

JAROSLAV SEDLÁŘ

ILUSTRACE BOHDANA LACINY K MÁCHOVU MÁJI

Kresba je zasnoubením dvou bytostí: zobrazované a zobrazující.
(Bedřich Vaníček)

Když se Bohdan Lacina v roce 1935/36 rozhodl ilustrovat Máchův Máj, nebyla to volba náhodná. Vyplynula jednoznačně z obdobného vztahu ke skutečnosti, který musel v době, která chce budovat svoji definici světa na matematické a rozumu, vyjít z určitých citových pohnutí. Okouzlení Máchovým dílem a bezvýhradná akcepce jeho rozporného vyjádření vlastního života a žití skutečnosti zapadá také zcela do historického kontextu našeho století. Surrealismus svým kultem podvědomí a snu a svou estetikou, jejímž postulátem se v podstatě stala zásada, že toliko neobyčejné je krásné, stojí totiž blízko romantismu a dokazuje, že racionální definice skutečnosti není jedinou formou poznání světa. Racionalismus nám má sloužit — podle teorii surrealismu — pouze k ovládnutí a rozčlenění logična a ne jako náhrada za skutečnost.¹ Zato snovému zážitku, vznikajícímu z hnutí života, je přirčena „hodnota jistoty v sebe sama“. Breton je přesvědčen, že tyto zážitky se přemisťují působením vzpomínky i do bdělého stavu a vynořují se zcela „náhodně“ v oblasti rozumu, kde pro ně nenacházíme žádné odůvodnění.² Jeví se nám proto jako absurdní. Surrealistům se však právě tato absurdnost stává indicií pro přítomnost nově se objevující reality, která chce nebo má proniknout do našeho smluveného obrazu světa: „Věřím v budoucí vyřešení těchto ohou zevně tak rozporně se jevících vztahů — snu a skutečnosti — věřím ve formu absolutní skutečnosti — v surreálné“ (A. Breton).³ Umění, jehož úkolem je mimo jiné stále ozvlášťňování jevů, se může v surrealismu držet kromě požadavku čistého „écriture de la pensée“ také předmětného plánu, což vede k určitému postupu, jenž našel svoji pregnantní formulaci u básníka Pierra Reverdyho, a ovšem i u malíře Maxe Ernsta: . . . „sblížení dvou zdánlivě si cizích věcí na plánu jím cizím vyvolává nejsilnější poetické vzruchy, největší sílu pocitu a nejsilnější básnickou skutečnost“.⁴ Konečně surrealistické estetiky daly i v tomto směru základ právě ideje staré romantiky. Max Ernst a Salvadore Dalí, s jejichž dílem se mohl Bohdan Lacina seznámit prostřednictvím reprodukci v časopise Minotaure, uskutečňují ve výtvorné oblasti právě tuto estetiku. Surrealismus, který tak potvrzuje Lacinovi správnost jeho volby, je svými postuláty spíše životním stylem, jako jím byl futurismus nebo dadaismus. A snad i idea prožívání velkých životních rozporů a zápasu o vyjádření těchto zážitků myšlenkami a obrazy, s níž se Lacina setkal již na reálce ve „filosofii života“ u Friedricha Nietzscheho při četbě jeho básnický

filosofického díla *Tak pravil Zarathustra*, mu přiblížila pochopení Máchova díla. Tehdy na něj zapůsobil také Otokar Březina a o něco později knihy Christophera Morleye *Děti ve snách* a Alaina Fourniera *Veliký Meaulnes*.⁵ Bylo to zejména dílo Alaina Fourniera, které mělo vliv na mladé lidi celé generace a na Lacinu obzvláště, a to jak myšlenkou o zemi „tajemných ztracených panství“, tak myšlenkou o lidech, kteří na počátku tohoto století cítili „celou tíhu světa na svém srdci“. Duch Fournierovy, ale i Morleyovy knihy vědomě zaostřené na detail, na dětství, které chtěl Fournier podat „bez jakékoli dětinskosti, se vši jeho hloubkou dotýkající se tajemství a vědomě zachycující po právu dětské obraznosti neustále neznatelné prolínání snu se skutečností, přičemž se snem rozumí nesmírný neujasněný dětský život, vznášející se nad ostatním životem a bez ustání se rozeznávající jeho ozvěnami“,⁶ rovněž podpořil Lacinův vztah ke K. H. Máchovi. Vzpomeňme jen Máchových, i když daleko elegičtějších metafor — „zbořené harfy tón, ztrhané struny zvuk, zašlého věku děj, umřelé hvězdy cit . . . — které lkají nad zánikem krásného dětství Vilémova (3. zpěv) i vypravovatelova, básníkova“.⁷ V Lacinovi se ozvou tyto hlasy velmi důrazně: zejména v době jeho pražských studií, kdy naráží v protikladu k bezstarostnému dětství v „rajské“ přírodě Českomoravské vysočiny na citovou prázdnotu okolí, marnost svých tužeb a na šedivou skutečnost, stupňovanou existenčními potížemi. Fournier myšlenkou, aby mohl „ve světě, kde je všechno mrtvé . . . dávat život věcem a okamžikům, ba snad i lidem“⁸ mluví k Lacinovi důvěrnou řečí a zprostředkovává mu tak pochopení Rimbaudovy výzvy, aby všichni šli „hledat život“. Máchovo zvolání — „Hledám lidi mém jak ve snu žili; bez srdce však larvy najdu jen“ — jako by vytrysklo v této době z jeho vlastního nitra. Posledním, sice vnějším, nicméně důležitým podnětem byly oslavy K. H. Máchy u příležitosti stého výročí jeho smrti. Byli to totiž právě surrealisté (pražská Surrealistická skupina vydává v roce 1936 jubilejní sborník *Ani Labuť ani Lúna*), kteří se proklamativně přihlásili k Máchovu odkazu, a tím přesvědčili s konečnou platností Lacinu o správnosti jeho cesty. Není proto divu, že se mu stal Mácha idolem a že Lacina ve vášnivé exaltaci bere do ruky tužku, papír a nůžky a pomocí jemu již dosti známých surrealistických postupů vytváří své první, hluboce introspektivní ilustrace Máje. Tvoří je šest listů, které představují víceméně volnou výtvarnou metaforu Máchova díla. První kresba s heslem *Hold Máchovi* a katovým výkřikem z Máchova Křivokladu *Meči! Obraze můj!* v podtitulu je úvodním listem celého cyklu. Svou pesimistickou notou — animalizované nohy stolku přibité hřeby k zemi — inspirují se právě ryze subjektivní psychikou Máchova díla, signalizuje Lacinovu sebereflexi, která bude nápadně vyzařovat i z dalších listů. Kresba téměř ztratila ilustrující charakter v běžném slova smyslu, tak jako i Máchovi „hrdinové Křivokladu ztratili takřka úplně svůj historický charakter a jsou nositeli subjektivní psychologie a subjektivního osudu“.⁹ Jen v povšechných rysech vyjádřených běžnými surrealistickými symboly — ulitou, živočišnou zmrtvělou dýchací trubicí, kalamárem a na jakési fantastické konstrukci zavěšenými katovskými atributy a královskou korunou — souvisí vyobrazené se svou předlohou. Zcela záměrně vyzvedá Lacina v kresbě právě tuto, pro Křivoklad typickou antitézou — rozpor mezi ponížeností a touhou po vznešenosti. Psychiku katovy snovosti, touhu po absolutnu a bolest z nízké skutečnosti, jeho lásku k Miládě a zároveň hrůzu z beznaděje. V tom je kresba bezesporu ilustrací. Zároveň však vyjadřuje antitézou prožitků samého autora. Stává se proto v pravém slova smyslu reflexí jeho nitra. Do-

tvrdí to ostatně napsal — *Hold Máchovi*. Tedy ztotožnění s Máchovým prožitkem světa. Nejinak je tomu v ostatních kresbách. Na druhém listě tvoří střed kompozice kresba dívky, jež však nepředstavuje živou bytost, ale spíše jen jakési neživé torzo. Visí na provaze, jehož roztržený konec ponořený do útrob zřetelně prosvítá tělem. Provaz prochází otvorem v hlavě, která není hlavou. Rovněž prostor je a není konkrétním prostorem. Vše je neobyčejné, zvláštní, relativní. Z vyobrazení vane mrazivý chlad bolesti, navozený zejména zmrtvělou, bezmocně se kymácející atrapou těla. Opět zde nalezneme v obecných rysech určitý vztah k prvnímu zpěvu Máje. Vyobrazení je však absurdní a vymyká se logickému pochopení. A snad právě touto absurdností navozuje silný lyrickoepický akcent, který je zde hlavním a jediným nositelem výrazu a ohlašuje rozpor mezi tyranizující skutečností a touhou, mezi realitou a ideálem.

Kresby všeobecně nemají zvláštní obsah, nerozvíjejí sujet, tak jako i v Máji je obsah velmi mlhavý. Proto v nich převládá silný absurdně lyrický akcent, proto je dominantou, podobně jako v Máji, spíše subjektivní, do nitra obrácený pohled. Zejména list vztahující se k II. intermezzu a zčásti i k druhému zpěvu postrádá téměř úplně ilustrující charakter a odpovídá nejvýše vězňově vzrušenému monologu nad vynořujícími se metafyzickými otázkami věčnosti času, života a smrti. Strom s pahýly dušený jakýmsi popínavými šlahouny se mění v novou neurčitou existenci čehosi rozervaného, avšak postupně se již formujícího a vznikajícího. Jsou to snad rezidua nietscheovské ideje paradoxního kladu života, obnovy života, opakování životního běhu? Je to snad ona Lacinu věčně trýznící a v mnoha jeho dílech opět a opět se objevující otázka času, již najdeme konečně rovněž v Máchově díle? V Máchově poznání „věčné, stále se rozvíjející a přetvářející hmoty a její vesmírné nekonečnosti“?¹⁰

List vztahující se k I. intermezzu a zároveň k třetímu zpěvu, v němž Mácha spěje „k filosofické a citové syntéze rozporu“, kde „zoufalec nalézá hodnotu, kotvu, něco, k čemu lze přilnout, s čím se lze spojit“, a kde „nachází niterný vztah k zemi-matce“,¹¹ je opět blízký předloze, neboť zde se blíží Máchovo hromadění atributů nápadně surrealistickému „skladu zátiší“. I. intermezzo a třetí zpěv působil na Lacinu v pravém slova smyslu jako „natura mortua“. Odpovídá plně básnickovu výroku — v Sabinově záznamu —: „... chovám v sobě valný sklad podobných obrázků. Až se jen z těch démonických žilů vymluví...“¹² A vztahuje se zřejmě i ke strofě „tam na své pouti pozdravujte zemi. / Ach zemi krásnou, zemi milovanou, / kolébku mou i hrob můj, matku mou, / vlast jedinou i v dědictví mi danou...“. Neboť kresba, i když v ní nejde o konkrétní ilustraci, svým pojetím a absurdním surrealistickým zátiším reaguje právě na tuto myšlenku. Do jisté míry ji navozuje několik typicky surrealistických symbolů zrození i zmaru, návratu k matce zemi — ulita, lebka, škopek, stejně jako velká ulita v pozadí, jakási konstrukce evokující představu páteře s groteskní hlavou, šroub — červotoč. Tento sklad zátiší se vrací do Lacinova díla i později. V roce 1947 maluje umělec obraz nazvaný *Ulity*, v němž opětně rozvíjí ideu syntézy rozporů — skladbu protikladů vznikajícího a hynoucího. Myšlenku paradoxního kladu života, věčné přetvářející se hmoty, otázku věčnosti času, vesmírné nekonečnosti. Obraz však již není náhodným skladem surrealistické „veteše“. Důrazem, který v něm Lacina položil na výtvarné hodnoty, ideou záměrné konfrontace protikladů vyjadřovaných nyní především malířskými prostředky usiluje o vymanění z přísné teoretické doktríny surrealismu, žádající automatické řetězení nesourodých věcí. V tom se ohlašuje snaha na-

vrátit malířství jeho specifičnost; zároveň však úsilí o syntézu mezi surrealistickými postuláty, jimž mělo umění sloužit jako „méthode de la recherche“,¹³ a samostatnou estetickou a výtvarnou hodnotou díla. Tato tendence je pro Lacinovo dílo v jeho pozdějším vývoji velmi charakteristická a souvisí s problematikou přehodnocování surrealismu v poválečné skupině Ra.

Bezprostřední vztah kresby, na níž je vyobrazena „natura mortua“, k I. intermezzu „Na něm se sloup, s tím kolo zdvíhá, / nad tím se bílá lebka míhá . . .“ je dán právě jejím povšechným ilustrujícím charakterem. Myšlenkově je daleko bližší zpěvu třetímu, v němž nacházíme „tendence syntetizující, soucítění se světem a vplývání do světa,“¹⁴ které jsou obsaženy i v Lacinově přesvědčení o neustálém „opakování životního běhu“. Třetí zpěv spějící „k překonání hrůzy z nic, k filosofické a citové syntéze rozporu“¹⁵ láká Lacinu nejvíce. Vztahuje se k němu totiž i další kresba evokující pomocí prostředků ryze surrealistické symboliky nově nalezenou hodnotu — „Nad temné hory různý den / vyvstav májový budí dol, / nad lesy ještě kol a kol — / lehká co mlha — bloudí sen . . .“. Lustr, prostor rozevřený do dálky, pomník oběti osudu (?) — to vše charakterizuje, zdá se, Lacinovu víru ve „velikou budoucnost“, osudový zmar a nově vznikající život. Je v tom plné pochopení Máje a ztotožnění se s Máchovým prožitím skutečnosti, s jeho „opojeným vyznáním krásy života, momentem jejího uchvácení, prožitkem lásky k ‚zjara květům‘“¹⁶ jak to navozuje i kresba k II. intermezzu. Je však opět jen „jedním pólem antitězy, krásou, ideálem, jehož protikladem je bída, marnost, zánik. Příroda věčně obnovující svou krásu a život kontrastuje tu s životem lidským, který je odsouzen k zahynutí . . . Zároveň je příroda prvkem Máchovy syntézy, neboť její краса, rytmus jejího života vdechuje zoufalci ono porozumění pro zemi, jímž překonává svou ideu nicoty, a příroda sama stává se ze sféry k člověku necitelné soucítěcí bytosti: Zachvěly se lesy dalné, / ozvaly se nářky valné: / ‚Pán náš zhyнул! — zhyнул!! — zhyнул!!!!‘.“¹⁷ V této syntéze, v tomto překonání rozporů vidí Lacina zřejmě cíl umění. Hledá v ní onen bod, v němž splývá život a smrt, skutečnost a představa, minulost a budoucnost . . . a v němž se rodí již nový život, bod, v němž se jeví skutečnost ve své nahé naturalistické podobě. V tom je ve svých kresbách důsledným surrealistou. Zde vidí také velmi ostře, stejně jako Mácha, „v přírodní skutečnosti věčný zrod a smrt, věčné vznikání a zanikání, plné dialektických zvrátů“.¹⁸ Stejně jako volá Mácha: „Já miluju květinu, že uvadne, zvíře — poněvadž pojde; člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy;“¹⁹ i Lacina hledá ve svém vztahu ke skutečnosti ideu prehavé krásy, lásky, štěstí a „lepší budoucnosti“. Rozhodující je pro něj čas v dialektické jednotě rozpadu a zmaru, vznikání a zrodu. Jako u Morleye „ . . . Věčně běží do modrého prázdna a nikdy se nikam nedostane. Jako čas . . .“.²⁰ A v tom je snad i idea marnosti vzpoury, ale i idea lásky k životu, přírodě a k člověku; avšak z toho zároveň vyplývající smutek. Věčné hledání, touha po krásě, která někde je, která je živou skutečností, nadějí, dychtivou perspektivu života, která však přehá, sotvaže se objevila. Je tím, čím jsou pro Máchu obrazné metafory — „šťastným mládím, které přehá, šťastím žití, nad nímž se sklání smrt, hvězdami, jež hasnou s rozbřeskem jitra, sluncem, jež mizí za obzor, sotva je zrak uhlídal“.²¹ Lacina je i v tomto elegismu plně máchovský. Jeho pozdější, ale i současné obrazy jsou takovou hlubokou elegií. Takový je *Truchlenc* z roku 1964, inspirovaný III. zpěvem Máje a opětně se vracějící k elegickému prožívání světa. Takový je rovněž v poslední době vzniklý obraz *Pták neštěstí (Ani pták ani*

člověk) nebo obraz *Balada*. Lacina se v nich vrací k Máchově pocitu hluboké osamělosti, k tragice osamělého snivce. „Vy, jenž dalekosáhlým během svým, / co ramenem tajemným zemi objímáte, / Vy, hvězdy rozplynuté, stíny modra nebe, / vy, truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe, v tiché se slzy celí rozplýváte, / vás já jsem posly volil mezi všemi.“ Obraz *Truchlence* je složeninou prolínajících se stylizovaných smyslových jevů skutečnosti — lebky, Lacinových stylizací domů, známých z jeho *Samot*, stromů, ptáka. Z celého obrazu je patrna zřejmá orientace na skutečnost, na život. Jeho vztah ke skutečnosti je však dán zároveň tendencí útěku od skutečnosti. Není ovšem znakem onoho romantického „unio mystica“, romantického individualismu, ale spíše znakem tragiky osamělosti člověka hledajícího po celý život „zlatý grál“. „Nic není pravdivé mimo touhy . . .“ (Morley). Je to tragika vlastní izolovanosti a zklamání revolučních nadějí. Konečně — jeho obrazy *Samot* jsou nesené podobným duchem. Izolovanost a útek je zde charakteristickým rysem jeho samotářských sklonů. Typický v této souvislosti je citát, který si kdysi vypsál K. H. Mácha z Bulwera: „Obyčejný proud smyslů neuspokojí. Při něm ozývá se stále touha po krásnu, po daleku, po nedosažitelném, po hvězdách, je to láska duše . . .“²² Do obrazu však pronikají, jako ostatně již třeba v *Ulitách*, určité prvky racionální kompozice a stylizace — znakovosti zastupující skutečnost. A tak, i když tento obraz obsahově souvisí s Májem a svým východiskem se surrealismem, je po stránce formální výstavby určitým stupněm racionální konstrukce. V tom je možno vidět (v daleko větší míře než v *Ulitách*) pokračující tendenci syntézy surrealistických výrazových prostředků s výrazovými prostředky specificky výtvarně konstruktivními, které v Lacinově díle představují druhý pól jeho vztahu ke skutečnosti a vyúsťují v jeho racionálně pojatých obrazech matematických *Množin* apod. Velký význam v této době přikládá Bohdan Lacina samostatně vyjadřovací schopnosti barvy.

Šestý list se sloupem v popředí a hornatou krajinou v druhém plánu uzavírá zcela v duchu Máchova básnického díla cyklus ilustrací. Vztahuje se podobně jako úvodní kresba přímo k určité pasáži textu, nyní k závěrečnému čtvrtému zpěvu: „Vidíš-li poutníka, an dlouhou lučinou / spěchá ku cíli, než červánky pohynou? / Tohoto poutníka již zrak neuzří tvůj, / jak zajde za onou v obzoru skalinou, / nikdy — ach nikdy! To budoucí život můj.“ Stejně jako básník, přichází ve své představě i ilustrátor na místo tragédie, otvírá kresbou jeviště, na němž spatřuje příznaky zmaru, konce, ale i nekonečnosti dalekých obzorů. Reálný prostor se mu otevírá do prostoru ideálního vidění — zasnění. Je to typicky surrealistický skořepinový, snadno rozbitelný prostor. Jako konečně ve všech ostatních kresbách. Lacina jej, zdá se, chce vnímat podobně jako autobiografický hrdina Fournierova Velikého Meaulnese Seurel: „Sjždět s návrší a nořit se do údolí; objevovat jako na křídlech dálky cesty, jež se při vašem příjezdu rozestupují a rozkvétají . . .“²³ Relace čas — prostor — relativita v této kresbě představuje vyvrcholení cyklu. Jednoduchými prostředky — kresbou doplněnou koláží — navozuje dvojznačnost času, prostoru, neurčitost a zvláštnost skutečnosti. Kresby jsou v plném slova smyslu autobiografickým vyznáním. Jsou manifestací ztotožnění s Máchou a jeho antitetickým vztahem k životu.

Bohdan Lacina ilustroval Máchův Máj v roce 1936 ještě jednou, a to pro jubilejní vydání u J. F. Müllera v Praze. I když si v těchto ilustracích zachoval velký smysl pro poetickou hodnotu Máchova díla, přemírou surrealistických symbolů a jejich velkou mnohoznačností už nedosáhl vysokého lyrického účinku

svých starších kreseb. Ty pro jednoduchoť provedení dýchají citem a vzrušením a lze směle říci, že tvoří vysoce kultivovaný pendant Máchova Máje. K tomu bezesporu přispěla výtvarná sponánnost projevu, neomezovaná úmyslem zveřejnění — jak tomu zřejmě bylo v druhém případě, kde technika suché jehly nutila asi Lacinu k naturalističtějšímu výtvarnému projevu, v pravém slova smyslu surrealistickému. Nelze jim však upřít ono pochopení Máchova díla, které je obsaženo již v Lacinově prvním „setkání“ s ním. I v nich se projevuje s plnou výrazností Lacinova touha po dosažení ztracené jednoty člověka se světem věcí a zvířat, s universem. Je to rovněž zřetelně patrné i v jeho pozdějších *Prakrajínách*, *Ulitách*, *Truchlenci* a v poslední době zejména z obrazu *Pták neštěstí (Ani pták ani člověk)* nebo z obrazu *Balada*. Je v nich zřejmá orientace spíše na jevy přírodní než na jevy společenské, než na život lidí, který je zde nanejvýš zaklet do věcí a jejich magické existence v mystické jednotě prapočátků veškerenstva. Tato idea, typická téměř pro celé moderní umění, má konečně základ právě v romantismu. V naší době ji vyjadřuje např. Rilke ve větě — „všeobecná pospolitost věcí a lidí se stáhla do všeobecné hloubky“, ale je obsažena již v Novalisově podivuhodné představě o spojení světa se zvířaty, v němž žijeme jako paraziti a jehož konstituce určuje náš život a obráceně.²⁴ Směr při hledání těchto spojení je pravděpodobně dán jednak deziluzí osamělé avantgardy revoluce, která usilovala o novou, lepší společenskou skutečnost, a jednak postupným odcizením člověka v období rozvité průmyslové společnosti. Tuto představu vystihuje Ernst Fischer v knize *Původ a podstata romantismu*, když říká: „Revoluce spojuje, jak o tom sní a básní Blake, trosky lidstva v trvalou jednotu, sám člověk bude v jednotě se sebou samým i s přírodou — a tak se uskuteční ‚polidštění přírody a zpřirodnění člověka‘, jak to o půlstoletí později formuloval Marx.“²⁵ Romantickou předtuchu o jednotném původu člověka, věcí, zvířat a universa vůbec nově podnítila Freudova psychoanalýza, která ukázala na existenci kolektivního podvědomí a na vrstvu individuálního podvědomí, v níž se ukládá zásoba obrazů, jimiž si kdysi člověk definoval skutečnost. Dosažením vrstvy ležící v individuálním podvědomí je možné opět nalézt ztracenou jednotu s věcným světem. Myšlenka se stala východiskem surrealismu. Breton v II. manifestu surrealismu je jí přímo posedlý: „... Marně bychom hledali za surrealistickou aktivitou jinou hnací sílu nežli naději určit tento bod.“²⁶ Neboť v něm chce nalézt surrealismus opět onu „ztracenou jednotu“ a osvobození ducha. V tom pak doménu revoltujícího odporu k odcizenému světu.

Surrealismus vypracovává řadu svérázných metod, aby objevil zásobu obrazů uložených v podvědomí. Lacina přijímá na počátku své tvorby za svou metodu Maxe Ernsta a částečně i S. Dalího. Sestavuje své ilustrace k Máchovi ze snových obrazů fantastických perspektiv a dvojznačných prostorů, v nichž jsou rozmístěny anatomické fragmenty, groteskní bytosti, nehybné konstrukce a podstavce, ulity, šrouby, útržky skal, lebky a nejrůznější předměty. Absurdnost jejich setkání podtrhují vlepopané výstřižky precizně xylografií napodobených předmětů reálné skutečnosti — lustrů, kúlů, skal a kružidel, lebek apod. To vytváří nové metamorfózy značné evokativní síly. Metamorfózy zvláštního lyrismu zmaru, vznikání, touhy i marnosti. Snový svět je tak zvýrazňován nahodilými spojeními a asociacemi a magické setkání světa věcí se zde definuje jako něco „jiného“, jako protiklad, který je vymezován teprve ve své absurdnosti. Je to vyslovený fetišismus věci povýtce surrealistický. Charakteristické pro něj

je zmrtvování živého a ožívování mrtvého. Všechno dostává ve svém absurdním sousedství neobyčejně tvrdý vzhled skutečnosti a intenzivní magické existence.

Myšlenkovou antitetičnost ilustrací tak zvýrazňuje Bohdan Lacina ryze surrealistickými výtvarnými principy. Konfrontací nesourodých věcí, vyjádřených rovněž formálně — obrysovou kresbou v protikladu k reálně působícím kolážím — stupňuje základní antitézí přírody a osudovosti člověka. Navíc se těmito formálními principy definovaný klad a zápor vzájemně prolínají. O to ostřeji vystupuje pak jejich vzájemná různorodost, která tak aktualizuje ideový rozpor s maximální naléhavostí, stejně jako je tomu i v Máchově Máji. Nelogičnost spojení nesourodých věcí zároveň naznačuje vedlejší a skryté významy, obsažené v kresbách a vede k docitování hlavní myšlenky ilustrací inspirované ideou básnického díla. Lacinovi se tak podařilo, díky surrealistickým výtvarným principům, plně pochopit a výtvarně parafrázovat jedno z nejvýznamnějších děl české romantické poezie. Máchovo dílo zůstalo i pro další Lacinovu tvorbu zdrojem inspirací. Surrealistická metoda tak našla v jeho tvorbě adekvátní způsob vyjádření individuálního prožitku života a světa, jak tomu bylo také u K. H. Máchy.²⁷

POZNÁMKY

- ¹ Srovn. W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert I*, München 1962, 256; W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Reinbeck bei Hamburg, 1956, 114.
- ² Srovn. M. de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964, 154–155; W. Haftmann, *l. c.*, 257.
- ³ Viz W. Hess, *l. c.*, 117; W. Haftmann, *l. c.*, 257; M. de Micheli, *l. c.*, 154; M. Lamač, *O sebe a o svojom diele*, Bratislava 1963, 304 atd.
- ⁴ W. Haftmann, *l. c.*, 258; W. Hess, *l. c.*, 120 ai.
- ⁵ Alain Fournier, *Kouzelné dobrodružství (Veliký Meaulnes)*. Praha 1957; Chr. Morley, *Děti ve snách*. Praha 1933.
- ⁶ Jan Vladislav v předmluvě k českému vydání knihy A. Fourniera, *Kouzelné dobrodružství*.
- ⁷ V. Štěpánek, *K. H. Máchy*, Dějiny české literatury II, Praha 1960, 450.
- ⁸ Jan Vladislav, *l. c.*, 14.
- ⁹ V. Štěpánek, *l. c.*, 440; srovn. rovněž V. Nezval, *Máchův Kat., O snovém rázu a snovém zkresení některých scén Křivokladu*, Slovo a slovesnost II, 73 n; Jan Mukořovský, *Genetika smyslu v Máchově poesii*. Sborník Torso a tajemství Máchova díla, 1938.
- ¹⁰ Jan Petrmichl v doslovu ke knize *K. H. Máchy — Básně*. Praha 1951, 241.
- ¹¹ V. Štěpánek, *l. c.*, 451.
- ¹² Jan Petrmichl, *l. c.*, 243.
- ¹³ Srovn. W. Haftmann, *l. c.*, 256.
- ¹⁴ V. Štěpánek, *l. c.*, 452.
- ¹⁵ T ý ž, 451.
- ¹⁶ T ý ž, 452.
- ¹⁷ T ý ž, 452.
- ¹⁸ Jan Petrmichl, *l. c.*, 241.
- ¹⁹ T ý ž, 241.
- ²⁰ Chr. Morley, *Děti ve snách*. Praha 1933.
- ²¹ V. Štěpánek, *l. c.*, 448 n.
- ²² T ý ž, 437.
- ²³ Viz A. Fournier, *Kouzelné dobrodružství*. Praha 1957.
- ²⁴ Srovn. W. Haftmann, *l. c.*, 258.
- ²⁵ Ernst Fischer, *Původ a podstata romantismu*. Praha 1966, 133.
- ²⁶ Cituje W. Haftmann, *l. c.*, 259; viz také M. Lamač, *l. c.*, 304.
- ²⁷ Herec Vaňátko člen D-36, prohlásil (podle svědectví B. Laciny) u příležitosti vý-

stavy v D-37, na které byly některé z Lacinových ilustrací vystaveny: „Já tomu říkám krásný Mácha,“ čímž v podstatě jen vystihl Lacinovo ztotožnění se s Máchovým prožitkem světa a života.

ILLUSTRATIONS DE BOHDAN LACINA AU POÈME MAI DE MÁCHA

Bohdan Lacina qui peut être considéré en suite d'une partie de son oeuvre comme un des représentants du surréalisme tchèque, a illustré en 1936 le poème Mai de Karel Hynek Mácha, poète tchèque romantique remarquable. Cela n'a rien d'étonnant et ce choix n'a pas été tout à fait fortuit. Plutôt il a été résultat naturel du rapport sentimental du peintre au poète romantique et à son oeuvre et de circonstances historiques de notre siècle qui avaient conditionné ce rapport. Ce fut surtout le surréalisme auquel les idées mêmes du romantisme ont donné beaucoup d'impulsions, et quant aux circonstances extérieures notamment la fête magnifique du centenaire de la mort de Mácha à laquelle le Groupe surréaliste de Prague a édité un recueil jubilaire intitulé „Ni Cygne ni Lune“ qui a confirmé à Lacina la justesse de son orientation. La plus grande instigation a été pour Lacina qu'il a fait la connaissance de la même impression de la réalité comme Mácha. C'était de même la lecture de l'oeuvre philosophique poétique de Friedrich Nietzsche „Ainsi dit Zarathoustra“, de l'oeuvre poétique d'Otokar Březina et des livres de Christopher Morley „Enfants en rêves“ et d'Alain Fournier „Le grand Meaulnes“ qui l'ont préparé à cette conséquence. Les pensées de Fournier du pays „des autorités souveraines perdues“ et l'appel de Rimbaud à tous les gens „d'aller chercher la vie“. C'est ainsi que comme si l'exclamation de Mácha „Je cherche les gens qui vivaient comme en mon songe; mais je ne trouve que les larves sans coeur“ jaillissait du for intérieur de Lacina. Celui-ci peint six feuilles des métaphores libres à l'oeuvre poétique Mai de Mácha. La première en est sentence de tout le cycle et sort de l'oeuvre prosaïque de Mácha Křivoklad (Bourreau). Le sous-titre porte le cri du bourreau „Mon épée! Mon image!“ et la devise principale d'introduction „Hommage rendu à Mácha“ signale la réflexion de soi-même du peintre ce qui est caractéristique d'ailleurs aussi pour les cinq feuilles suivantes ainsi que pour toute l'identification du peintre avec le poète. La peinture accordée mystiquement de la deuxième moitié de cette feuille — à savoir les pieds animalisés de la table fixés avec des clous au sol et au-dessus de tout cela les insignes du métier de bourreau et la couronne royale planant sur une construction artificielle — le prouve aussi: ce qui doit inciter la psychologie subjective de cette oeuvre de Mácha — l'antithèse typique de la vanité et de l'envie de la majesté, de l'amour et du désespoir. Il n'y en a pas autrement aussi dans les autres peintures: dans leurs images absurdes, on trouve une contradiction avec la réalité tyrannisant et le désir, avec l'amour et la damnation, avec la vie et la mort. Malgré cela, les peintures n'ont pas de contenu particulier ainsi que le contenu du poème est aussi très brumeux. D'autant plus, l'accent lyrique et le regard tourné dans l'intérieur ont excellé. Les illustrations travaillent avec un appareil typique surréaliste — pour la plupart, elles sont composition de la nature morte, vraiment „natura mortua“. Elles sont composées d'espaces indéfinis, non concrets, illusoire: dans des combinaisons absurdes y sont plantés fragments isolés anatomiques, constructions immobiles, coquilles, crânes à côté des collages du lustre, du pieu, du rocher et de l'arbre qui rappellent la réalité d'une manière intensive. Cette absurdité forme des métamorphoses du lyrisme spécial, de la damnation et de l'origine, du désir et de la vanité. En même temps, le désir de venir à l'unité avec le monde des choses, avec l'univers. C'est une sorte du désir d'échapper dans un autre monde meilleur, mais c'est comme chez Morley „il court éternellement dans le vide bleu et il n'y arrive jamais. Comme le temps“. Comme le temps qui torture Lacina sans cesse. C'est qu'il cherche éternellement les métaphores imaginaires de Mácha „de la jeunesse heureuse qui fuit, du bonheur de la vie sur lequel la mort se penche, des étoiles qui s'éteignent avec le point du jour, du soleil qui disparaît derrière l'horizon, à peine les yeux l'aperçoivent“. Cette élégie profonde apparaît aussi aux oeuvres postérieures du peintre, p. e. aux images „Coquilles“ (1947), „Triste“ (1964), „Oiseau du malheur“ (1965) — ni l'oiseau ni l'homme, Lacina y cherche l'unité perdue avec l'univers par tir plongeant dans la subconscience, „Ballade“ (1966) etc. Les illustrations dans lesquelles Lacina résout à la fois son rapport au monde et à réalité ont trouvé une forme plastique adéquate dans les milieux expressifs surréalistes.

Traduit par Karel Klusák