

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 15  
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143  
Copyright © by Beata Kubok  
Creative Commons: Uznanie Autorstwa 3.0 Polska (CC BY 3.0 PL)  
<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/>  
DOI: <https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-15.4>

*Beata Kubok*

Uniwersytet Warszawski

[b.kubokova@uw.edu.pl](mailto:b.kubokova@uw.edu.pl)

ORCID:0000-0003-3608-8860

**MOTYL I LEOPARD. MOTYWY TRANSGRESJI  
ANIMALISTYCZNYCH W TWÓRCZOŚCI TOYEN  
(MARIÍ ČERMÍNOVEJ)**

**Butterfly and leopard. Motifs of animalistic transgressions  
in Toyen's work (Marie Čermínová)**

**Abstract**

The work of Toyen, a Czech-French surrealist painter, was a bridge between different cultures and worlds – dreamed up (unreal) and social, as well as natural – animal. The article will primarily concern the latter world, in which the enigmatic, no less metaphysical than religious revelations, nature accompanies man, penetrating his existence, blending into his body and psyche, and forcing homo sapiens to abandon logic, beliefs, and conventions in favour of internal transgressions. The article will also signal a broader culture-forming context and the social melting pot in which the artist moves in. It is mainly about three of Toyen's friends – Jindřich Štyrský, Karel Teige and Jindřich Heisler. Together with them, she created an unusual poetically visual world with fluid boundaries in which we can (un)safely immerse ourselves.

**Keywords:** Czech surrealism, transgression, Karel Teige, Jindřich Štyrský, Jindřich Heisler

Międzynarodowa wystawa w Hamburgu<sup>1</sup> została poświęcona, jak podkreślają kuratorzy wystawy, samemu „sercu” surrealistów. Była nim czesko-francuska malarka, Marie Čermínová (1902–1980), znana jako Toyen, anarchistka, poetka, surrealistka, krótko ostrzyżona, ubierająca się w przedwojennej Pradze w męskie ubrania, a w czasie wojny ukrywająca w wannie swojej kawalerki na praskim Žižkowie innego znakomitego artystę żydowskiego pochodzenia – Jindřicha Heislera.

W nieustannej negocjacji programów artystycznych, płci i stylów życia oraz negacji (reżymów totalitarnych, „czeskiej dulszczyzny”, sztuki mimetycznej oraz konformizmu artystycznego) jej twórczość stanowiła pomost między różnymi kulturami i światami – wyśnionym (odrealnionym) oraz społecznym, a także naturalnym – zwierzęcym.

Artykuł dotyczyć będzie przede wszystkim tego ostatniego świata, w którym natura od samego początku towarzyszy człowiekowi, przenikając jego istnienie, wtapiając się w jego ciało i psyche, zmuszając *homo sapiens* do porzucenia logiki, przekonań i konwencji na rzecz wewnętrznych transgresji. W artykule zostanie zasygnalizowany również szerszy kontekst kulturotwórczy i tygiel towarzyski, w którym artystka się poruszała. Chodzi przede wszystkim o trzech przyjaciół Toyen – Jindřicha Štyrskiego, Karela Teigego oraz Jindřicha Heislera. Wraz z nimi tworzyła ona niezwykle poetycko-wizualne imaginarium, w którym możemy (nie)bezpiecznie się zanurzyć.

### Życie wpisane w transgresje?

Znamy datę urodzenia artystki (21.09.1902), nie mamy jednak żadnych informacji na temat jej rodziców, dzieciństwa i młodości. Wszystkie te dane Marie Čermínová skrzętnie ukrywała. Zniknęły jej dokumenty, listy i zdjęcia z tego okresu. Mając szesnaście lat, symbolicznie wyrzekła się rodziny, usamodzielniała się i podjęła pracę w fabryce mydła, a także naukę w szkole sztuk plastycznych<sup>2</sup>. Jej siostra pojawia się, jakby mimochodem, dopiero we wspomnieniach innych z czasów II wojny światowej. Biografia artystycz-

---

<sup>1</sup> Hamburger Kunsthalle, 24.09.2021–13.02.2022. Wystawa pt. *Toyen: Snící rebelka* odbyła się także w Pradze; kuratorki wystawy: Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Gørgen-Lammers, Národní galerie Praha – Valdštejnská jízdárna, Praga, 09.04.–15.08.2021. Następną wystawą planowana jest w Musée d'Art Moderne de Paris.

<sup>2</sup> Uměleckoprůmyslová škola v Praze.

na Toyen rozpoczyna się od dosyć przypadkowego poznania na Korczuli, w Dalmacji, w 1922 roku innego czeskiego malarza, Jindřicha Štyrskiego (1899–1942), który wprowadził ją w środowisko artystyczne praskich kawiarni. To właśnie tam Jaroslav Seifert zapisał na serwetce pseudonim *Toyen*, o który wcześniej prosiła Marie Čermínová: „Prawie tak samo jak nie przepadała za swoim nazwiskiem, nie lubiła również rodzaju żeńskiego. Używała tylko rodzaju męskiego. Na początku było to dla nas trochę niezwykle i groteskowe, ale z czasem przyzwyczailiśmy się do tego”<sup>3</sup>.

Toyen namówiła również przyszłego noblistę do przetłumaczenia poetyckiego cyklu wierszy Paula Verlaina, które Seifert określa mianem sonetów lesbijskich<sup>4</sup>. Trzy z nich zostały opublikowane później w piśmie Štyrskiego „*Erotická revue*”. Na uwagę zasługuje jeszcze jeden fragment wspomnień Seiferta, w którym poeta traktuje deklarację artystki na temat własnej płciowości jako rodzaj gry i autostylizacji: „Byliśmy młodzi, podobają nam się piękne, eleganckie młode kobiety, a Toyen w sposób bardzo wyraźny przekonywała nas, że tak samo grzeszy. Sądzę jednak, że była to tylko gra i część jej męskiej autostylizacji, która ją bawiła. W zasadzie nie mieliśmy nic przeciwko temu”<sup>5</sup>. Jeszcze inaczej zapatrywał się na tę kwestię czeski poeta Vítězslav Nezval, który w przyjęciu morfologicznie niedookreślonego pseudonimu przez artystkę widział chęć uniezależnienia się od męskiej dominacji oraz zasygnalizowania swojego artystycznego równouprawnienia z mężczyznami-artystami<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Dalej Seifert przytacza fragment wywiadu artystki, zamieszkałej już w Paryżu, gdzie Toyen mówi o genezie swojego pseudonimu, podając francuski wyraz *citoyen* ‘obywatel’, zob. J. Seifert, *Všechy krásy světa*, Praha 1985, s. 343 (tłum. BK).

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 348.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 346. Kuratorka ostatniej wystawy Toyen, Anna Pravdová, zgadza się z tezą czeskiego noblisty, podając za dowód fotografie samej Toyen, w których występuje ona w modnych strojach kobiecych z epoki. Pominięcie jednak tego ważnego wątku biograficznego artystki przez kuratorki zeszlórocznej wystawy w Pradze nie obyło się bez szerokiej dyskusji wśród czeskich historyków sztuki i działaczy LGBT+. Por. M. Bartlová, *Ten-Ta-Toyen: Obrazy toho, o čem se mlčí*, na podstawie: M. Vaněk, *Po špičkách kolem Toyen*, Artalk.cz [dostęp: 30.02.2022].

<sup>6</sup> „Toyen, která se šatila po jistý čas jako kluk, odmítala, když mluvila o sobě, používat ženskou koncovku, aby tak manifestovala svou lidskou i uměleckou rovnoprávnost” (V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, s. 130). Do końca roku 2021, z pewnymi wyjątkami, nazwiska kobiet posiadających czeskie obywatelstwo i mieszkających w Czechach były zakończone na *-ová*. Część posłanek związana z szeroko rozumianą lewicą uważała femi-

W roku 1923 staje się członkiem grupy Devětsil, zrzeszającej poetów, architektów, malarzy i aktorów. W drugiej połowie lat dwudziestych (1925–1928) para przyjaciół, Toyen ze Štyrským, wyjeżdża do Paryża, gdzie ogłasza nowy program, tzw. artyficyjalizm (*artificialismus*), który stanowi swoiste połączenie liryzmu poetyckiego z imaginacją, balansujące między pierwotnymi formami geometrycznymi a abstrakcjonizmem. Termin ten nawiązuje do eseju Charles’a Baudelairera *Les Paradis Artificiels* (1860). Manifest artyficyjalizmu odżegnuje się od płaskich form kubistycznych oraz, na razie, surrealistycznego automatyzmu. Pozostaje pod silnym wpływem czeskiego poetyzmu<sup>7</sup>. Sam Štyrský rozumiał stworzony przez siebie i Toyen kierunek jako ten, który sytuuje się między kubizmem a surrealizmem.

Oboje poświęcają wiele miejsca zagadnieniom erotycznym – o wyraźnym zabarwieniu sadomasochistycznym, osobliwym i przekraczającym tabu. Štyrský odwiedza pozostałości zamku La Coste, posiadłości transgresyjnego, nasyconego przemocą Markiza de Sade (1740–1814), wykonując wiele zdjęć ruin. Jedno z nich posłuży Toyen za inspirację do namalowania obrazu *Na zamku La Coste* (dwie wersje, 1943, 1946). W malarstwie obu artystów zło (w postaci praktyk sadomasochistycznych, czasami groteskowych przez swoją powtarzalność i wrażenie monotonii, opisane przez autora *Justyny*), które Sigmund Freud umieścił w nieświadomości, odgrywa niepoślednią rolę. Ukształtowana przez nich erotyka jest odarta z romantycznej wzniosłości, krwiożercza<sup>8</sup>, perwersyjna i nieoczywista, tak jak w poetyckim utworze Štyrskiego *Emilia przychodzi do mnie w śnie* (*Emilie přichází ke mně ve snu*, 1933) dopełnionym funeralno-erotycznymi kolażami jego autorstwa<sup>9</sup>.

---

natyw ten za deprecjonujący w stosunku do kobiet i podjęta na polu parlamentarnym inicjatywę zmieniającą przepisy. Dzięki niej, od stycznia 2022 roku, wybór użycia żeńskiego formantu (tzw. *přechylování*) należy wyłącznie do właścicielki nazwiska.

<sup>7</sup> Czes. *poetismus* – poetycki ruch awangardowy lat 20., promujący swobodną imaginację autorską, zapowiedź czeskiego surrealizmu również w sztukach plastycznych. O próbach łączenia poezji z kolorystyczną lekkością i fantazyjnymi formami w obrazach Toyen w latach 1925–1928 w tzw. nurcie artyficyjalizmu zob.: NGP On Air, Výstavy: Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen, 22/4 2021, YouTube [dostęp: 03.02.2022].

<sup>8</sup> Chodzi na przykład o motyw krwawiącej czy uzębionej waginy (tzw. *vagina dentata*), łączonej z psychoanalityczną interpretacją chęci kastracji.

<sup>9</sup> Surrealistyczny cykl poetycki pisany prozą powstał na bazie fantazmatów Štyrskiego, dotyczących przedwcześnie zmarłej przyrodniej siostry, z którą autora wiązała silna fascynacja erotyczna. Marie Křivohlávková alias Emilie stała się w wymiarze symbolicznym mistyczną siostrą narratora (*soror mystica*), obrazem kobiety idealnej, łączącej w sobie namiętność z agonią – zwiastunem nieodwracalnej śmierci oraz cielesnym rozpadem. Cały

Stosunek Toyen do erotyki i relacji seksualnych był więc otwarty i niekonwencjonalny, tak jak w wypadku wszystkich surrealistów, którzy znieśli granicę między erotyką a pornografią. Motywom erotycznym artystka poświęca wiele uwagi już w latach 20. Na niektórych szkicach i rysunkach z tego okresu (1925) zostały przedstawione różne praktyki seksualne (indywidualne i grupowe), tak w świecie ludzi, jak zwierząt. W latach 1930–1933 staje się autorką wielu pornograficznych ilustracji do utworów literackich w periodykach „*Erotická revue*” oraz w bibliofilskiej serii *Edice 69* prowadzonych przez Štyrskiego. Najbardziej jej znane ilustracje o tematyce seksualnej powstały do książek *Justyna* Markiza de Sade, *Zakochane kobiety* i *Kochanek lady Chatterley* Davida Herberta Lawrenca oraz do zbioru nowel *Heptameron* pióra królowej Małgorzaty z Nawarry (Marguerite d'Angoulême, 1492–1549). Działania transgresyjne malarki zmierzające w kierunku artystycznej pornografii polegają tutaj na efekcie spiętrzenia<sup>10</sup>, świadomym dokonywaniu przekroczenia i przełamywania tabu, na profanacji, która jest „negacją, anihilacją transcendencji”<sup>11</sup>.

W marcu 1934 roku artystka zakłada wraz ze Štyrskim i Nezvałem Towarzystwo Surrealistyczne (Surrealistická skupina) w Czechach<sup>12</sup>. W tym samym roku maluje trzydzieści dwa obrazy. Z inicjatywy Nezwała do Pragi przyjeżdżają rok później Paul Eluard oraz André Breton, który wygłasza kilka wykładów na temat surrealizmu nie tylko w Pradze, ale również w morawskim Brnie.

W czasie II wojny światowej umiera „jej dusza i kobiecy pierwiastek”<sup>13</sup>, jak wyraził się o Štyrskim w duchu Jungowskiej koncepcji Vítězslav

---

cykl jest wyraźnie inspirowany wierszem *Une charogne (Padlina)* Baudelaire'a. Ten surrealistyczny poemat wraz z kolażami ukazał się jako prywatny wydruk w bibliofilskiej serii *Edice 69* w 1933 roku. Tym sposobem udało się Štyrskiemu obejść cenzurę, która w 1929 roku skonfiskowała większość egzemplarzy przekładu *Les Chants de Maldoror (Pieśni Maldorora)* Comte'a de Lautrèamonta z ilustracjami Štyrskiego.

<sup>10</sup> Por. np. G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2010.

<sup>11</sup> M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, „Ethos” 2015, nr 3, s. 63.

<sup>12</sup> Program czeskich surrealistów wydał, własnym sumptem, Bohuslav Brouk, biolog, filozof i publicysta, pionier czeskiej psychoanalizy. Pierwsza wystawa czeskich surrealistów odbyła się w styczniu 1935 roku (*budova Mánesa*), następną trzy lata później, w 1938 roku (*Topičův salón*).

<sup>13</sup> „Štyrský byl její duší a jejím ženským prvkem”, V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1965, s. 150. Po śmierci przyjaciela w 1942 roku Toyen maluje obraz *Smutný den (Smutny dzień)*,

Nezval, Věra Linhartová stwierdziła zaś, że Toyen ze Štyrskim tworzyli „dwubiegunową jednię androgynicznego jestestwa”<sup>14</sup>. Toyen pomaga ukrywać się Jindřichowi Heislerowi, udostępniając mu swoją kawalerkę. W 1947 roku wyjeżdżają do Francji, by przygotować wystawę w galerii Denise René. W przeczuciu niebezpiecznych zmian politycznych, jakie wkrótce mają nastąpić, zabierają część dziedzictwa artystycznego Štyrskiego<sup>15</sup> i decydują się na emigrację. W Paryżu wznawia lub nawiązuje nowe przyjaźnie z surrealistami. Z Paulem Eluardem (1895–1952) ucina wszelkie relacje po jego opowiedzeniu się po stronie stalinowskiego reżimu<sup>16</sup>.

W 1953 roku „Świerszczyk zasnął” – w ten sposób Breton żegna Heislera, który umiera nagle na zawał serca w wieku niespełna czterdziestu lat. Po śmierci Bretona (1966) artystka przeprowadza się do jego atelier, gdzie pozostaje w osamotnieniu (zwłaszcza po 1969 roku, kiedy grupa surrealistyczna zostaje rozwiązana), skupiając się przede wszystkim na ilustracjach do książek, aż do swojej śmierci w 1980 roku. Pozostawiła po sobie 60 000 franków długu. Licytacja pozostałości po Toyen, a także obrazów Štyrskiego, których nigdy nie sprzedawała w ciągu swojego życia, odbyła się w 1982 roku w Paryżu<sup>17</sup>. Tym samym część ich dziedzictwa artystycznego znalazła się w Stanach Zjednoczonych.

Z krótkiej noty biograficznej, która jest niezbędna do pokazania skomplikowanej osobowości Toyen i jej przyjaciół, wyłaniają się trzy główne cechy, które dla Rosi Braidotti są wyznacznikami przekraczania normatywności. Chodzi o defamiliaryzację, zerwanie i dezidentyfikację<sup>18</sup>.

---

1943). W pustej przestrzeni, w której centrum zostały umieszczone dwie purchawki, widnieje z lewej strony duża, podtrzymywana dłońmi, głowa zakryta prześcieradłem. Obraz sprawia wrażenie „wizualnej lamentacji”.

<sup>14</sup> V. Linhartová, *Soustředěné kruhy: články a studie z let 1962–2002*, Praha 2010, s. 136 (tłum. BK).

<sup>15</sup> Po śmierci Toyen francuski notariusz wycenił jego obrazy na 673 700 franków. Za życia Toyen odmawiała sprzedaży obrazów Štyrskiego. Na podstawie: M. Štráfěldová, *To je on! O té, co si říkala Toyen*, Praha 2021, s. 357.

<sup>16</sup> Podobna sytuacja miała miejsce kilkanaście lat wcześniej w wypadku Nezvala, który w powojennej Czechosłowacji stał się „poetycką” twarzą systemu komunistycznego. W 1938 roku Štyrský publicznie spoliczkował Nezvala za serwilistyczną akceptację procesów moskiewskich.

<sup>17</sup> Na podstawie M. Štráfěldová, *To je on! O té, co si říkala Toyen*, op. cit.

<sup>18</sup> R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, tłum. M. Markiewicz, *Machina Myśli*, machinamysli.org [dostęp: 28.01.2022]. Por. także analizę Foucaultowskiej (anty)-

W odróżnieniu od Štyrskiego Toyen wyrzekła się rodziny, krewnych, a tym samym również pochodzenia, którego nie mogła sobie wybrać, w zamian tworząc dynamiczną grupę znajomych i przyjaciół z wyboru.

Nie poddała się również przymusowi tożsamości<sup>19</sup>, co obecnie uwidacznia się w próbach użycia różnych zaimków w stosunku do artystki. Recenzenci jej twórczości używają zaimka *on/jeho* lub *ona/její*, a czasami obu<sup>20</sup> na przemian w jednym tekście. Piszą o niej jako o osobie niebinarnej lub transpłciowej<sup>21</sup>, próbują ustalić preferencje psychoseksualne<sup>22</sup>, w których odnalazłaby się artystka. Brodzą w spekulacjach na temat środowisk nieheteronormatywnych, w których Toyen mogła się poruszać lub o których wiedziała. Chodziłoby o lesbijskie modele relacji, reprezentowane przez Claude Cahun i Marcel Moore czy Gertrude Stein i Alice B. Toklas, a także środowisko związane z czeskim poetą Jerzym Karaskiem (Jiří Karásek ze

---

-tożsamości przeprowadzonej przez Richarda Rorty'ego. Pisze on o prywatnych poszukiwaniach autonomii przez Michela Foucaulta przez odmowę bycia, które byłoby wyczerpująco opisywalne w słowach mających zastosowanie do kogokolwiek innego niż on sam. „Foucault starał się służyć ludzkiej wolności, jednakże próbował w interesie swojej osobistej autonomii być dla ludzkości i dla historii pozbawionym oblicza, wyzbytym korzeni, bezdomnym i obcym”, R. Rorty, *Moralna tożsamość a prywatna autonomia: Przypadek Foucaulta*, tłum. M. Kwiek, „Etyka” 1993, nr 26, s. 128.

<sup>19</sup> Zob. analizę kwestii tożsamościowych u Theodora Adorna, Georges'a Bataille'a i Foucaulta w: G. Gillan, Ch.C. Lemert, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, tłum. D. Leszczyński, Warszawa 1999; M. Herer, *Na granicy wytrzymałości (Szkic o transgresjach)*, „Principia” 1999, t. 24–25; J. Hańderek, *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, uj.edu.pl [dostęp: 04.02.2020] i in.

<sup>20</sup> M. Bartlová, *Ten-Ta-Toyen: Obrazy toho, o čem se mlčí*, na podstawie: M. Vaněk, *Po špičkách kolem Toyen*, op. cit.; L. Zikmund-Lender, *I am not your lesbo! K diskurzu o soukromí „snící rebelky”*, Artalk.cz [dostęp: 30.01.2020].

<sup>21</sup> P. Tomek, *Přestaňme lhát o Toyen*, Enzmannova archa [dostęp: 30.01.2022].

<sup>22</sup> Milena Bartlová proponuje model *female masculinity*. Chodziłoby o społeczno-kulturową konstrukcję silnej, niezależnej i aktywnej kobiety, przyjmującej modelowe zachowania uważane za męskie. Prototypem tego konstruktu (*congenital invert*) była Radclyffe Hall (1880–1943). Bartlová ulega więc pokusie mówienia o człowieku w wyłącznych kategoriach płci, które wiąże z jakimś istnieniem konkretnego modelu kobiecości i męskości, binarności i homoseksualności, modeli, których Toeyn zdaje się starała unikać. Więcej na temat uleganiu imperatywowi nieustannej klasyfikacji zob. J. Hańderek, *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, op. cit.

Lvovic)<sup>23</sup>. To, co więc najbardziej uderza w zachowaniu i w całej twórczości artystki, to krytyczny i nieustanny dystans do ustanowionych reguł społecznych i związanych z nimi konwencji tożsamościowych, przekraczanie granic, dekonstrukcja pojęcia płci, która jako pole działań performatywnych staje się przygodą<sup>24</sup> zahaczającą o doświadczenia transgresyjne.

### Transgresja – próba definicji

Nie da się łatwo uchwycić transgresji, jest ona bowiem doświadczeniem czystej negacji, ugruntowana w nieobecności scentralizowanego porządku znaczeń i sensów<sup>25</sup>. W transgresji nacisk kładzie się na ruch „od czegoś”, na podanie w wątpliwość tego, co jest, a co wydaje się ograniczające lub złudne<sup>26</sup>. Stanowi ona także „wykroczenie poza normę w stronę tego, co daje się włączyć w gest wykroczenia na mocy pierwotnej, zatartej w procesie kulturalizacji, wspólnoty doświadczeniowej”<sup>27</sup>, pragnienie doświadczenia nowych wymiarów egzystencji. Kluczowym jej elementem jest doświadczenie, które odrzuca wszelkie pozytywne odniesienia do absolutu. Jej największą przeszkodą jest dogmatyka, przyjęte z góry założenia wyznaczające granice subiektywnym doświadczeniom. Transgresyjne doświadczenia

<sup>23</sup> Na podstawie L. Zikmund-Lender, *I am not your lesbo! K dyskursu o soukromí „sníci rebelky”*, op. cit. To, co jednak warto podkreślić, to homofobia, jaka panowała w środowisku francuskich surrealistów, którzy wykluczyli ze swojej grupy René Crevela (1900–1935) w 1923 roku. Poeta popełnił samobójstwo tuż przed Międzynarodowym Kongresem Pisarzy w Obronie Kultury w Paryżu w 1935 roku. Zob.: A. Krzemiński, M. Turski, *Wojna o pokój*, Polityka.pl i in. Crevel jest autorem książki *Mon corps et moi* (1925).

<sup>24</sup> J. Hańderek, *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, op. cit.

<sup>25</sup> Ze względu na specyfikę artykułu o ograniczonej objętości, staraję się uchwycić transgresyjny wymiar sztuki na przykładzie kilku wybranych obrazów Toyen, nie da się tutaj poddać dłuższej analizie dzieła Bataille’a, uważanego za jednego z najważniejszych teoretyków transgresji. Zainteresowanych odsyłam do samych dzieł tego francuskiego teoretyka i promotora transgresji w tłumaczeniu Tadeusza Komendanta i Maryny Ochab, a także artykułów, np. M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, op. cit., s. 57–80 i in.

<sup>26</sup> P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 29.

<sup>27</sup> P. Majewski, *Lew, który mówi. Esej o granicach językowego wyrazu doświadczenia*, Warszawa 2018, s. 57. Autor ma na myśli przede wszystkim pierwotne, wspólnotowe doświadczenia mito-religijne.

kwestionują ontologiczny status człowieczeństwa i odejście od jego wyjątkowości. Istota ludzka przestaje się wyróżniać na tle przyrody, przełamując dualizm natura–kultura<sup>28</sup>.

Za wręcz pokazowy przykład transgresji w malarstwie jest uważany wielki tryptyk Hieronima Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*, wykraczający poza granice ówczesznie wytyczonego ikonicznego kanonu symboliki ogrodu, powstały na zlecenie gnostyckiej sekty adamitów – Braci Wolnego Ducha, do których być może malarz sam należał. Heretycki *Ogród rozkoszy ziemskich* pełen jest seksualno-zwierzęcej symboliki i związanej z nią radosnej dynamiki, pochwałą miłości zmysłowej, wyłamującej się z Augustyńskiej, dualistycznej tradycji<sup>29</sup>.

### Teige. Wprowadzenie do transgresji animalistycznej

Istnieje niezatytułowany kolaż przyjaciela Toyen, Karela Teigego<sup>30</sup>, na którym widnieje naga kobieta-archeoptak<sup>31</sup>. Zakończeniem szczupłego

---

<sup>28</sup> Na podstawie M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, op. cit., s. 63–69.

<sup>29</sup> W. Nowak, *Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2014, vol. 39 (1), s. 24. W prawym dolnym rogu Bosch sportretował samego siebie, opierającego się zalotom dominikanki. Występuje ona pod postacią caującego wieprzka w welonie, żądającego od absztyfikanta zapisania majątku. Więcej na temat tego nieortodoksyjnego ujęcia miłości w otoczeniu cudacznym stworów i zwierząt w opozycji do chciwości instytucji kościelnej oraz innych jej przywar, a także pozostałych motywów w obrazie niderlandzkiego malarza zob. W. Fraenger, *Bosch*, tłum. K. Kuszyk, K. Chmielewska, Warszawa 2010; F. de Waal, *Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelnych*, tłum. K. Kornas, Kraków 2014, s. 8–10.

<sup>30</sup> Karel Teige (1900–1951), teoretyk sztuki awangardowej, propagator konstruktywizmu w czeskiej sztuce, współzałożyciel awangardowej grupy Devětsil (1920). W 1924 roku zaczął proklamować poetyzm – rodzaj liryzmu poetyckiego, który zdominował czeską scenę poetycką lat 20. XX wieku. Jego surrealistyczne kolaże powstawały w latach 1935–1951. Najczęstszym ich figuratywnym motywem jest duży kobiecy akt, z nierzadko oddzielnym torsem, głową oraz nogami. Dekapitacja postaci oraz jej fragmentaryczność nawiązują do twórczości René Magritte’a, Giorgia de Chirica, Salvadora Dalego oraz Maxa Ernsta (motyw ptasich głów). Opisany tu kolaż pochodzi ze zbiorów Narodowego Instytutu Piśmiennictwa (Památník národního písemnictví) w Pradze.

<sup>31</sup> Teige, podobnie jak Ernst, który na pomysł kolażu z wycinków książkowo-gazetowych wpadł, oglądając naukowe publikacje z dziedziny paleontologii, dokonuje wizualnego,

i utrwalonego w skłonie ciała kobiety jest głowa, a właściwie szkielet, archeoptaka. Ciało kobiety jest lekko owłosione, przede wszystkim ramiona. Za tło służą połyskująca tafla jeziora(?) i pień drzewa. W prawym dolnym rogu widnieje duże jajo, nad gałęzią umieszczona została tarcza zegarka z określeniem czasu (8.17). Ułożenie tarczy zegarowej wskazuje na czerwony, pokryty mrówkami zegar z obrazu Salvadora Dalego o nieco szyderczym tytule *Trwałość/Uporczywość pamięci* (hiszp. *La persistencia de la memoria*, 1934). Kolaż Teigego może być rozpatrywany w różnych odsłonach znaczeniowych, w zależności od przyjętego klucza interpretacyjnego. Najczęściej stosowanym w przypadku surrealistów jest oczywiście klucz psychoanalityczny<sup>32</sup>, w wypadku jednak tego kolażu proponuję perspektywę wykraczającą poza ten kontekst. Gdyby posłużyć się, zastosowaną po raz pierwszy przez Herberta George'a Wellsa (*Historia świata*, wyd. 1 – 1922), metaforą zegarową, a być może ironicznie wykorzystaną przez Teigego, gdzie rozwój naszego gatunku trwa dobę, to na historię gatunku ludzkiego przypada dwadzieścia minut, między 23.40 a 24.00<sup>33</sup>. Zdaje się, że przekroczenie czasu w dziele czeskiego artysty i umieszczenie człowieka w biocenozie za pomocą szybkiego cięcia kolażowego, a więc w szerszym kontekście aniżeli tylko kulturowym, staje się tu najistotniejszym elementem transgresji, zwłaszcza że obecnie badania genetyczne wydają się podsuwać wniosek, że różnica między gatunkami zwierzęcymi a człowiekiem jest niewielka<sup>34</sup>.

Jak pisze Braidotti w eseju *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, teoria ewolucji potwierdza nagromadzenie i ucieleśnienie gatunkowej pamięci, wprowadza oś czasu, która łączy nas międzypokoleniowo z przed-

---

na pierwszy rzut oka, przypadkowego zestawienia. Ptaki z perspektywy nauki są upierzo-nymi dinozaurami (F. de Waal, *Bonobo i ateista...*, op. cit., s. 16). Archeopteryks żyjący 150 mln lat temu, wywodzący się z gadów, spokrewniony jest z obecnie żyjącym krokodylem (zob. *Toothy Grins from the Past. Ancient Birds Replaced Their Teeth like Living Crocodilians*, ScienceDaily [dostęp: 21.01.2022]).

<sup>32</sup> W twórczości Toyen, Teigego i Štyrskiego, podobnie jak u surrealistów z innych krajów, pojawia się w latach 30. i 40. XX wieku cała gama symboli seksualnych, mających swoje źródło w psychoanalizie – kluczy, kufków, tarczy zegarowych, jaj, zeppelinów (sterowców), oczu, ptaków, pustych klatek, dziobów, grzybów (sromotników *phallus duplicatus*) itd. Promotorem psychoanalizy na gruncie czeskim był Bohuslav Brouk (1912–1978), zob. przypis 12.

<sup>33</sup> Czasowe określenie rozwoju cywilizacji (od Sumerów do internetu) na podstawie P. Majewski, *Lew, który mówi*, op. cit., s. 36.

<sup>34</sup> M. Lipowicz, *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, op. cit., s. 69.

ludzkimi i przedosobowymi warstwami naszej egzystencji. Deleuzjańsko-guattariańska koncepcja<sup>35</sup> stawania-się-zwierzęciem wyraża tę korelację, postulując odejście od gatunkowizmu<sup>36</sup> w kierunku docenienia możliwości ciała (ludzkiego i zwierzęcego). Zwierzę nie jest tu klasyfikowane według naukowych taksonomii, ale raczej jako wiązka możliwości w swojej radykalnej immanencji<sup>37</sup>.

### Zwierzyniec Toyen

Już w okresie artyficyalizmu Toyen przejawiała zainteresowanie konfrontacją przyrody organicznej i nieorganicznej<sup>38</sup>. W jej obrazach można znaleźć na przykład wyobrażone dno oceanu, na którym spoczywają organizmy o kształtach barwnych, fantastycznych i niedookreślonych<sup>39</sup>. Faktura fragmentów obrazów staje się coraz bardziej chropowata i doskonale się łączy z pastelowymi, subtelnymi kolorami. Annie Le Brun, specjalizująca się między innymi w twórczości Markiza de Sade<sup>40</sup> i znająca artystkę osobiście, widzi w zaproponowanej przez Toyen kolorystyce i wybujałości form rodzaj wszechogarniającego naturę panseksualizmu<sup>41</sup>.

---

<sup>35</sup> Koncepcje Gilles'a Deleuze'a (1925–1995) i Felixa Guattariego (1930–1992), którzy razem prowadzili wykłady i napisali cztery książki (m.in. *Anti-Oedipus*, 1972; *A Thousand Plateaus*, 1980; *What is Philosophy?*, 1991). Wpisywali się w nurt ekozofii, interakcji nomadycznych i tzw. schizoanalizy, której termin i pola znaczeniowe stworzyli, tak samo jak koncept „stawania-się-zwierzęciem” oraz „ciała bez narządu”. Poruszali wiele zagadnień, kojarząc ze sobą dziedziny „nieprzylegające”, a dotyczące relacji geologii do lingwistyki, poezji do ekonomii politycznej czy biologii molekularnej do malarstwa.

<sup>36</sup> Pojęcie „gatunkowizmu” (*speciesism*) zostało wprowadzone do języka filozoficznego przez australijskiego etyka Petera Singera.

<sup>37</sup> R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, op. cit.

<sup>38</sup> Zob. na przykład *Noc w Oceanii (Noc w Oceánii)*, 1931) czy z tego samego roku *Śpiące kwiaty (Spící květiny)*, 1931). Toyen zbierała kamienie półszlachetne, którymi ozdabiała swoje mieszkanie.

<sup>39</sup> Eksperymentująca nieustannie Toyen w tym czasie posługiwała się już pistoletem rozpryskującym farbę na płótnie.

<sup>40</sup> *Sade, aller et détours*, Paris 1989; *Petits et grands théâtres du Marquis de Sade*, Paris 1989.

<sup>41</sup> Na podstawie A. Pravdová, *Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen*, NGP On Air, Výstavy, 22/4 2021, YouTube [dostęp: 03.02.2022].

W latach wojny artystka stworzyła cykl rysunków *Widma pustyni* (*Přizraky pouště*, 1937–1939), w który Heisler wkomponował swe wiersze. Zwierzęta sprawiają wrażenie nieżywych skamienielin lub rozpadających się korpusów, resztek ciał rozsypanych w przestrzeni. Ilustruje następny cykl poetycki przyjaciela *Tylko pustulki spokojnie szczają na dekalog* (*Jen poštolky chčí klidně na desatero*, 1939), który powtarza motyw rozpadających się szkieletów zwierzęcych. W cyklach *Strzelnica* (*Střelnice*, 1939–1940) oraz *Dzień i noc* (*Den a noc*, 1940–1943), kojarzących się z wojenną wersją *Alicji w Krainie Czarów*, pojawiają się porozrzucane zabawki, osamotniona dziewczynka, leżąca głowa kota czy królika wystająca z rozbitej wieży. Następne dziewięć rysunków z cyklu *Ukryj się, wojno!* (*Schovej se, válko!*, 1944), podobnie jak poprzednio, zawiera szkielety zwierząt<sup>42</sup>. W 1943 roku tworzy obraz *Na zamku La Coste* według ulubionej fotografii Śtyrskiego, którą malarz wykonał w posiadłości Markiza de Sade. Trzy lata później powstaje jego druga wersja. Obraz przedstawia popękany mur, z którego wyrastają huby<sup>43</sup> oraz występuje z niego kontur lisa narysowany, oprócz pyska z zębami i ogona, kilkoma pociągnięciami kreski. Jego łapa, wylaniająca się z muru i znajdująca się już w rzeczywistej przestrzeni, przydeptuje szyję martwej gołębiczy. Nieopodal widać dołek i rozpierzchnięte na wszystkie strony kolorowe kulki. Motyw kulek i martwych zwierząt widoczny jest w kilku cyklach, powstałych w czasie wojny, jako ucieleśnienie prawa silniejszego i rozbicie niewinności wieku dziecięcego. Można się również dopatrzeć w obrazie motywu powtarzalności sadystycznej gry<sup>44</sup>, kiedy tak jak u de Sade'a „autor i czytelnik wydani [są] grze”<sup>45</sup>.

W pierwszej wersji obrazu *Na zamku La Coste* (1943) brak hub. W drugiej wersji wyrastają one z pęknięć ścian i wrastają w ciało drapieżnika,

<sup>42</sup> O dwóch tematycznych zbiorach obrazów – *Střelnice* oraz *Schovej se, válko!* – znajdujących się w Museum of Modern Art więcej: B. Bartunkova, *Surrealism Against the War: The Shooting Gallery and Hide, War! By the Czech Artist Toyen*, post (moma.org) [dostęp: 23.01.2022].

<sup>43</sup> Najprawdopodobniej chodzi o żagwiaka łuskowatego (*Cerioporus squamosus*) z rodziny żagwiowatych (*Polyporaceae*). Na przykładzie popękanego muru, którego struktura wraz z żagwiakami wyobrażona jest z niezwykłą precyzją, widać subtelność maistrów malarstwa Toyen.

<sup>44</sup> Podobnie bohaterowie południowokoreańskiego serialu *Squid Game* (platforma Netflix) są „wydani grze”, podczas której są zmuszeni do śmiertelnej w skutkach dziecięcej zabawy w kulki, a polegającej na fizycznym eliminowaniu przeciwnika „zabawy” przez przetaczanie kulki w dołek lub zgadywaniu parzystej lub nieparzystej liczby kulek.

<sup>45</sup> M. Herer, *Na granicy wytrzymałości (Szkic o transgresjach)*, op. cit., s. 90.

powoli pokrywając go patyną czasu. Kilkanaście lat później Toyen wkracza w podobny tryb dialogowania między głównymi figurami – lisem i gołębiem – obrazem *Polowanie na lisa* (*La chasse aux renards*, 1964)<sup>46</sup>. Tym razem role się zmieniły, lis szczerzy się myśliwskimi psami. Gołębica spoczywa na ramieniu kobiety, ptasia część tułowia płynnie przechodzi w kontur twarzy kobiety. Jej niebiesko-zielony, leśny kolor włosów i tułowia zlewa się z kolorem psów gończych. Akcent okrucieństwa, poprzednio reprezentowany w cyklach wojennych, choć nie tylko, został przesunięty, pierwotnie bowiem motyw drapieżników (dzikich kotów, wilka, hieny, nietoperza oraz ptaków drapieżnych) w konfrontacji z bezbronnością dziecięcego i kobiecego świata stwarzały atmosferę dominacji i unicestwienia.

W roku 1967 ukazuje się zbiór poezji Annie Le Brun *Sur-le-champ* (*Niezwłocznie*) z ilustracjami Toyen, w których „doszło do połączenia, przy zachowaniu lekko ironizującego dystansu, rozkoszy z okrucieństwem: w kroczące kobiece udo w elastycznych majtkach wgryza się kilkukrotnie powiększona głowa nietoperza, a do reklamy damskiej bielizny wklejone zostały usta z odsłoniętymi, zaciskającymi się zębami, odsyłające do groźnego motywu *vagina dentata*”<sup>47</sup>.

Oryginalność figuracji w obrazach Toyen polega na tworzeniu hybrydalnych form zwierzęco-ludzkich w niedookreślonych plenerach czy wnętrzach, przy czym działanie Erosa oznacza zazwyczaj dominację lub podporządkowanie. Złagodzeniem tych tendencji jest powojenny cykl *Ani skrzydła, ani kamienie* (*Ani křídla, ani kameny*, 1948–1949). Delikatność kompozycji kilkunastu obrazów przejawia się w rysunku powstałym z połączenia tuszu i akwareli. Przedstawiono w nim fragmenty roślin, zwierząt, części ludzkiego ciała i artefaktów architektonicznych. Częstym motywem tego cyklu są ptaki w postaci konturu czy wyrafinowanych detali. Na jednym z obrazów widnieje profil Bretona umieszczony w trzech przenikających się trójkątach oraz w atrybutach cechujących cztery żywioły. Fragment jego czoła i głowy pokrywają lecące jaskółki.

<sup>46</sup> Pierwszym właścicielem obrazu był lekarz Jean Dausset, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny (1980), który na początku lat 40. XX wieku założył wraz żoną Rosą paryską galerię „du Dragon”. Obraz zakupił bezpośrednio od Toyen w latach 70. XX wieku. Był on najdroższym czeskim obrazem w roku 2015 (480 000 euro, Sotheby’s). Na podstawie M. Štráfěldová, *To je on! O té, co si říkala Toyen*, op. cit., s. 358 oraz Top 10 poválečná Toyen, Artplus.cz [dostęp: 06.02.2020].

<sup>47</sup> L. Bydžovská, *Knihy s Toyen*, Praha 2003, s. 86.

Obraz z 1950 roku pt. *Île-de-Sein* został zainspirowany pobytem na bretońskiej wyspie. Ta skalista wyspa nazywana jest także wyspą umarłych, ponieważ według legendy celtyckiej Śmierć przewozi z lądu martwe dusze. „Zwiedzający jest więc skonfrontowany z niebezpieczeństwem wirów morskich, silnym wiatrem oraz z możliwością spojrzenia własnej śmierci w twarz”<sup>48</sup>. Oprócz wizualnego zaskoczenia, ponieważ artystka zastosowała nietradycyjny, podłużny format, zaskakuje również, na pierwszy rzut oka niewidoczny, drobny ptak umieszczony między mocno spiętrzonymi dwiema falami/wydmami, które przybierają postać ośmiornicy(?) z wijącymi się, rozpalonymi do czerwoności dużymi mackami oraz olbrzymim homarem(?). Gdybyśmy przyjęli powielaną interpretację, że sama artystka wcieliła się w postać filigranowego ptaszka<sup>49</sup>, to moglibyśmy również przyjąć, że obraz, w myśl celtyckiego przekazu, jest metempsychozą duszy Toyen, której towarzyszą morskie żywioły i stworzenia.

W 1971 roku powstaje obraz pt. *Spowinowaceni z wyboru (Spríznění volbou)*, w którym dochodzi do trawestacji znaczenia tytułu Goethego. Na czerwonej sofie zostały umieszczone dwie kuny(?). Większa – niebieska, która wpisuje się w strukturę sofy, trzyma w pysku kilkukrotnie mniejsze białe stworzenie.

Obraz *Zaćmienie (Eclipse, 1969)* przedstawia kobietę i mężczyznę w zacięzionych konturach, ich kończyny są niedokończone i rozplývają się w tle. Kobieta jest wyobrażona z profilu, bez oczu i ust, twarz mężczyzny ma narysowane oczy, usta i nos w naiwnym, dziecięcym stylu. Przez tułów i uda mężczyzny przepływają ryby. Na prawym udzie jedna z ryb pożera mniejszą. W miejscu łona kobiecego znajduje się ryba, częściowo odarta z ciała. W odróżnieniu od stonowanych ciał, ryby są bardzo wyraźne, prawie fosforyzują. Dwie najbardziej realistycznie przedstawione ryby znajdują się poza ludzkimi ciałami, są one połączone sznurem-pępowiną. Nawet Karel Šrp, wieloletni badacz twórczości malarki, wymijająco skwitował, że ten typ obrazu Toyen, wykorzystujący skomplikowane metamorfozy i wielowarstwowo piętujące się znaczenia, udowadnia, iż w późniejszej twórczości malarki nic nie było jednoznaczne i wcześniej ustalone<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Anna Pravdová, cyt. za: E. Novotná, M. Švec Sybolová, B. Škaloudová, *Snící rebelka Toyen*, TOYEN\_studijni-materialy-pro-ucitele (1).pdf [dostęp: 12.02.2022].

<sup>49</sup> Jihočeský aukční rekord: Toyen s Toyen — ČT24 — Česká televize (ceskatelevize.cz).

<sup>50</sup> Top 10 poválečná Toyen, Artplus.cz [dostęp: 18.02.2022].

## Motyl i leopárd

W 1966 roku powstał *Parawan (Paravent)*<sup>51</sup>. Dzięki wymiarom (116 × 73 cm) stworzony z połączenia techniki oleju na płótnie i kolażu sam obraz może również stanowić środkową część parawanu. Jego centrum zajmuje kobieta bez twarzy i włosów, na bocznych częściach widoczne są męskie cienie. Jeden z mężczyzn wyraźnie „wychodzi” ze ściany bocznej. Kobieta ubrana jest w wąską, żółto-brązową sukienkę z mocno wciętym pasem i dekoltem bez ramion. W miejscu łona została namalowana kobieca głowa o rysach dzikiego kota. Wyróżniają ją otwarte usta umalowane na czerwono z ostrymi zębami oraz zielone, ziejące agresją oczy. Drapieżnik wyraźnie szykuje się do polowania. Suknia usiana jest rozetkami, ramiączka przytrzymują broszki w kształcie małych lamparcich<sup>52</sup> głów. Ostatnim uzupełnieniem garderoby są zielone rękawiczki. Między konturami kobiecej i męskiej głowy znajdują się dwa nocne motyle. Oba gatunki – tak ćmy, jak lamparty – podejmują aktywność w nocy. Te ostatnie wciągają swoje ofiary wysoko w koronę drzew, by później się nimi sycić. Ćma może być kojarzona z ogniem i samospalaniem się, unicestwieniem i śmiercią, krążeniem wokół czegoś, chaosem. W kulturach słowiańskich, na przykład czeskiej i serbskiej – o ile artystka inspirowała się tą symboliką – ćma to także symbol wiedzy<sup>53</sup>. O bogatej symbolice tego obrazu świadczy również komentarz długoletniej badaczki dzieła Toyen Anny Pravdovej:

Zza parawanu pojawia się *femme fatale* jako widmo nocne, obserwowane przez dwa, prawdopodobnie męskie, cienie. Naciąga zielone rękawiczki (ulubiony kolor i przedmiot Toyen), ubrana jest w lamparcia, obcisłą sukienkę, jej głowę zdobią dwie ćmy. Stanowi uosobienie wabiącego obiektu seksualnego przeznaczonego dla męskiej satysfakcji. Jednak przy bliższym przyjrzeniu się stwierdzimy, że może to właśnie będzie ona, która zamieni się w modliszkę i obu adoratorów skonsumentuje. Szczególnie niepokojący jest brak twarzy, tymczasem ręce w rękawiczkach są werystycznie przedstawione. O pozycji agresorki świadczą także smukłe palce, głowy drapieżników na piersiach oraz głowa leoparda w łonie z otwartymi, umalowanymi kobiecymi ustami. W naszych spekulatywnych rozważaniach na pewno możemy się powołać na gatunki wyobrażonych zwierząt. Brudnica mnisz-

<sup>51</sup> Obraz znajduje się w Musée d'Art Moderne de Paris.

<sup>52</sup> Lampart, leopárd, pantera (*panthera pardus*) – różne nazwy tego samego gatunku.

<sup>53</sup> Por. także wpisy internautów w sprawie bogatej symboliki ćmy w sztuce tatuażu.

ka<sup>54</sup> odsyła do wdów, które po śmierci męża odchodzą do klasztoru. Leopard, lampart, pantera to nazwy dla jednego gatunku drapieżnika, który w greckim tłumaczeniu oznacza panther – wszystko jest dla niego łupem<sup>55</sup>.

Historyczka sztuki prowadzi nas więc w kierunku interpretacji symbolicznej nakierowanej na kwestie ciała, demonicznej seksualności, przemocy, niedopowiedzianych, niedookreślonych relacji. Postaci uległy tu rozmazaniu – całościowemu (męskie cienie) lub fragmentarycznemu (kobieta). Bardzo wyraźnie zostały natomiast namalowane, prawie „wyszydełkowane”, motyle nocne oraz ręce. Elementy te – dwa motyle i ręka, odcięta i położona na stole nakrytym koronkowym obrusem, są zapewne znakiem (dla surrealistów) mieszczańskiej obłudy – pojawiają się już w kolażu Štyrskiego pt. *Alabastrová ručička* (*Alabastrowa rączka*, 1940). Trzydzieści lat wcześniej Toyen maluje *Śpiącą* (*Spící*, 1937)<sup>56</sup>, obecnie jej najslynniejszy obraz, na którym na tle pustej przestrzeni widać odwróconą do widza tyłem dziewczynkę, ubraną w płaszcz i trzymającą zieloną siatkę na motyle. W figurze dziewczynki wykorzystano kompozycyjnie tzw. motyw pustej sukienki oraz *Rückenfigur*, czyli postać widzianą z tyłu<sup>57</sup>. Z motywu pustej sukienki, od środka wydrążonej i całkowicie pustej, artystka często korzystała, po raz pierwszy pojawia się prawdopodobnie w kolażach Maxa Ernsta, później u Fridy Kahlo. Porównując te dwie malarki, Petra Skopcová podkreśla, że u Kahlo chodzi:

[...] o narcystyczne przedstawienie i wskazywanie na własne zranienia ciała. Toyen uwalnia się od jakiegokolwiek projekcji siebie, swojego losu lub innej politycznej czy społecznej opcji. U Kahlo mamy do czynienia z pewną formą dziennika, u Toyen z niejednoznacznością, trudnościami z interpretacją<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Czes. *bekyně mniška* (*Lymantria monacha*). Wyraz *bekyně* w języku polskim oznacza beginkę – kobietę zrzeszoną w beginacie, czyli we wspólnocie, która na wzór zakonnej prowadziła działalność dobroczynną.

<sup>55</sup> Cyt. za: E. Novotná, M. Švec Sybolová, B. Škaloudová, *Sníci rebelka Toyen*, op. cit. (tłum. BK).

<sup>56</sup> Jeden z najdroższych obecnie czeskich obrazów, sprzedany w 2009 roku na aukcji Galerie Pictura za 23,3 mln koron czeskich.

<sup>57</sup> Najbardziej typowymi przykładami są obrazy *Wędrowiec nad morzem mgły* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818) oraz *Kobieta w oknie* (*Frau am Fenster*, 1822) Caspara Davida Friedricha, przedstawiciela niemieckiego romantyzmu w sztuce.

<sup>58</sup> P. Skopcová, *Pocta Toyen*, České Budějovice 2013, s. 34.

Podążając tropem *Śpiącej*, artystka musiała być zafrapowana poliwalentnymi skojarzeniami, jakie dają łuskoskrzydłe, sama bowiem zbudowała klujnik (czes. *kukelník*), pudełko do lęgu motyli. Ich przepoczwarczenie, metamorfozy, lekkość, kruchość i ulotność przełamują zbyt uproszczony dualizm „mężczyzna i kobieta”. Dzięki motyloom, ale również innym bytom animalistycznym, nie zawsze łatwo rozpoznawalnym w wizualnym świecie Toyen, przesiąknięty erotyzmem świat swobodnie przechodzi od wyobrażenia kobiety jako obiektu seksualnego pożądania do drapieżnej femme fatale i na odwrót. Zawoalowanie znaczeń potęguje faktura niektórych malarskich płócien autorki *Śpiącej* – przypomina pył na skrzydłach motyla, który jest również „symbolem ambiwalencji, u Toyen tej płciowej”<sup>59</sup>.

Dotychczasowa interpretacja kobiecości i męskości w obrazach czeskiej surrealistki zmierzała w kierunku wydobycia z nich wrogich sobie antypodów i przesłania o panującej obcości między płciami, odarciu z uczuć<sup>60</sup>, „ciemnej”, ponurej nieświadomości<sup>61</sup>, sygnalizowania egzystencji poprzez jakiś rodzaj nieobecności, polegającej na braku twarzy lub jej odrealnionego zarysu, braku ciał lub ich odwrócenia, w których ubranie występuje w roli zastępnika kobiecej reprezentacji<sup>62</sup>. Taka wyłączość interpretacyjna, choć w wypadku wielu obrazów ewidentnie się narzucająca, oznaczałaby jednak zawężenie niezwykle bogatego dorobku Toyen do jednego aspektu, odrzucenie wielu innych możliwości interpretacyjnych, zwłaszcza że w okresie powojennym artystka często odchodzi od modelu narzucającej się w latach 30. XX wieku symboliki Freudowskiej. Dogmatyka klasycznej psychoanalizy polegająca na dominacji pierwiastka męskiego nad żeńskim, a także kobiecej zazdrości i wynikającej z niej potrzeby kastracji, ulega przeistoczeniu i wtopieniu się w szerszy kontekst animalistyczny – transgresyjny, wykraczający poza łatwo dające się deszyfrować kody kulturowe. Możliwe

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> „Postacie na rysunkach są często odwrócone do widza plecami lub mają zamknięte oczy – podkreśla to pewną senność wizji i ich iluzoryczność, ale też jakiś szczególnie, ukryty wymiar tego świata, jego tajemnicę i wrogość. Toyen szkicuje seksualność odartą z uczuciowości”, K. Woźniak, *Rozkosze czeskiej awangardy. O fuzjach literatury, sztuki i filozofii na przykładach z twórczości Jiřídřicha Štyrského, Toyen, Vítězslava Nezvala i Františka Drtikola*, „Slavica Wratislaviensia” 164, Wrocław 2017, s. 36.

<sup>61</sup> I. Adamovič, *Toyen na Kampě odhaluje hrůzu nevědomí*, E15.cz [dostęp: 20.02.2020].

<sup>62</sup> Chodzi na przykład o *Opuštěné doupě* (*Abandoned Gorset*, 1937) oraz wspomniany już obraz *Spící* (*Sleeping*, 1937).

jest więc również nieco inne odczytanie, zwłaszcza tych obrazów, gdzie ciała animalistycznie zrekomponowane rzutują na bardziej zniuansowane i o wiele bogatsze, dzięki swojej niejednoznaczności, interakcje typu kobieta–mężczyzna, człowiek–zwierzę. Zdaje się, że dezidentyfikacja, której tak domaga się zacytowana już w tekście Braidotti, czyli utrata nawyków myślenia, rezygnacja z dogmatów i „właściwych” reprezentacji dokonała się w tych obrazach Toyen, których tematyka przekracza morfologiczną normatywność poprzez zaprezentowanie niedookreślonych animalno-humanoidalnych hybryd. Ramami odniesienia stają się tutaj otwarte, międzyrelacyjne, wielopłciowe i transgatunkowe przepływy stawania-się-zwierzęciem. „Deleuzjańskie nieorganiczne ciało jest odłączone od kodów fallogocentrycznej, funkcjonalnej tożsamości”<sup>63</sup>, a jeżeli kody te są użyte, to jednak przekornie, na zasadach własnego dyskursu, redukującego pychę racjonalnej świadomości oraz narcystycznego złudzenia transcendencji.

## References

- Adamovič I., *Toyen na Kampě odhaluje hrůzu nevědomí*, E15.cz [dostęp: 20.02.2020].
- Bartunkova B., *Surrealism Against the War: The Shooting Gallery and Hide, War! By the Czech Artist Toyen*, October 2, 2019, post (moma.org) [dostęp: 23.01.2022].
- Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Bataille G., *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2010.
- Braidotti R., *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, tłum. M. Markiewicz, Machina Myśli (machinamysli.org) [dostęp: 28.01.2022].
- Bydžovská L., *Knihy s Toyen*, Praha 2003.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- Hańderek J., *Transgresje cielesności – znaczenia i jej różne postacie*, uj.edu.pl [dostęp: 04.02.2020].
- Herer M., *Na granicy wytrzymałości (Szkic o transgresjach)*, „Principia” 1999, t. 24–25, s. 69–92.

<sup>63</sup> R. Braidotti, *Zwierzęta, anomalie i nieorganiczni inni*, op. cit. Termin fallogocentryzm został zaproponowany przez Jacques’a Derridę. To zbitka trzech wyrazów, pochodzących od *phallus*, *logos* i *centrum*, oznaczająca dominację wyznaczników męskości.

- Huebner K., *Magnetic Woman: Toyen and the Surrealist Erotic*, YouTube [dostęp: 01.02.2022].
- Król A., Rydygier M., Taborska A., *Max Ernst. Malarz, który czuł się ptakiem* (O wszystkim z kulturą/Dwójka, 22.06.2016), *Jak Max Ernst stworzył własną ptasią mitologię*, Dwójka – polskieradio.pl [dostęp: 22.01.2022].
- Linhartová V., *Soustředěné kruhy: články a studie z let 1962–2002*, Praha 2010.
- Lipowicz M., *Od transcendencji człowieka do transgresji człowieczeństwa*, „Ethos” 2015, nr 3, s. 57–80.
- Majewski P., *Lew, który mówi. Esej o granicach językowego wyrazu doświadczenia*, Warszawa 2018.
- Możdżyński P., *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.
- Nezval, V., *Z mého života*, Praha 1965.
- Novotná E., Švec Sybolová M., Škaloudová B., *Sníci rebelka Toyen*, TOYEN\_studijni-materialy-pro-ucitele (1).pdf [dostęp: 12.02.2022].
- Nowak W.M., *Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2014, vol. 39 (1), s. 21–31.
- Pawliśzyn A., *Transgresywne dzieła sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 2008–2009, t. 15/16, s. 120–131.
- Pravdová A., *Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen*, NGP On Air, 22/4 2021, YouTube [dostęp: 03.02.2022].
- Rorty R., *Moralna tożsamość a prywatna autonomia: Przypadek Foucaulta*, tłum. M. Kwiek, „Etyka” 1993, nr 26, s. 125–132.
- Seifert J., *Všecky krásy světa*, Praha 1985.
- Skopcová P., *Pocta Toyen*, České Budějovice 2013.
- Stefański M., *Karel Teige i pułapka konstruktywizmu*, 09\_Michał\_Stefański\_Kareł\_Teige\_i\_pułapka\_konstruktywizmu\_94\_104.pdf (amu.edu.pl) [dostęp: 22.01.2022].
- Štráfěldová M., *To je on! O té, co si říkala Toyen*, Praha 2021.
- Taborska A., *Ptak przełożony Max Ernst*, „Tygodnik Powszechny” 08.07.2013 [dostęp: 22.01.2022].
- Tomek P., *Přestaňme lhát o Toyen*, Enzmannova archa [dostęp: 30.01.2022].
- Vaněk M., *Po špičkách kolem Toyen*, Artalk.cz [dostęp: 30.02.2022].
- Waal de F., *Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelných*, tłum. K. Kornas, Kraków 2014.
- Woźniak K., *Rozkosze czeskiej awangardy. O fuzjach literatury, sztuki i filozofii na przykładach z twórczości Jindřicha Štyrského, Toyen, Vítězslava Nezvala i Františka Dřikola*, „Slavica Wratislaviensia” 164, Wrocław 2017, s. 33–41.
- Zikmund-Lender, L., *I am not your lesbo! K diskurzu o soukromí „sníci rebelky”*, Artalk.cz [dostęp: 30.01.2020].