani intuitivní ani rozumová; přesahují dodatečná zdůvodnění, vzpírají se analýze. Příkladem může být obraz *Po představení* (1943), jedno z neznámějších děl českého malířství dvacátého století. Podivná konstelace tří motivů – dívčího těla, odhozeného papírového pytlíku a plácačky na mouchy opřené o zeď, je velmi sugestivní. Silný účinek si uchovává desítky let po svém provedení. Některé obrazy Toyen vytryskly bez předcházející přípravy, jiné krystalizovaly mnoho let. Vznikaly spojením konkrétních impulsů, zahlédnutých v okolním světě, a zdrojů nahromaděných a uvolněných v nevědomí. Toyen se více než padesát let věnovala umělecké tvorbě, zejména malířství, kresbě, koláži, grafikám a ilustracím. Její osud byl zprvu typický pro autory narozené na přelomu století, začínající pracovat kolem roku 1918 a aktivně se účastnící meziválečného avantgardního hnutí. V roce 1947 však byla nucena emigrovat. Zbytek života prožila v Paříži, kde sice našla nové přátele, ale jejíž kosmopolitní prostředí se jí nestalo nikdy tak důvěrně blízké jako pražské.

Ačkoli od smrti Toyen neuplynula dlouhá doba, zůstává v mnohém ohledu neznámou osobností. Svou minulost úspěšně zastřela pseudonymem, dělícím její život na dvě nestejně dlouhé kapitoly – Marii Čermínovou, jak se původně jmenovala, a Toyen. Ve světě umění je známá především pod tímto uměle vytvořeným přijatým jménem. O jejím druhém „zrodu“, tentokrát u kavárenského stolu na jaře roku 1923, koluje mnoho pověstí a sotva kdy se podaří zjistit, jak skutečně proběhl a kdo byl jeho pravým původcem. Naposledy podal výklad přejmenování Jaroslav Seifert ve vzpomínkové knize *Všecky krásy světa*: „Seděl jsem s Mankou v Národní kavárně a Manka měla před výstavou. A nechtěla za nic vystavovat pod svým jménem. Když na chvíli odešla pro nějaký časopis, napsal jsem na ubrousek velkými písmeny TOYEN. Když si jméno po svém návratu přečetla, bez promyšlení je přijala a nosí je podnes...“<sup>1</sup> Seifertovo svědectví je třeba brát s rezervou. Scéna v Národní kavárně mohla vypadat jinak. Ostatně před poměrně pozdní Seifertovou verzí

kolovalo několik jiných. Důležité je svědectví Teigovo, zveřejněné v monografii Štyrského a Toyen, týkající se rovněž roku 1923: „A snad teprve tehdy, kdy jsme sestavovali výstavní katalog, nebo dávali do tisku první číslo revue *Disk...* pokřtili jsme ji u kavárenského stolu pseudonymem stejně nesklonným jako její umění...“<sup>2</sup> Oba texty uvádějí místo, kde přejmenování Marie Čermínová přijala, a závažnost okamžiku. Na podzim roku 1923 se chystala na své první veřejné vystoupení s průrazným, již několik let činným uměleckým sdružením Devětsil, ať šlo o výstavu Bazar moderního umění, na niž narážel Seifert, nebo o publikování prvního čísla *Disku*, uváděného zase Teigem. Nejrozšířenější jsou však dvě jiné interpretace jména Toyen. Jedna koluje mezi pařížskými surrealisty a v roce 1966 ji snad Otakar Štorch-Marieni<sup>3</sup> autorizovala i Toyen, objasňující původ svého záhadného jména jako zkratku z francouzského slova „citoyen“ (občan). Další pochází z okruhu psychoanalytika Bohuslava Brouka, vykládajícího pseudonym Toyen jako slovní přesmyčku ze spojení „to je on“, které podtrhovalo, a to není zanedbatelné, její mužský image, jímž udivovala nejen generaci svých vrstevníků z Devětsilu, ale připomínají jej i přátelé ze čtyřicátých a padesátých let. Některé fotografie zachycují Toyen v klobouku a elegantním kostýmu podle poslední módy, jak ji ostatně v jednom dobovém fejetonu popisoval Adolf Hoffmeister. Častější jsou však vzpomínky, že se oblékala do mužských šatů a mluvila i korespondovala v mužském rodě.<sup>4</sup> Zda platí volnější výklad Seifertův, jenž by odkazoval na tehdejší zálibu ve vymýšlení nových slov a jmen, nebo naopak některý jiný, přihlížející k obsahovým hlediskům vzniku jejího jména, nelze jednoznačně rozhodnout. Každý má své oprávnění. Osvětluje vždy z určitého úhlu neproniknutelnou osobnost Toyen, jež si zvolila pseudonym i jako hráz vůči vnějšímu světu. Snad nejvýstižnější výklad učinil až André Breton, vyvozující charakter Toyen „kabalisticky“ z jejího pseudonymu, tedy obráceně než všichni ostatní interpreti: „Toyen – to jméno ti myslím přece jenom něco říká: ani střední, ani prostřední. Toyen: ne ‚mezi‘ tou a tou věcí, ne společná těm a těm věcem, (ale) vyzářující.“<sup>5</sup> Prostřednictvím jména se Breton obrací k vnitřní podstatě Toyen, poodhaluje její masku. Na signaturách obrazů Toyen z první poloviny

<sup>1</sup> Jaroslav Seifert, *Všecky krásy světa*, Praha 1982, s. 343.

<sup>2</sup> Karel Teige, Doslov, in: Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha 1938, s. 190.

<sup>3</sup> Otakar Štorch-Marieni, *Ohňostrojí*, Praha 1992, s. 348. Obdobně jako tento výklad jména Toyen vznikaly kolem roku 1920 i názvy progresivních uměleckých technik. Snad neznámějším příkladem může být zkratka Merz, již razil Kurt Schwitters od roku 1919 pro své koláže. Oddělil předponu a příponu ze slova *Kommerziel*.

<sup>4</sup> Karel Honzík, *Ze života avantgardy*, Praha 1963, s. 50. K přejmenování Honzík dodává: „Někteří členové Devětsilu vystupovali pod pseudonymem. Jelínek byl v seznamech uváděn pod jménem Remo, které mu vymyslel Teige. Týmž způsobem byla malířka Manka Čermínová překřtěna na Toyen.“

<sup>5</sup> André Breton, Předmluva ke katalogu výstavy Toyen, Paříž 1947, *Ateliér*, 1996, č. 21, 10. 10., s. 4.

dvacátých let se ještě projevuje určité kolísání mezi jejím vlastním jménem a pseudonymem. Označení Marie Čermínová (nebo jen M. C.) se dokonce vyskytuje na některých obrazech z let 1924–1925 (právě těch, jež byly v katalogu její pařížské výstavy v roce 1926 antedatovány do roku 1920), tzn. že mezi používáním jména Čermínová a Toyen není ostrý přerýv. Ostatně pseudonymy nebyly pro autory pracující po roce 1918 výjimečné. Vedle Toyen na Bazaru moderního umění vystavoval rovněž Remo, aniž se v katalogu jakkoli naznačovala jeho totožnost. Skrýval se za ním Jiří Jelínek, člen Devětsilu, který se podle Nezvalových vzpomínek prý společně se Štyrským seznámil s Toyen během letních prázdnin na ostrově Korčula (1922), odkud pocházejí některé jejich rané obrazy a kresby. Jelínek, jenž na rozdíl od Toyen záhy od svého pseudonymu ustoupil, byl jediným výtvarníkem, s nímž se stýkala nově ustavená dvojice Štyrský – Toyen, jež od Bazaru moderního umění nerozlučně vystavovala a publikovala. Ovlivňovala jej svými obrazy a kresbami jak z let 1923–1924, tak ze druhé poloviny dvacátých let, kdy Jelínek během svého pařížského pobytu u Štyrského a Toyen chvíli žil.<sup>6</sup>

Nezval i Seifert, zmínili-li se dvě nejznámější osobnosti, které se s Toyen znaly od roku 1923, se v mnoha bodech svých pamětí shodují. Podle Vítězslava Nezvala si Marie Čermínová pseudonym zvolila především proto, aby poukazovala na svoji lidskou a uměleckou rovnoprávnost. Seiferta zase zarazila její záměrná „mužská autostylizace“, běžná již v pařížské bohémě, ale křiklavá v konzervativní Praze, přijímající jakékoli avantgardní umění s krajní nevolí. Nezval ve vzpomínkách *Z mého života* podotýkal, že Toyen říkala „já byl“ a „nesnášela narážky, že by mezi ní a Štyrským mohly být jiné vztahy než kamarádké, a dovedla je posupným tónem odmítat. Měla zvláštní kolibavou chůzi a třebaže žila se svou starší sestrou na Smíchově, prohlašovala, že žádnou rodinu nikdy neměla a nemá.“<sup>7</sup> Jako možnou obranu před erotickými návrhy mladých členů Devětsilu vysvětloval změnu podoby Seifert v knize *Všecky krásy světa*: „Byli jsme mladí, líbily se nám krásné, elegantní slečny a Toyen nás mermomocí ujišťovala, že má tentýž hřích. Myslím však, že to byla jen hra a část její mužské autostylizace, ve které si ráda libovala. Ostatně neměli jsme nic proti tomu.“<sup>8</sup> Ne-

zval, Seifert a Teige nezávisle na sobě potvrzují, že se obdobně jako oni v letech dospívání pohybovala v anarchokomunistických skupinách. Teige se v brožuře *Surrealismus proti proudu* zmínil o její politické minulosti: „Toyen byla v první pražské komunistické skupině od okamžiku jejího vzniku, žila v pražském anarchokomunistickém prostředí, účastnila se prakticky a konkrétní aktivitou popřevratových hornických stávek a prosincových bouří.“<sup>9</sup> Podle Nezvalových vzpomínek z padesátých let dokonce Toyen „snědla nějaký komunistický dokument, když hrozilo nebezpečí, že bude u ní nalezen.“ Anarchokomunisté chtěli nejen ženu zrovnoprávnit, ale důsledně změnit i její sociální postavení. Obdiv ke společenským reformatörům si Toyen udržela. V anketě ze začátku padesátých let, zveřejněné v časopise *Medium* (č. 2 a 3, 1953), zvažovaly přední osobnosti tehdejšího surrealismu, komu by otevřely dveře svého bytu. Toyen by ráda uviděla Lenina, se zájmem by se setkala s Fourierem, s pocitem velkého přátelství by vpustila Marxe. Její radikální levicový postoj nebyl pasivní. Jako členka avantgardních a surrealistických skupin signovala jejich politická prohlášení, avšak na rozdíl od Jindřicha Štyrského, který se koncem třicátých let k napjaté dějinné situaci jednoznačně vyslovil i několika obrazy, se k probíhajícímu událostem ve vlastní tvorbě vyjadřovala zastřeněji.

I když si Toyen udržovala jistý odstup od ženského světa, stala se paradoxně nejvýznamnější malířkou v českém umění první poloviny dvacátého století. Od osmdesátých let byla její práce analyzována ze dvou hledisek: vztahu surrealismu a žen, přestože právě na tomto poli, obsazeném nejrůznějšími umělkyněmi, měla výjimečné postavení díky svému úsilí o popření jakéhokoli spojení s ženskou stránkou své osobnosti a aktuálního zájmu o dvojice a umělecká partnerství: nejdůležitější léta svého života strávila v úzkém uměleckém kontaktu s všestranně nadaným Jindřichem Štyrským a později i s Jindřichem Heislerem.<sup>10</sup>

S největší pravděpodobností mohli Toyen a Štyrský tak dlouho spolupracovat díky opačným povahovým vlastnostem. V rámci širokého generačního hnutí vytvářeli doplňující se miniskupinu, dvojici vyhraněných umělců, ve které Toyen představovala stálý bod, zatímco Štyrský měl mnohoznačnou roli: inicioval nové

<sup>6</sup> Viz pozn. č. 4, s. 50. Karel Honzík přátelství těchto tří autorů názorně přibližuje: „Remo, Štyrský a Toyen tvořili nerozlučnou a velmi nápadnou trojici. Remo, vysoké postavy, hlavu hladce oholenou, s ostře řezanými rysy oceánského Maora, nějakou rudou šálu omotanou kolem šije. Štyrský v rádiovce a v předlouhém raglánu, se zasněným úsměvem a blankytným pohledem. Toyen v kostýmu s mužským sakem, mužskou košilí, s rádičkou na hlavě, zpravidla ruce v kapsách, případně i cigaretu v koutku úst. Její nedbalá, kolébavá chůze jako by říkala: ‚Nezáleží mi na tom, co si o mně myslíte.‘ Mluvila o sobě v jednotném čísle mužského rodu: ‚Byl jsem na výstavě, řekl jsem, že přijdu do kavárny.‘“

<sup>7</sup> Vítězslav Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, s. 130.

<sup>8</sup> Viz pozn. č. 1, s. 346.

<sup>9</sup> Karel Teige, *Surrealismus proti proudu*, Praha 1938, s. 49.

<sup>10</sup> Např. důležité publikace: Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors, Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln and London 1994; *La femme et le surréalisme*, Lausanne 1988 (ed. Erika Billeter a José Pierre).

umělecké postupy, psal programy, jež zřejmě Toyen jen podepisovala, vyvolával konflikty a polemizoval se svou generací. Na rozdíl od introvertní Toyen byl v nej-různějších směrech po celý život veřejně činný.

Určité rozdíly mezi Štyrským a Toyen jsou zjevné na první pohled. Mlčela-li Toyen o vlastní minulosti, odmítala-li dokonce o ní jakkoli komunikovat, popřela-li rodinné vazby, Štyrský své neustále připomínal, a dokonce je nabídl jako jeden z možných klíčů k výkladu vlastního díla. Zůstával-li soukromý život Toyen za jejími obrazy, nacházel zde Štyrský podněty pro svou konfliktní obrazivost. Toyen, která se o svém dětství a dospívání veřejně nezmiňovala, publikovala na rozdíl od Štyrského pouze několik příležitostných vět, často jen nezbytných odpovědí na kolektivní ankety. Nechávala diváky tápat po důvěrných zdrojích své představitosti, neříkala nic víc, než bylo bezprostředně nutné. Své hlavní poselství soustřeďovala především do obrazů.

O dětství Toyen sice nic nenapovídají písemné dokumenty, ale některé dávné, latentně přetrvávající pocity poodhaluje tvorba z jejího vrcholného surrealistického období. Ve čtyřicátých letech vstoupily do kreseb Toyen figurální motivy školaček, děvčátek se švihadlem, nejrozumnějších rozbitých hraček a stavebnic (vztahu k dětství se týkaly především kresby z cyklů *Střelnice*, *Den a noc a Zvířata spí*), které se občas objevovaly již v jejích ilustracích ze třicátých let. Dětské náměty vyvolávaly pocity úzkosti. Právě ty znamenaly podle Jindřicha Chalupického autorčin největší přínos evropskému surrealismu.<sup>11</sup> Nesouvisely jen s druhou světovou válkou, během níž kresebné cykly prováděla, ta spíše sloužila jako kulisa, uvolňující zapomenuté představy, provázející Toyen téměř po celý život. Úzkost, představující zřejmě nejvlastnější obsah pocitovosti Toyen, nebyla podmíněna dobově, ani stylově. Zdá se, že čekala na každou příležitost, aby se mohla projevit, dokonce lze říci, že práce, ve kterých je přítomna nejvíc, patří k nejpůsobivějším.

Dvacetiletý vztah Štyrského a Toyen nebyl z uměleckého hlediska jednoduchý. Záhy se ustálila představa o výměně mužské a ženské role, umožňující oboustranné soužití vyhraněných osobností. Každý měl v sobě něco z druhého. Razantní, syrový projev Toyen kontrastoval se subtilním Štyrským. Jejich vzájemné zrcadlení přineslo podnětný tvůrčí dialog, znesnadňující zod-

povězení otázky, týkající se případného osobního prvenství v použití určitých námětů a technik, jež ostatně zůstávalo otevřené i pro generační vrstevníky, chápající zejména v období artificialismu a surrealismu oba umělce jako vzájemně propojenou jednotku. I když se Seifertovi v knize *Všecky krásy světa* zprvu zdálo, „že mladá malířka maluje asi poněkud ve stínu svého staršího přítele“, který na rozdíl od ní měl větší profesionální vybavení, jelikož studoval čtyři roky na pražské Akademii výtvarných umění, podotýkal vzápětí, že „tomu nebylo tak docela...“<sup>12</sup> Dnes jsou rozdíly čitelnější. Štyrský mnohem více experimentoval a vyjadřoval se nejrozumnějšími formálními prostředky (fotografiemi, texty, kolážemi, záznamy snů). Neváhal dokonce na několik měsíců přestat malovat, a to nejen kvůli zdravotním potížím, které jej po celý život provázely, ale proto, aby se věnoval svým dalším zájmům: koncem dvacátých let dokončil prvou českou monografii o Arthuru Rimbaudovi a během třicátých let rozepsal obdobně pojatou práci o markýzi de Sade. V tomto ohledu se Toyen od Štyrského podstatně lišila. Bytostnou oblastí jejího výrazu se stalo především malířství.

I když se někdy obrazy Toyen a Štyrského přibližovaly tak, že v určitých případech se ani nedalo rozeznat, kdo který namaloval, během jejich dlouhodobého vztahu se doplňovaly po formální (např. v období artificialismu a surrealismu) i obsahové stránce (viz přecházení mezi úzkostí a melancholií). Aktivita obou umělců se vždy nemusely překrývat. Toyen zůstávala vzdálená Štyrského fetišismu a narcismu. Někdy se lidskými vlastnostmi a uměleckými přístupy míjeli, aniž však nastal okamžik, ve kterém se sobě naprosto vzdálili a hrozil mezi nimi rozkol.

V rámci avantgardního hnutí se vyskytovalo již před rokem 1914 několik spolupracujících dvojic. Mezi málokterou byl tak vyrovnaný a vzájemně oboustranně inspirativní vztah. Trval tolik let především díky tomu, že Toyen a Štyrský byli osobnostmi vycházejícími z individuálních podnětů, jimž následně mohli dávat společnou podobu. Dílo každého z nich zůstává autonomní, čitelné a srozumitelné i bez přítomnosti druhého. Oba si sice zachovávali vůči sobě odstup, spočívající například ve skutečnosti, že se nepokusili vytvořit společně jeden obraz, nanejvýš se podíleli v letech

<sup>11</sup> Jindřich Chalupický, *O dada, surrealismu a českém umění*, Praha 1980, s. 21.

<sup>12</sup> Viz pozn. č. 1, s. 346.

1925–1927 na několika knižních obálkách a jejich nezveřejněných návrzích. To však neznamená, že by jeden nemohl namalovat obraz za druhého. Nejspíše se tak mohlo stát v době Štyrského nemoci, kdy se blížilo zahájení druhé výstavy surrealismu v roce 1938, nebo i později, kdy již Štyrský ze zdravotních důvodů přestal malovat vůbec. Toyen by mohla provést pod jeho vedením některé obrazy. Nikdo z dvojice se však neprohlásil za iniciátora určitého přístupu ani se nesnažil prosadit na úkor druhého.

Přes vnější podobnost, občas patrnou mezi Toyen a Štyrským, lišili se ve zdrojích své inspirace. U Toyen nebyly převážně jen autobiografické jako u Štyrského, i když měly soukromou povahu. Dokonce by se dalo říci, že oba nacházeli podněty v různých polohách a vrstvách vědomí, které se sblížovaly až při následné realizaci. Obrazy Toyen působí dojmem, že se napojovala na skrytější psychické vrstvy nebo je nedávala tak ostentativně najevo jako Štyrský; jako by jí zajišťovaly větší přirozenost a malířskou sevřenost. Čerpala inspiraci spíše z živelné síly přírody, ze stavu světa existujícího ještě před jeho utvořením, z okruhů zmiňovaných básníkem Benjaminem Péretem v monografii Toyen z roku 1953: „V jejích očích zůstává svět nekonečně zdokonalitelný a stačí jej jen trochu usměrnit, aby se dal znovu do pohybu jako v pradávnu, kdy se postupně zvolna utvářel jakýs takýs pořádek v nepořádku čtyř živlů, zápasících nelítostně mezi sebou. Nic nebylo ještě stabilní a ze slepičího vejce se mohla zrodit právě tak opice jako achát.“<sup>13</sup>

Život Toyen dělí významný mezník, vedle raného, týkajícího se osvojení si jiného jména. Z politických důvodů byla nucena opustit Prahu. V roce 1947 se odstěhovala do Paříže. Získala povolení k vývozu nejen vlastních obrazů a kreseb, ale i pozůstalosti Jindřicha Štyrského.

Z uměleckého hlediska měla v Paříži ke své práci připravenou půdu. Jednak znala dobře prostředí, ve kterém již ve druhé polovině dvacátých let několik let žila, jednak se během třicátých let seznámila s hlavními představiteli surrealismu, André Bretonem a Benjaminem Péretem. Ve volbě přátel si zachovávala v Paříži stejné zaměření. Stýkala se především s básníky, nikoli s malíři. Byl-li v tomto ohledu předcházející vztah s Jindřichem Štyrským výjimečný, na-

hradili její bývalé pražské kolegy Vítězslava Nezvala, Františka Halase a Konstantina Biebla či později Jindřicha Heislera v letech padesátých a šedesátých mladší osobnosti, jež se soustředily kolem André Bretona. Toyen se záhy po příjezdu do Paříže seznámila s mladým básníkem Georgesem Goldfaynem, v první polovině padesátých let s Radovanem Ivšičem, koncem padesátých let ilustrovala básnickou sbírku Charlese Flamanda, ve druhé polovině šedesátých let spolupracovala s Annie Le Brun. Básníci zůstali Toyen bližší než malíři, od nichž se svým projevem výrazně odlišovala. Její obrazy, zcela ojedinělé v českém meziválečném umění, si uchovávaly specifický výraz i v Paříži, kde se dostaly do bezprostřední konfrontace se složitou uměleckou situací padesátých a zejména šedesátých let. Poslední desetiletí života znamenala pro Toyen období stupňujícího se osamění.

Toyen poznala v Paříži i v Praze poměrně široké spektrum různých osobností. Mnohé se k ní přiblížily natolik, že měly příležitost tázat se na její minulost, zejména na období před tím, než se stala členkou Devětsilu. Podle nejrůznějších svědectví Toyen na jejich otázky téměř nereagovala: chtěla zůstat přítomná ve své malbě, nechávala stranou svůj osobní život, včetně případných vzpomínek na dětství. Prvotní se jí stal „obraz“, ať vyjádřený malbou, kresbou, koláží nebo grafickým listem.

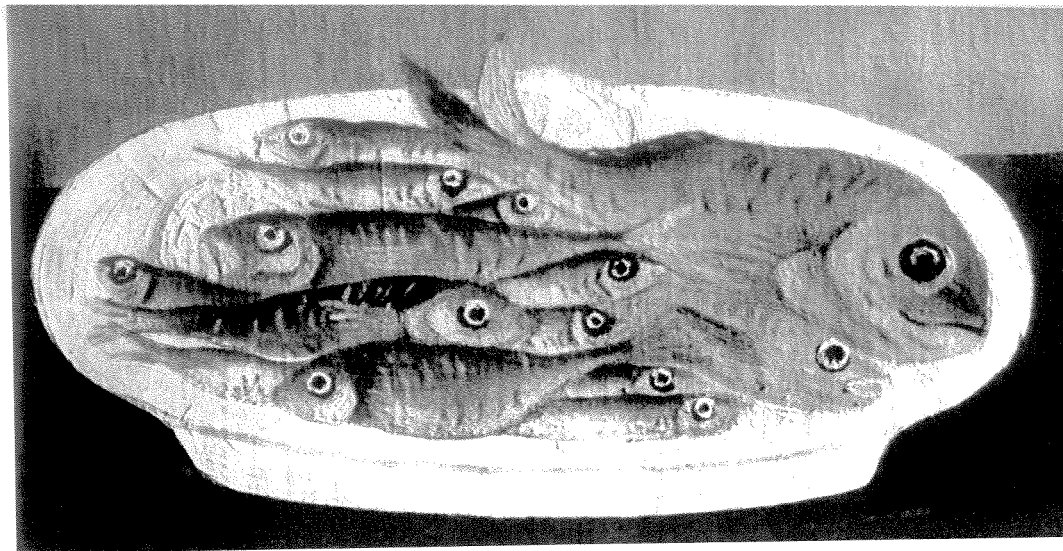
<sup>13</sup> Benjamin Péret, Toyen, cit. dle: Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha 1969, s. 199.



**Poezie**



# žongléřského ducha



71  
Zátiší, 1921  
olej, plátno, 41,5 x 78,5 cm, soukromá sbírka, Paříž

Prvé práce Toyen, vznikající po roce 1918, se příliš nelišily od jejích generačních vrstevníků. Usilovaly o bezprostřední osvojení aktuálních směrů evropského umění, odkud čerpaly podněty více než od profesorů na uměleckých školách. Toyen rychle pronikala do vlastního jazyka moderního umění, značně zjednodušeného po prvé světové válce. Směry, dominující před rokem 1914, jako kubismus, futurismus, abstrakce, procházely podstatnou názorovou krizí. Zdálo se, že určitým východiskem by zprvu mohl být tzv. vědomý či záměrný primitivismus, vlivný na počátku dvacátých let, jenž přinesl tvarové a výrazové očistění. Pod tímto úhlem lze vnímat jeden z nejranějších obrazů Toyen *Zátiší* (1921). Na oválném podlouhlém talíři vyrovnala přes sebe ryby tak, že vytvářejí překrývající se masu hmoty se zdůrazněným detailem očí. K obrazu, z malířského hlediska nepřilíš výraznému, měla silný osobní vztah. Uvedla jím dvě své monografie, vydané za jejího života (1938, 1953)<sup>14</sup>. *Zátiší* s rybami však nebylo pouze juvenilním vstupem na půdu malířství. Obsahovalo již některé rysy, které Toyen zůstaly konstantní, jako byl třeba vztah celku a detailu, či výrazný obdélný formát plátna.

Význam *Zátiší* se ještě více potvrdí po zjištění, že v monografii z roku 1938 chybějí všechny další obrazy ze začátku dvacátých let, jež se dokonce z umělecko-

historického hlediska mohou zdát podstatnější, vyrovnávající se s kubismem a purismem. *Zátiší* poznamenal vliv silně se rozvíjejícího stylového proudu, obdivovaného právě v letech 1921 a 1922 generací Tvrdošíjných i začínajícím Devětsilem. Působilo díky bezprostřední prostotě přirozeně. Ačkoli práci Toyen začíná nenápadně, naznačuje celý její další průběh z hlediska formálního (osamoceně oči kontrastují s amorfni hmotou) i obsahového (Toyen přitahoval vlhký, vodní svět). Jako námět se ryby u Toyen objevily ještě několikrát: ve čtyřicátých letech na důležitém obraze *Mezi dlouhými stíny*, zahajujícím etapu její následné fascinace skelety, na kresbách z cyklu *Schovej se, válko!* a na obrazech z přelomu šedesátých a sedmdesátých let jako *Odras odlivu* (1969), *Hostina analogií* (1970), navracajících se opět k motivu ryb na talíři, a zejména na *Pasti skutečnosti* (1971), jejím zřejmě vůbec posledním obraze, kdy již osamocená ryba plula volným prostorem. S jistým zjednodušením by se dalo říci, že právě ryby, na rozdíl od jiných živočichů, jež Toyen během doby ztvárňovala i na mnohem významnějších dílech, představují určitý námětový svorník, jímž se její tvorba zahazuje a uzavírá.

Toyen se malířství začala soustavně věnovat kolem roku 1922, kdy se seznámila s Jindřichem Štyrským a Jiřím Jelínkem. Není tudíž náhodné, že se jejich rané

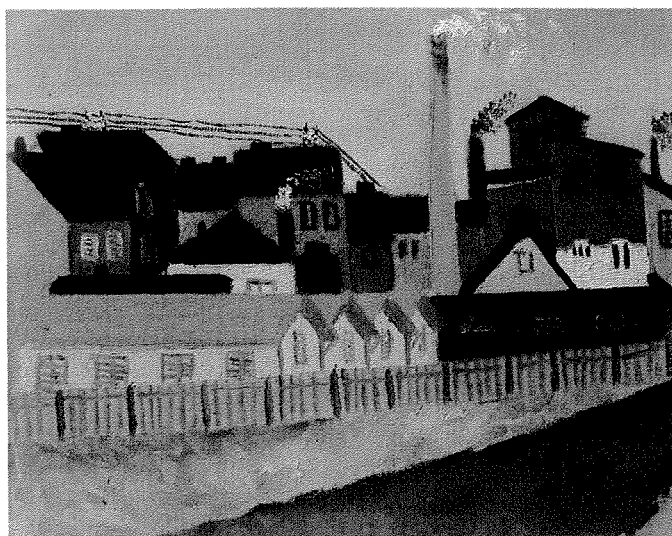
14 Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha 1938; André Breton – Jindřich Heisler – Benjamin Péret, *Toyen*, Paris 1953.



12

Továrna, kol. 1920

olej, plátno, 25 x 31,5 cm, soukromá sbírka, Ženeva



práce z let 1922–1923 podobají. Některé obrazy Toyen byly ještě odezvou Tvrdošíjných, jiné, ovlivněné pobytem v Jugoslávii nebo snad zde přímo malované, se vyrovnávaly s oblíbenou, značně zjednodušenou verzí kubismu, pro niž bylo typické krajní zploštění a lapidární pojetí tvaru. Obdobně ve stejné době pracoval i Štyrský, jehož krátkodobý příklon ke kubismu byl pronikavější. Toyen se svou představivostí záhy začala vymaňovat z obvyklých námětových kliše dobového malířství. Zabývala se dokonce takovými motivy, jimž se většina mladých autorů a zejména autorek vyhýbala, jako byla například odvážná scéna z nevěstince, nazvaná *Polštář* (1922), zcela ojedinělá v tehdejší českém malířství, na kterou o několik let později navázala *Rájem černochoů* (1925). Oba tyto neobvyklé obrazy vytvořily určité předpoklady pro její nadcházející zájem o erotiku, rozvíjený soustavně na přelomu dvacátých a třicátých let. Primitivizující akcent současně Toyen umožnil anulování psychických obsahů, příznačných ještě pro kuboexpresionistickou generaci a Tvrdošíjně. Obraz *Kavárna* (kolem 1922) má prudce ubíhající vnitřní prostor, jež Toyen výjimečně opět uplatnila až ve své bezprostřední poválečné práci.

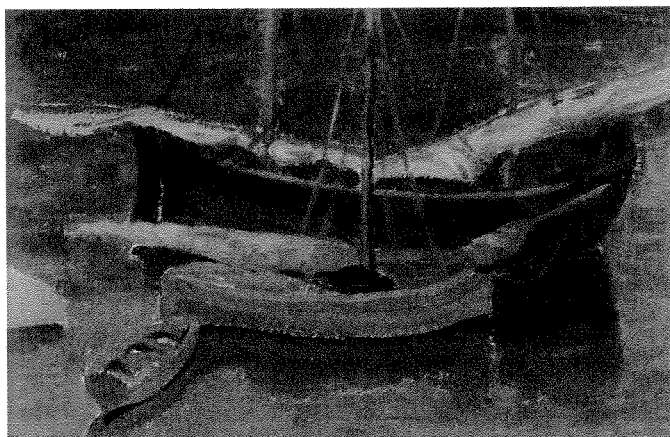
Na rozdíl od obrazů ze samého prahu dvacátých let vykazují nové práce z roku 1923 silné tvarové zjednodušení, provedené nejspíše pod vlivem purismu, zřetelné novinky na pražské umělecké scéně po vydání druhého ročníku *Života* (1922).<sup>15</sup> Přijímali jej hlavně umělci orientující se na Paříž, jež zůstávala i po roce 1918 stále hlavním centrem světového umění. Osvojení purismu je patrné ze dvou obrazů Toyen, z *Výstředníka* a *Zmrzliny* (oba 1923) a z kresby *Zátiší se sifonem*, zřejmě její první reprodukováné práce, otištěné v prvním čísle *Disku* (1923), která se stala jakousi zjednodušenou verzí *Zmrzliny*.

Obrazy a kresby z roku 1923 představila Toyen na Bazaru moderního umění (1923), zlomové výstavě Devětsilu, a na Novém umění (1924), volné brněnské variantě Bazaru. Přestože mnohé práce z těchto výstav

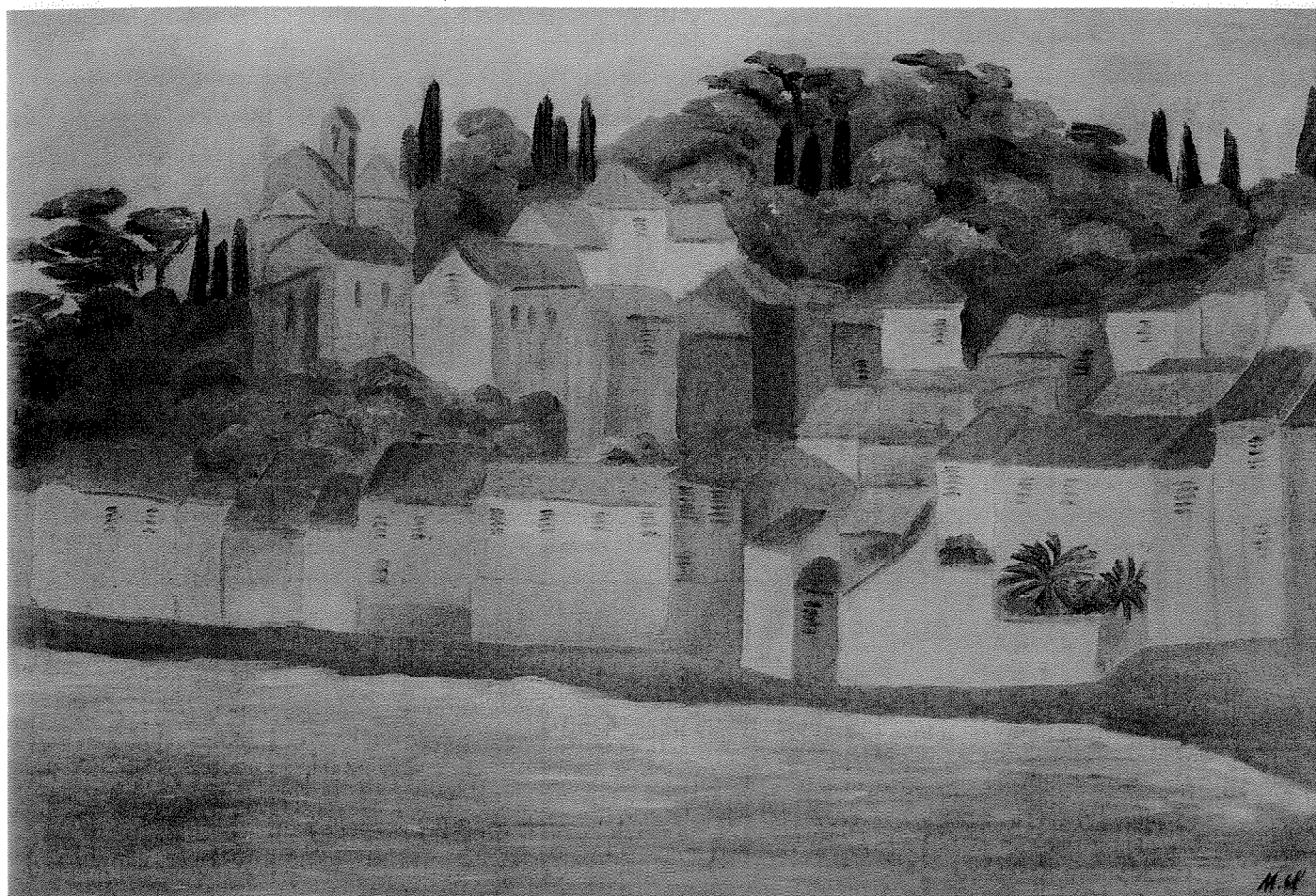
13

Čluny v přístavu, kol. 1920

olej, plátno, 40 x 60 cm, soukromá sbírka, Paříž



<sup>15</sup> K vlivu purismu na české umění: Claude Lectanche-Bouléová, Šíření purismu ve střední a východní Evropě, *Umění* 35, 1987, č. 1, s. 16–28.



jsou dnes nezvěstné, ze zachovaných katalogů vyplývá, že setrvala především u olejomalby a kresby. Pouze přihlížela realizaci obrazových básní, prohlášených v roce 1923 Teigem za nejaktuálnější umělecký projev, jemuž se věnovali Štyrský, Teige a Remo. Následně se přidalo ještě několik dalších umělců. Toyen naopak dovedla do určitých mezních poloh impulsy syntetického kubismu a purismu. Příkladem může být *Výstředník*, jenž je názornou ukázkou, jak snadno mohl po válce mladý umělec přehodnotit tvarosloví moderního umění, k němuž dospívali jeho iniciátoři mnoho let a po značném formálním úsilí. Vyhraněný přístup předválečné generace se stal po roce 1918 rozšířeným a okamžitě přizpůsobitelným stylem. Zdálo se, že započala obroda moderního umění, že vznikla ostrá hranice mezi předválečným „formalismem“, jak byl často kubismus, futurismus a expresionismus označován teoretiky, nastupujícími kolem roku 1920, a aktuálními „obsahy“, přinášenými novou generací, jež se formovala během první světové války, jejímž bojištěm se díky mládí většinou vyhnula. Záleželo pouze na konkrétním rozhodnutí, co se použije z předchozích „objevů“. Jednotlivé směry byly dokonce volně k dispozici jako možnosti k tvorbě individuálního jazyka, poskytovaly elementární abecedu pro vznik osobního stylu. To znamená, že umělci nezačínali v roce 1918 od nultého bodu. Před jejich startovní čarou se nacházel dosavadní vývoj moderního umění od postimpresionismu ke kubismu, jenž nemusel být vnímán chronologicky, ale synchronně. Dobový primitivizující idiom lze chápat i jako záměrnou reakci na určitou tvarovou vyprázdňenost, zejména syntetického kubismu, vrcholící v české variantě purismu, zde obohacené a přehodnocené novými, často protichůdnými náměty. Mnohaletá tradice moderního umění se po válce dočkala prvního teoretického a historického zpracování svých dějin, které sice byly relativně krátké, nicméně působivé. Zverejňované přehledy vznikaly s ohledem na současnost a zejména v reprodukční části byly do-

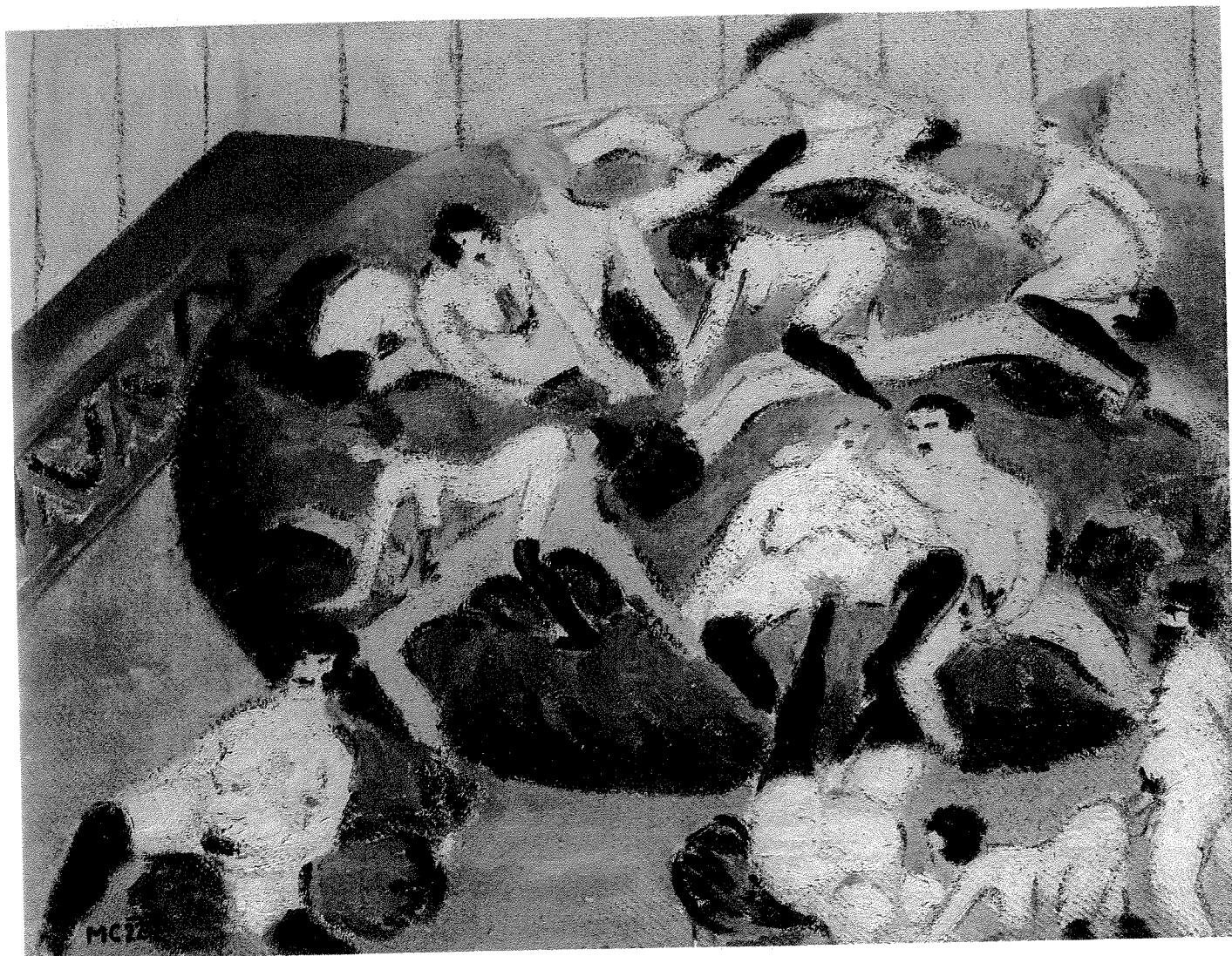


taženy až do přítomnosti. Přispěly k neobyčejně prudkému tempu vyrovnávání se s nejrůznějšími směry. Je to patrné i z rychlého postupu Toyen, jež během necelých dvou let pracovala v jakýchsi skocích a přešla od *Zátiší s rybami* k *Výstředníkovi*. Podle Teiga se na Bazaru moderního umění „poprvé představila veřejnosti kompozicemi pravoúhlých vertikálních a horizontálních i sešikmených ploch, jejichž geometrická strohost byla moderována jemnými barvami světel bez stínu, jakýmisi delikátními polotóny, z nichž šedá, písčivá a lomená zelená barva nám trvale utkvěla v paměti... Problém rozboru a nové vazby prostoru se jich netýká. Místo o kubistické konstrukci mohli bychom u těchto obrazů mluvit spíše o jisté mise-en-page; něžné, nové a světelné barvy jsou uzavřené ve formátech, jejichž geometrismus je evidentně kubistického původu, aniž tu nastalo nebezpečí plošné dekorace...“<sup>16</sup> Teigovu přesnou charakteristiku obrazů Toyen z roku 1923 lze rozšířit především poukazem na vliv purismu, jehož receptce představovala sice krátkodobý, avšak výrazný krystalizační bod uvnitř nově nastupující generace malířů, věnující se do té doby sentimentálnímu naivismu, příznačnému pro Jarní výstavu (1922), jíž se však Toyen ještě nezúčastnila.<sup>17</sup>

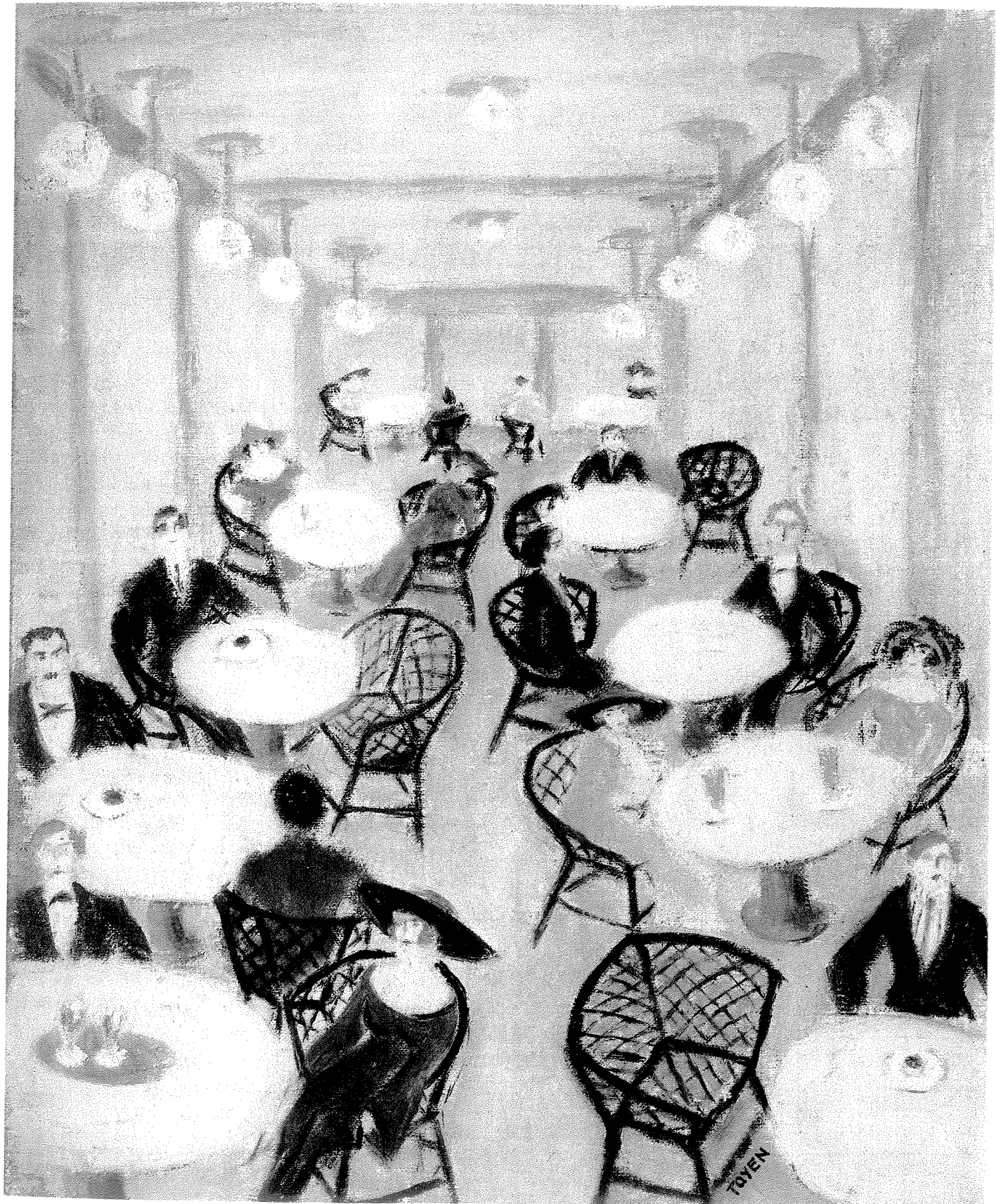
Vstup Štyrského a Toyen přinesl do Devětsilu první jasné snahy o vyrovnání se s nejnovější mezinárodní uměleckou scénou. Z tohoto pohledu se oba autoři stali vedle Josefa Šímy, který v Devětsilu byl již od roku 1922, důležitým objevem Bazaru moderního umění, jasně

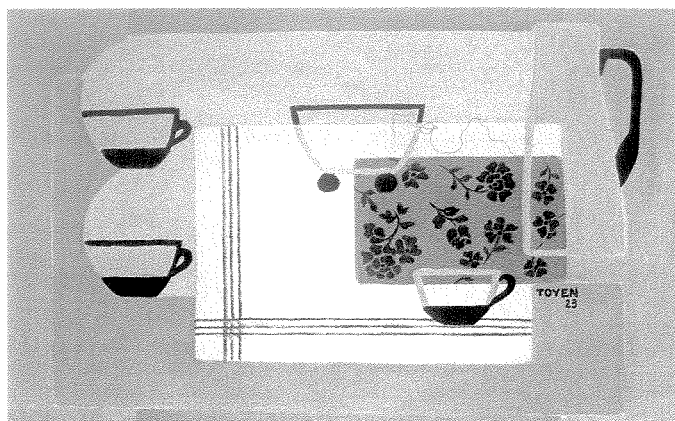
<sup>16</sup> Viz pozn. č. 2, s. 191.

<sup>17</sup> Atmosféru raného Devětsilu, ještě před vstupem Štyrského a Toyen, zachytil Adolf Hoffmeister, in: *Předobrazy*, Praha 1962.



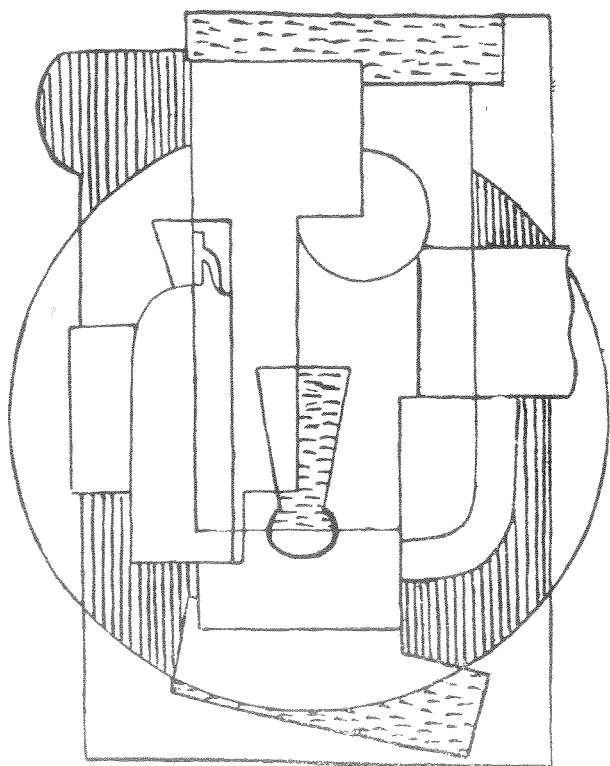






naznačujícím, jakým směrem se bude toto avantgardní sdružení nadále ubírat. V univerzálním evropském stylu, rozvádějícím podněty syntetického kubismu a zdekorativně abstrakce, si Štyrský a Toyen záhy našli vlastní stanovisko, založené na spojení purismu a dobového civilismu, vrcholícího v českém umění v letech 1923–1925, tedy těsně před jejich společným odjezdem do Paříže. Zvláštností přístupu Toyen bylo přehodnocení aktuálního formálního jazyka, vyznačujícího se barevně odstupňovanými abstraktními plány a netradičními náměty. Tvarové pojetí *Výstředníka*, předznamenávající budoucí *Jarmark* (1925), vyjadřovalo i vlastní námět obrazu, s nímž nebylo v rozporu: obraz sám se stal „výstředníkem“, excentrickou kompozicí složenou z mnoha různobarevných, diagonálních rovin.

Modernistické, postkubistické tvarosloví Toyen příliš neuspokojovalo. V letech 1924 a 1925, kdy se dalo očekávat, že se bude právě jeho rozvíjením zabývat, dokonce na několik let opustila progresivnější umělecké metody, aby se věnovala drobným obrázkům, proniknutým atmosférou lidového naivismu a pozdním ohlasem Henri Rousseaua, tedy postupům, jimž se avantgarda po roce 1923 rychle vzdalovala. Jejich ladění odpovídalo spíše rané etapě Devětsilu kolem roku 1920, kam byly v katalogu pařížské výstavy Toyen (1926) některé z nich možná omylem zařazeny, než do poloviny dvacátých let, kdy skutečně vznikly. Snad je chtěla Toyen položit na samotný počátek vlastního malířského díla, kde by měly své logické místo. Mezi Teigovými představami o konci závěsného obrazu z první poloviny dvacátých let a poetickými obrázky Toyen v „lidovém stylu“, které mají svůj neopakovatelný půvab, malovanými ve stejné době, je však rozpor pouze zdánlivý. Již předcházející kuboexpresionistická generace obdivovala malbu na skle či umění pouličních obrázkářů, jež vystavovala a reprodukovala. Záměrně vyhledávala dosud opomíjené oblasti, uchovávala si přirozenou uměleckou prostotu, neporušenou žádným profesionálním







školením. Tento zájem sdílel i Devětsil.<sup>18</sup> Toyen přistupovala k realizaci rozmanitých obrázků, vznikajících jen zdánlivě mimo jakékoli programové proudy, z pozice moderního autora, obeznámeného se stavem nejnovějšího umění. Její *Benátský karneval*, *Tři králové*, *Čiňanky*, *Babylonský král*, *Pohřeb v Sorrentu*, *Tanečnice*, *Polykači mečů*, *Ráj černochoů* a *Harém* měly obdobnou kompozici: na monochromním pozadí, členěném zpravidla plošnými ortogonálními abstraktními pásy, rušícími iluzivní prostor (tedy pojetím, které bylo výsledkem modernistické redukce, jež se v tomto případě paradoxně přiblížila lidové malbě), jsou rozeřstaveny izolované postavy a předměty, vnášející do obrazu svou stylizací a barevností naivizující akcent. Jejich atmosféru zdařile zachytil Vítězslav Nezval: „V krásných opálových dívkách oněch minulých obrázků Toyen je ztělesněna vzpomínka na dětské snění o Číně, o Indii, o Egyptě, omamná vzpomínka na snění o tabákových polích, o rýžovištích a pralesech, poezie cestopisného snění, láska k cizokrajným vidinám.“<sup>19</sup> Obrazivost Toyen postihovala hlavní okruhy představ raného Devětsilu, jež se některým členům, jako básníku Konstantinu Bieblovi, staly natolik přitažlivé, že se do těchto končin později vypravili. Nevyužívala ovšem k tomu soudobých výrazových prostředků avantgardy, tedy zejména obrazových básní, jejichž cílem bylo popření závěsného obrazu.

Genezi mnoha naivizujících maleb Toyen, provedených během roku 1925, osvětluje drobný, dosud nezveřejněný skicák z pařížské soukromé sbírky. Znamenává na více než padesáti listech průběh její cesty do Francie v zimě 1924 a na jaře 1925. Styl jednoduchých lineárních kreseb tuší, někdy kolorovaných, umožňuje upřesnit nejasnosti týkající se naivizujících obrazů, signovaných často jen písmenem C. Každou kresbu ze skicáku Toyen nejen datovala, ale rovněž si k ní zapsala místo, k němuž se vztahovala: Na obraze *Polykači mečů* je u signatury „C 25“ v levém spodním rohu připsán název města Toulon. Ze skicáku vyplývá,

že Toyen zřejmě tuto scénu uviděla 6. ledna 1925 v Toulonu, kdy jím právě projížděla. Každá scéna obrazů z roku 1925 má tudíž viděný základ, ať jde o *Přístav*, *Tři tanečnice*, *Benátský karneval*, o němž kresby ve skicácích do velkých podrobností vypovídají. Během cesty se Toyen zajímala především o cirky, varieté, pouliční představení nejrůznějších komediantů, šantány. Navštívila Folies-Bergère, Cirque Medrano, viděla představení taneční skupiny Hoffman-Girls. Pozornost věnovala i některým pamětihodnostem (Château Cluny, Notre Dame, Musée Carnavalet) a důležitým místům (Champs Élysées, Père Lachaise či Casino de Paris). Zhlédla i představení nazvané *La Légende du Nil*, inspirující ji k obrazu *Tři tanečnice*, které mají za sebou namalované plátno s pyramidami. Z obdobných dojmů mohl vzniknout i obraz *Harém*. Při takto bohatém množství empirického materiálu, zachyceného Toyen během několikaměsíčního pobytu ve Francii, lze předpokládat, že nebyl jen vymyšlenou kompozicí.

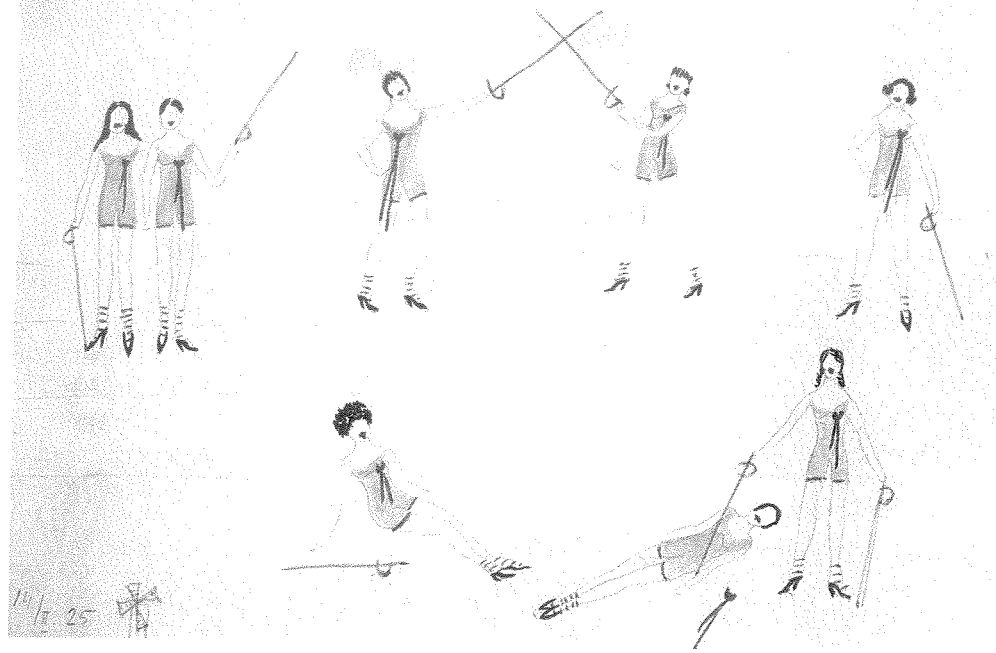
Své zkušenosti z této cesty do Paříže si Toyen uchovala po celý život. Její pozdější zájem o vertikální budovy (patrný např. z obrazu *Přírodní zákon*, 1946) vyplýval patrně z pojetí stavby Hôtel des Facultés (viz skica s nápisem Sorbonne, 16. 1. 1925, odkazujícím k ulici, kde se hotel nalézal). Mnohá z míst, zachycených Toyen ve skicáku, jsou uvedena v průvodci po Paříži, který připravila společně se Štyrským a Nečasem (v roce 1927 jej vydalo nakladatelství Odeon).

Obvykle se tvrdí, že naivizujícími obrázky Toyen poněkud opožděně reagovala na raný proletářský program Devětsilu z let 1920–1922, avšak právě tyto obrazy, odmyslíme-li si avantgardní souvislosti, kupodivu zřetelně korespondovaly s Teigovým prohlášením, že „klauni, tanečnice, akrobaté a turisté jsou moderními básníky“, a dokonce vystihovaly Teigovu hlavní představu, že „poetismus jest... uměním žítí, zmodernizovaným epikurejismem“, zpochybňujícím chladný profesionální výkon a zdůrazňujícím chvíle „světa,

18 Karel Srp, Mladý Teige, in: *Karel Teige*, Praha 1994, s. 7–19 (ed. K. Srp).

19 Vítězslav Nezval, K výstavě Štyrského a Toyen, in: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*, Praha 1967, s. 216 (ed. M. Blahynka).

LES 18 GERTRUDE HOFFMANN GIRLS

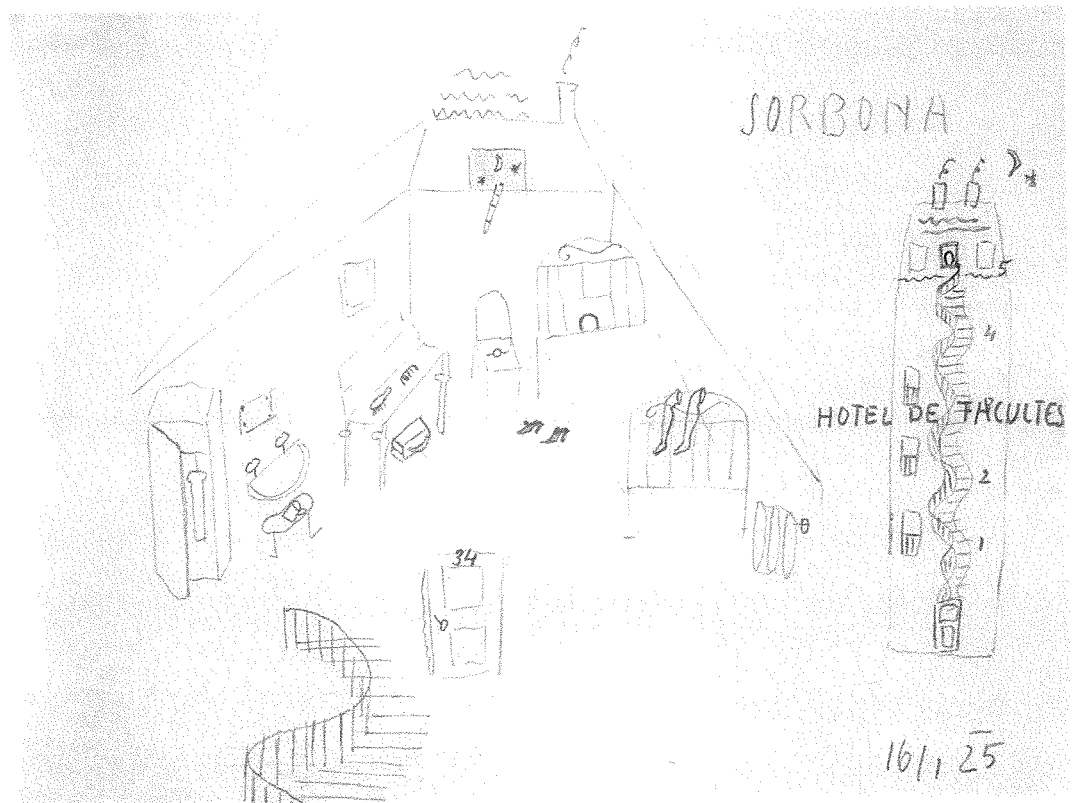


LA LEGENDE DU NIL



'11  
Skicák, 1925  
tužka, pastelky, barevná tuš, papír, 13 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž

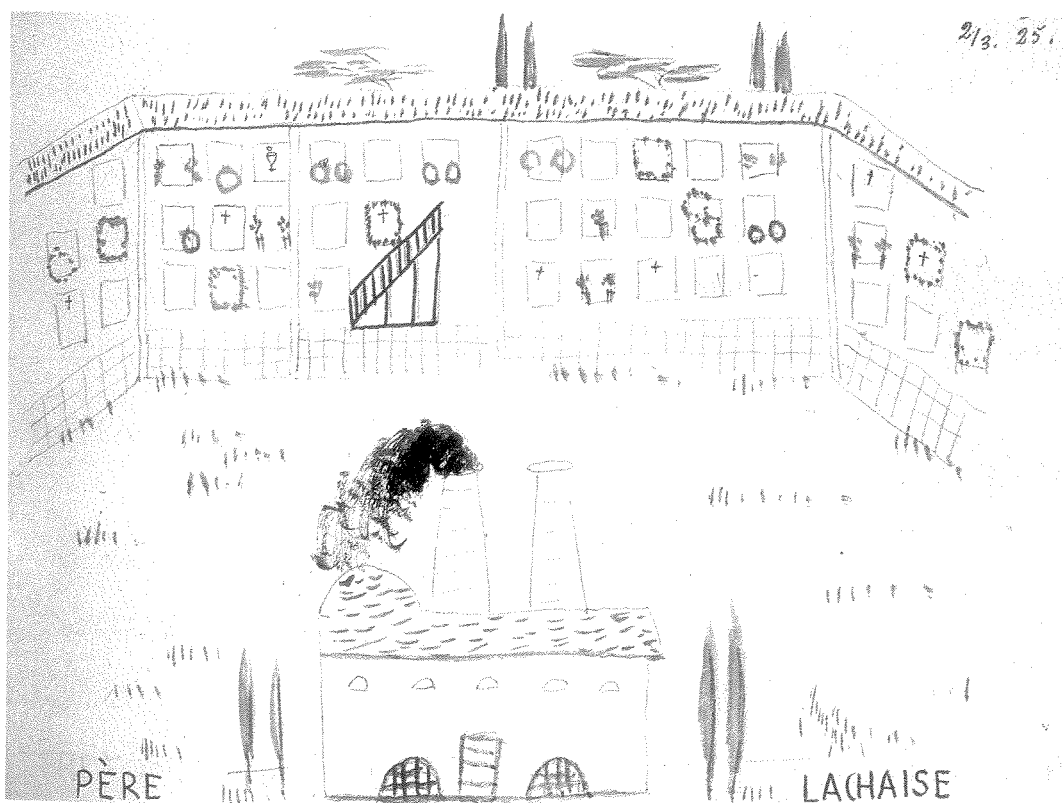
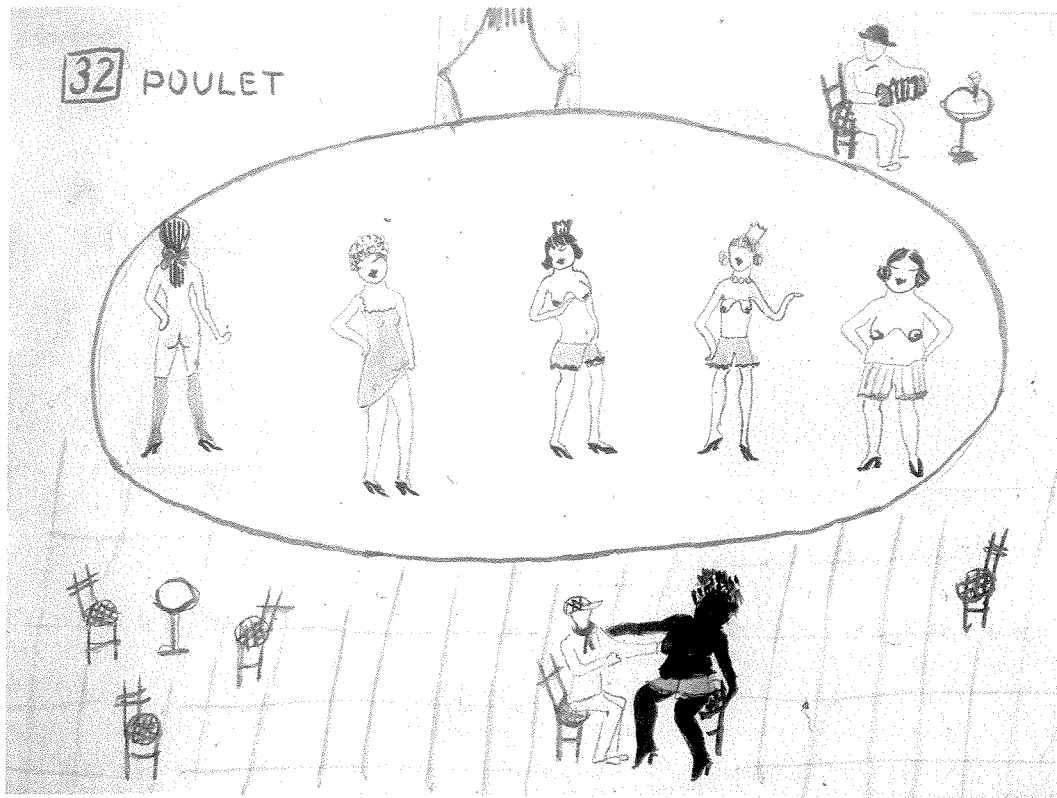
'12  
Skicák, 1925  
tužka, pastelky, barevná tuš, papír, 13 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž



'13  
Skicák, 1925  
tužka, papír, 15 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž

'14  
Skicák, 1925  
tužka, papír, 15 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž

32 POULET



15  
Skicák, 1925  
tužka, pastelky, barevná tuš, papír, 13 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž

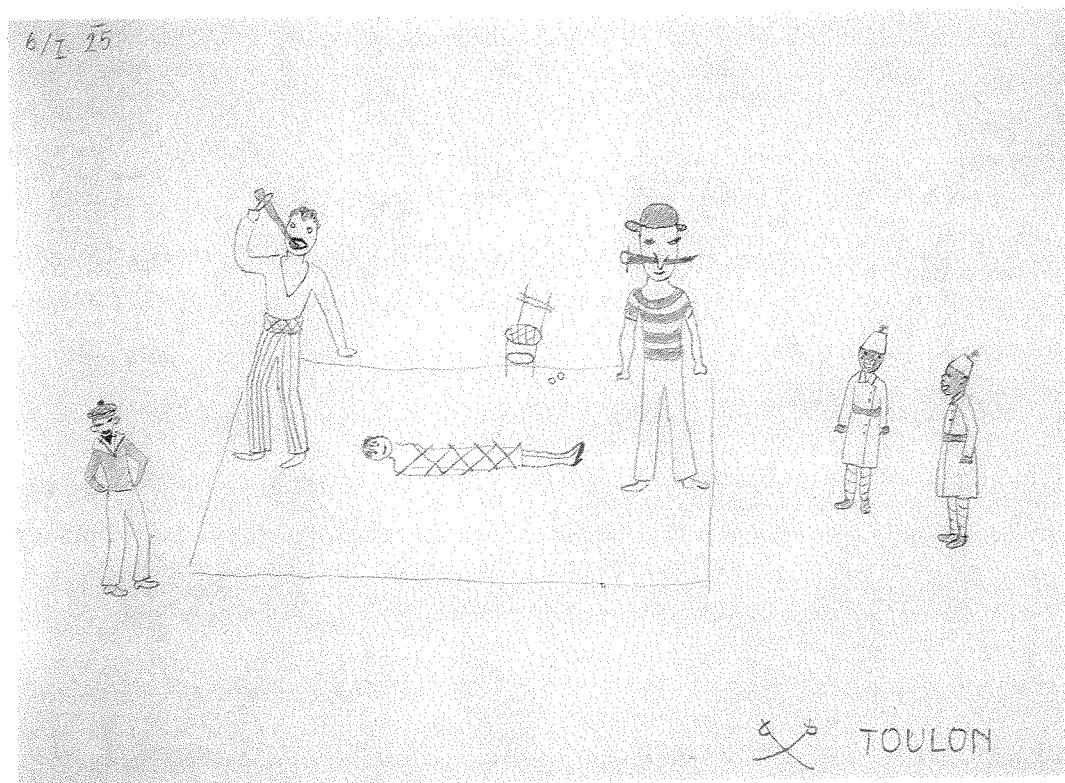
16  
Skicák, 1925  
tužka, pastelky, barevná tuš, papír, 13 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž

který se směje“.<sup>20</sup> Erotické obrazy Toyen z roku 1924 a 1925 odrážely hédonistickou atmosféru, související s momentem, kdy Devětsil vyšel ze své proletářské orientace a začal objevovat svět, zejména jeho smyslová pozitiva. Idealizoval cesty, cirky, venkovské zábavy a karnevaly, tedy všechno, co přesahovalo obvyklou šed' a měnilo, jak si to představovali Teige, Wolker a Seifert, všední den ve svátek.

Některé práce z naivizujícího období Toyen přinesly pro její další tvorbu důležité motivy. I když z hlediska výtvarného zastupují zvláštní skupinu, uskutečněnou v krátkém rozpětí necelých dvou let, z hlediska významového obsahují podněty pro vysvětlení celého jejího dalšího malířského přístupu. André Breton si například povšiml „spoutané figury“ na obraze *Svázaná-Rozvázaná* (1925; v zjednodušené verzi *Polykačů mečů*) objevující se v mnohem subtilnější

podobě na obraze *Prometheus* (1934)<sup>21</sup> a doznívající ještě na přelomu padesátých a šedesátých let v autorčině pařížském období. Jiným nápadným motivem jsou dveře, vyskytující se na obraze *Tři králové* (1925), o dvě desetiletí později na *Mýtu světla* (1946) a následně na obraze *Tajný pokoj bez zámku* (1966). Obdobně jako již zmíněné ryby, představují tyto náměty určitá tematická centra, jistící významovou celistvost práce Toyen a poukazující na symbolické a psychologické zdroje její tvorby, na uzavřenost a nepřístupnost, na oddělování světa, který je veřejný, od soukromého a osobního.

Primitivizující práce Toyen zachovávaly od lidových obrázků, vyznačujících se okamžitým kolektivním porozuměním, zřetelný umělecký, profesionální odstup. Lze předpokládat, že do některých motivů se přímo projektovala. Na již zmíněném nenápadném obraze



17  
Skicák, 1925  
tužka, papír, 13 x 17 cm, soukromá sbírka, Paříž

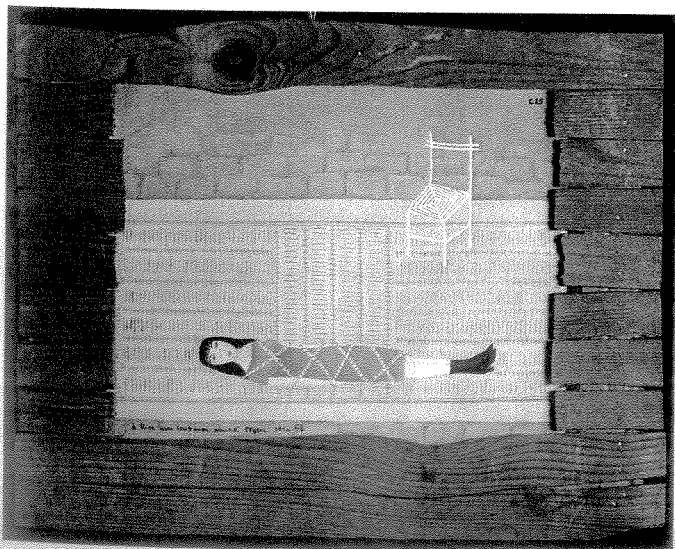
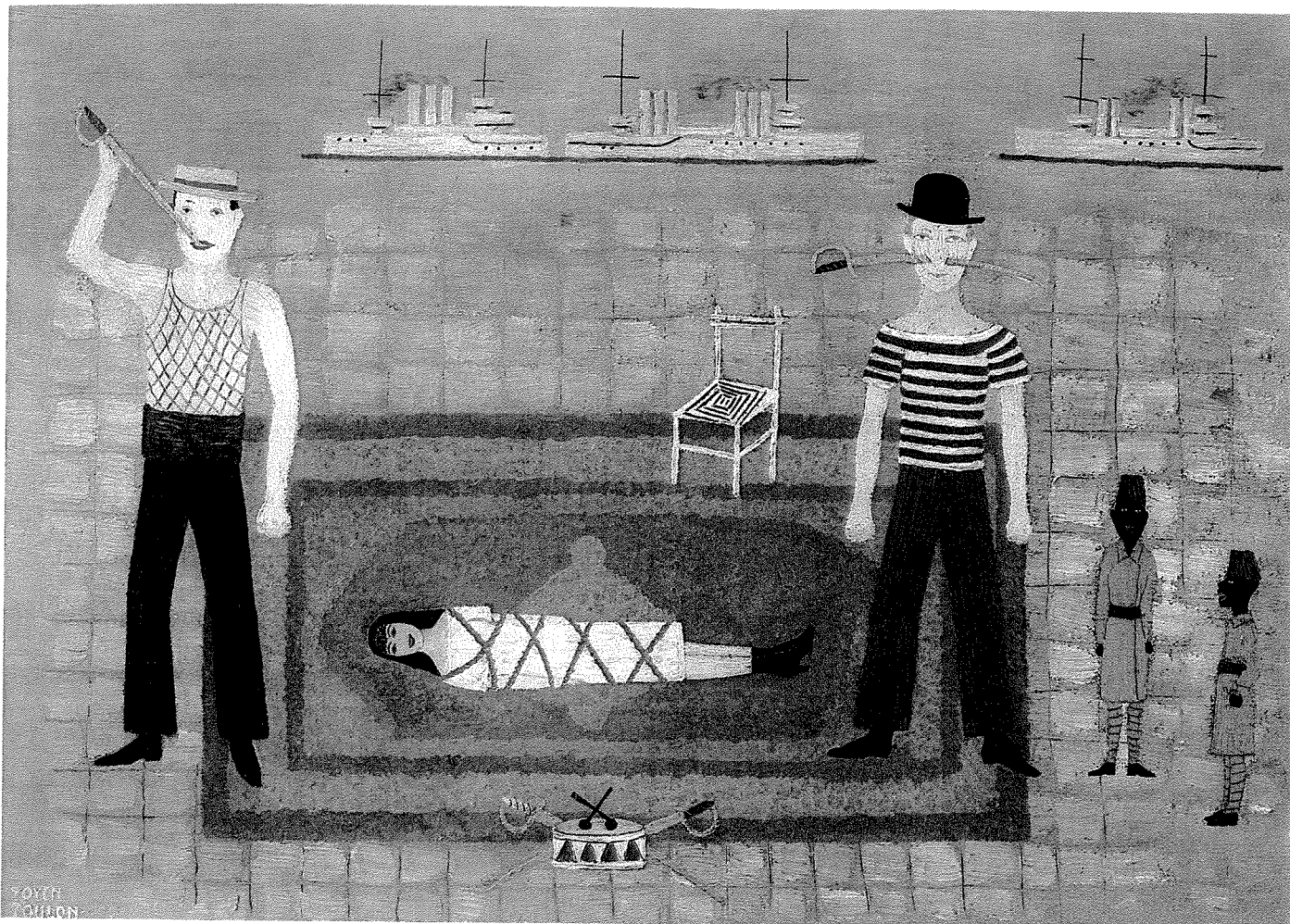
20 Karel Teige, Poetismus, in: *Svět stavby a básně. Studie z 20. let*, Praha 1966, s. 125 (ed. J. Brabec, Vr. Effenberger, Kv. Chvatík a R. Kalivoda).

21 André Breton, Úvod do díla Toyen, Paříž 1953, *Ateliér*, 1996, č. 21, 10. 10., s. 4.



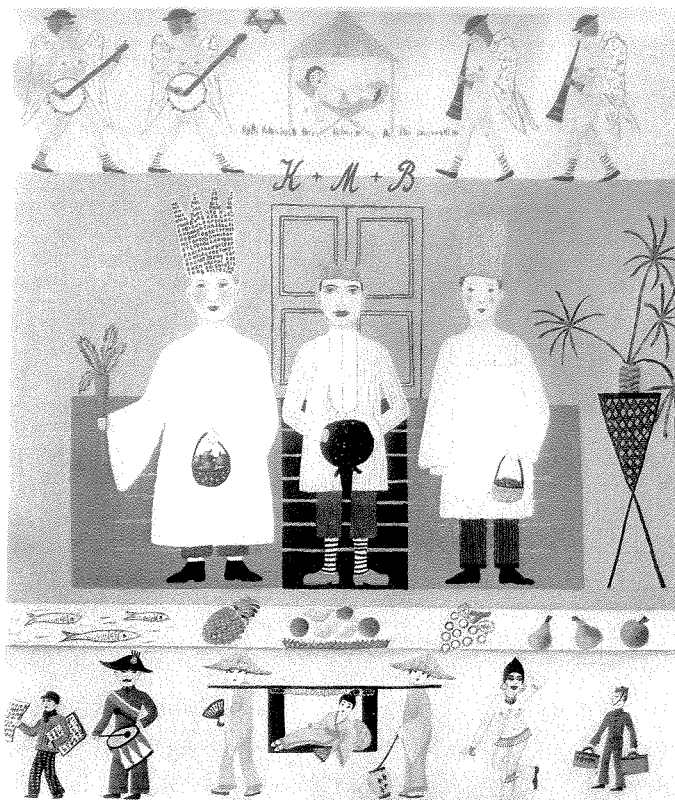
## Polykači mečů, 1925

olej, plátno, 44 x 61 cm, soukromá sbírka, Praha



## Svázaná-Rozvázaná, 1925

olej, plátno, 54,5 x 45 cm, soukromá sbírka, Paříž



Tři králové, 1925

olej, plátno, 59 x 49 cm, soukromá sbírka, Paříž

*Svázaná-Rozvázaná* z roku 1925, který v roce 1948 darovala choti André Bretona Elise, se kromě námětu, sledovaného Bretonem, objevuje zřejmě poprvé také podstatný motiv osamocené ženské postavy, jež bude od surrealistického období po závěrečná léta představovat objekt jejího trvalého zájmu. Zatímco na obraze *Svázaná-Rozvázaná* ženská postava ještě leží (zřejmě prováděla oblíbené jarmareční číslo sejmutí pout bez cizí pomoci), na ostatních – často jako torzo – již byla ve vertikální poloze.

<sup>19</sup> Ženská figura na obraze *Svázaná-Rozvázaná* neztělesňovala jen vnitřní emoce, ale stala se jedinečným modelem, jenž mohl pokaždé dostávat jiné ztvárnění, i když jeho „psychická“ podstata zůstávala stejná. Lze-li označit ženu z obrazu *Svázaná-Rozvázaná* za krypto-autoportrét, je jasné, že i na následujících obrazech s ženskými torzy, jimiž se Toyen po roce 1934 často zabývala, by mohlo jít o přímé narážky na sebe samu. Torza jí sloužila k objektivizaci stavů, nacházejících se na pomezí vnějšího a vnitřního, umožnila jí zjevit skryté obsahy, poukázat na vlastní tělesnost, a sice motivem, který s ní zdánlivě nesouvisel. Extrémní po-

zice těla na obraze *Svázaná-Rozvázaná* odráží uzavřenost psychickou: reverzibility sevřeného a otevřeného, konkretizované spoutáním či prázdným vnitřním prostorem, využila Toyen i v surrealistickém období, kdy postavu zdůraznila její fyzickou nepřítomností, například prázdným korzetem. Na obraze *Svázaná-Rozvázaná* byl tudíž v zárodku patrný její následující přístup, rozvíjený zejména v letech po artificialismu. Štíhlá svázaná dívka, jakýsi předobraz všech následujících ženských figurálních prací Toyen, představuje raný příklad vyjádření určitých vnitřních zkušeností, vizualizovaných dobově podmíněným námětem. Ačkoli má její práce silně autobiografické rysy, neobrací se směrem k vlastnímu osudu či narativnímu příběhu, ale k vyslovování stálého, postupně se zvrstvujícího pocitu, jehož nevědomé zdroje nelze jednoznačně pojmenovat. Způsoby jeho malířského zachycení jsou pro Toyen prvotní, i když podmíněné životními osudy nebo momentálním zaměřením výtvarných zájmů. Pod povrchem jejích obrazů žije dynamické pnutí, které je vnitřně motivuje a vyvíjí se nezávisle na tomto pocitu. Obraz *Svázaná-Rozvázaná* nepoukazuje jen na vztah Toyen k vlastním tělesným a duševním prožitkům, jež manifestuje, nýbrž i k jejímu okolí, jemuž je vydána všanc (viz motiv jediné prázdné židle umístěné za ležící ženskou postavou). Poměr mezi introspektivní zkušeností a samotnými obrazy nebyl ani přímo úměrný, ani nešlo o jednostranné zrcadlení: v určitých etapách její tvorby byl silnější a zřetelnější, v jiných ztrácel na intenzitě a zvolna mizel. „Lidové“ obrázky Toyen by snad mohly být i opožděnou odpovědí na obdobné přístupy Štyrského, jehož *Loutkové divadlo* a *Vdova* vznikly zřejmě již v roce 1922.



Folies-Bergère, Paříž  
(La cage de verre, in: Karel Teige, Film, 1925, s. 26)