

Sedlář, Jaroslav

Hledání uměleckého výrazu

In: Sedlář, Jaroslav. *Bohdan Lacina*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1980, pp. 7-31

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121409>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I.

HLEDÁNÍ UMĚLECKÉHO VÝRAZU

Jako Karel Václav Rais svým románem *Západ*, tak i Antonín Slaviček ve svém malířství objevil Českomoravskou vysočinu. Krajinu drsnou, která ho zaujala a dojala: „*Dlouhatánské úbory a ubohá pastvíska – malé cesty obrostlé břízkami a tu a tam na kopečkách roztroušené borovičky. Všechno jaksi zakrslé, v sebe schoulené, chudé, úžasně chudé. A nad tím vším nebe – v tónu, jako by smiřovalo tu chudobu roztroušenou v nepatrných baráčích a tu bidu těch tkalců – viděl jsem, jak ti lidé namísto potahů sami orají těžkou, kamenitou půdu, – jak musí tak namáhavě kypřit skoupou zem těch poborských krajů. Tam jsou dojmy, které člověku stabují srdce.*“¹

Pak už sám tento kraj vydal umělce zvukných jmen, zakladatele českého moderního sochařství Jana Štursu a neméně znamenitého jeho krajana Vincence Makovského. A pěvce kraje, moderního lyrika tázajícího se po smyslu lidské existence a řešícího společenské problémy, Františka Halase a pak i Bohdana Lacinu. Byl to právě Halas, který vedle Slavička na počátku a Josefa Šímy později hluboce zaujal a ovlivnil k meditacím tihnoucího Bohdana Lacinu. Jak to napsal v úvodu ke katalogu Lacinovy výstavy v Topičově salónu v Praze, v roce 1948: „*Milý Bohdane Lacino, zdá se, že už dávno patříme nějak k sobě, a tak budu vždycky pro Vás zaujat natolik, že všechno, co říkám pro i snad proti, bude osobní a ani mi nenapadne shánět se po soublasti či nesoublasti jiných. Vy to víte!*

Tehdejší šedivé odpoledne našeho prvního setkání se rozhodně vzpříčilo náhodě a vyloučilo ji pak každým promluveným slovem. Cosi si nás navzájem připravovalo. To se stává.

Nemám tu drzost domnívat se, že Vám dobře ve všem rozumím, ale samomluva Vaší práce a to, co Vás navíc táhne za obrazy, co tuším a neumím ani pojmenovat, stále znepokojuje i mne. Mám vždycky pocit, jdu-li k Vám, že si tam jdu pro něco ze sebe i pro sebe, že tam najdu, co je jiné pro mne než pro ostatní. Vy hledáte něco za mne; na co nějak nestačím. Snad je to nejistá pravda básně, která teprve sejitím s pravdou některého z Vašich obrazů se požeblává jistotou. Máte tu velikou ctnost pravosti nebrat se příliš vážně, jak prozrazuje Vás úsměv. Vy dobře víte, co na Vás ještě čeká, než se Vaše tváře i věci zacelí, ptáci z bláta i vzduchu doletí a šalmají bylin dozvějí. Vás, který jste bez ctižádosti k světu, ale pln ctižádosti k obrazu i k sobě. Vaše dílo zdá se mi být vyzvídáním na tmě, světlech

tvarech i myšlence, stejně jako ta pokušení (proč tak řídká?) blíny a kamene. Ctím Vaši stálou nedůvěru stejně jako to málo jistot, které držíte už bez neklidu. Klid čekání a mlčení, klid kuklení čar i barev mi říká, co o sobě sám nepovídáte.

Jsme bliženci i po rodném kraji. Udělala nám Vysočina a já ji poznávám v barevných čmoubách a v klubku křivek, které si rozmotávám, aby mi vypadlo její semínko, kamínek, pláči vajíčko, a co hlavně, okouzluji mne cáry světél, lidí i věci. Ty cáry! Mnohá z Vašich prací by byla záminkou k básni, jako zas nejedna báseň Vás často svádí k obrazům v hodinách mrtvých i živých.

Mluví se teď zase o srozumitelnosti, ale Vy jste srozumitelnost sama pro každého, kdo něco ví o tajemstvích a kouzlech, která začínají za očima a které nevyrušuje tlachavost skutečnosti smyslové.

Těší se už na Vás a na Vaše obrazy Vás František Halas.“²

Kromě toho dala Lacinovi mnoho impulsů také moderní poezie světová i česká. Díky bratru Františkovi, který Bohdana chtěl přimět dokonce k systematickému studiu latiny a ke hře na housle, „zhltal“ už na obecné všechny „klasiky“ z místní knihovny – Aloise Jiráska, Václava Beneše Třebízského, Boženu Němcovou, Jana Neruda a další. Proto se mohl na střední škole věnovat literatuře nejnovější. Ta patrně měla velký podíl na formování jeho výtvarné metaforiky. Objevil-li totiž Slavíček krajinu na Vysočině v její drsnosti a náladě, se zachmuřeným nebem a podzimními dny ověšenými mlhami, prosáklými plískanicemi a blátem, pronikl Halas v poezii a Lacina v malířství k jejím kořenům. K tradicím domova, z nichž do popředí vystoupily především lidové báje, mýty a pověry, víra ve věčné trvání přírody a věčně se opakující koloběh života a do melancholie kraje. To vše vyjadřovali Halas a Lacina osobitou metaforikou, ten slovem, onen obrazem, oba obrazně, v rovině náznaku a nápovědi, avšak s jasnou výchozí myšlenkou.

Než Lacina dospěl k tomuto stadiu, musel urazit kus cesty. Narodil se 15. února roku 1912 v Německém na Moravě jako páté dítě v rodině československého pekaře. Měl zůstat „na chalupě“, protože perspektivy nevýnosného řemesla nemohly zaručit žádnou budoucnost ani otci, ani synovi. Zvláště po skončení první světové války, kdy řemeslo upadlo a kdy se hlavním a jediným zdrojem obživy početné rodiny stal kousek hospodářské půdy. Oba starší bratři Miroslav a František studovali a jedna ze sester se učila švadlenou. Také to byl důvod, proč měl nejmladší syn hospodařit. K tomu mu také měla stačit obecná škola. A tak už jako chlapec honil krávy na pastvu, chytal raky a obdivoval přírodu – květiny, stromy, traviny, bodláky a prudké bystriny, pronikal do „duše“ kraje. Uchvacovaly ho ze země k obloze čnějící kameny, úžlabina mezi nimi, odkud viděl kus oblohy a vzdálený rybník. Sem se vracel ještě v době svých studií a nacházel zde klid, kdy v jakémsi „zasně-

ni“ si uvědomil, že právě zde našel „*takové místo prackrajiny*“.³ Tam také pásl husy, ptáky, které si oblíbil, a které později často maloval. Ostatně právě toto období předškolního věku a doba povinné školní docházky určilo v mnoha směrech zdroje jeho malování. Tak kupříkladu obrazy bylin a travin vyšly jednak ze vzpomínky na ně, kdy prožíval svá „*nejkrásnější dobrodružství*“⁴ na loukách za chalupou. Tehdy ho okouzly pampelišky, které nazíral téměř jako stromy – pnuly se vzhůru, ke slunci. I jejich žluté okvěti bylo blízké světlu.

Nebyl to ovšem jen pasivní obdiv přírody a nepřehledného bohatství tvarů a barev, co ho vedlo k obdivu přírody a skutečnosti v jejím celku. Za tím vším se skrývalo velké nadání, které latentně přežívalo už u jeho staršího bratra Františka. Ten první zasvětil Bohdana do tajů řemeslných praktik, jako například do malby akvarelem a do kresby křídou, a potom zejména do dřevořezu, který „odkoukal“ zároveň s technikou kvašové malby na reálce v Novém Městě na Moravě, kde tehdy působil malíř Antonín Procházka jako učitel kreslení. Bohdan Lacina, takto „odborně veden“, maloval přímo na pastvě kořeny, stromy, chalupy a krajiny, modeloval z hlíny figury, hlavy a zvířata. Odléval si je dokonce do sádry jednoduchou metodou sádrových kadlubů. Tehdy si z vlastní vůle namaloval a postavil betlém, ačkoliv to v evangelických rodinách nebylo obvyklé.

Nebylo to však jen malování a modelování, ve kterém ho František vedl a podporoval. Proti vůli otcově, za pomoci druhého bratra Miroslava připravil Bohdana ke zkouškám na státní reálku v Novém Městě na Moravě. Tam se mu otevřela doba nových okouzlivých zážitků a nadšeného obdivu k umění a literatuře. Silně na něho působila štursovská tradice, která tu byla v době jeho studií ještě velmi výrazná. Lacina se tu také poprvé setkal s určitým odborným vedením u profesora Podlouckého, který sice kotvil zcela v secesi a opožděném impresionismu z doby po roce 1900, který však dovedl vyložit zásady dobré malby. Lacinovu představitost ovšem daleko více provokovala četba. Jak už vzpomenu, Bohdana Lacinu na reálce začalo „*zavalovat celé české umění*“.⁵ Nezajímal se jen o aktuální literární projevy, nýbrž o celou tzv. modernu a také o romantickou a symbolistickou poezii a prózu. Mnoho impulsů nacházel rovněž v Rozpravách Aventina, které odebíral jeho bratr, a také časopis Musaion, vydávaný nakladatelem Štorch-Maríenem, mu poskytl nejedno poučení. V Musaionu poprvé uviděl reprodukce obrazů Josefa Šímy a Jana Zrzavého. Odebíral časopis ReD, ve kterém se seznámil s reprodukcemi současných malířů, s nejnovější poezií a literaturou, která na něj měla velký vliv. Prismatem literatury hodnotil celý život. Jeho největším zážitkem na reálce v Novém Městě na Moravě například bylo setkání s Jiřím Mahenem v akademickém spolku Horák, i když sem přicházeli i výtvarní umělci. Literatura na

něho působila i jinak. Zcitlivěla jeho vnímavost k světu a ke vztahům mezi lidmi. Nepoučila ho ovšem v jednání. Není proto divu, že si svět promítal do literatury a literaturu do světa. Domníval se, že tu jde o obapolné ovlivnění a brzy začal své sny a představy přenášet do kreseb a privátních ilustrací, a to nejen do ilustrací oblíbených autorů nebo básní, i když subjektivní postoj a výběr hrál jistě podstatnou úlohu, v neposlední řadě ovšem i vliv jeho bratra. Bohdan Lacina se pokoušel dokonce sám psát básně. To vyžadovalo smysl a cit pro jazyk, který později osvědčil při volbě názvů pro své obrazy, v nichž jde ve většině případů o básnické dokončení významu vyobrazěného.

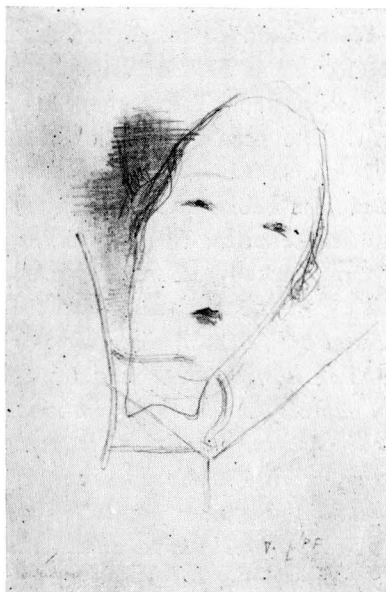
Privátní ilustrace literárních předloh dělal už na obecné, a to vzpomenutou technikou primitivního dřevorezu. Nyní však poučen výukou a studiem reprodukcí, odvrhl složité techniky a začal je provádět nejjednoduššími prostředky – tužkou, perem a tuší, kterou doplňoval roztrhanou křídou nebo rudkou a jen zřídka kdy lavírováním. Mnohé z nich zůstaly dochovány do dnešních dnů, některé sám už dříve zničil. Avšak právě ty zachované jsou významné pro pochopení geneze jeho výtvarného názoru, neboť vytryskly z bezprostředního obdivu a zformovaly a usměrnily svým způsobem jeho umělecké myšlení. Základem výtvarné parafráze předlohy byl téměř vždy přepis básně nebo krátké prózy a jeho typografická úprava, jako například v prvním dosud známém prepisu díla Otokara Březiny nazvaném *Ó silo extasi*. Lacina je přepsal na složené čtvrtky ručního papíru v Německém roku 1929. K němu stylově patří patrně téhož roku přepsaná a čtyřmi kresbami doplněná Uhrova báseň *Červený květ*. I tu byl hlavním mecenášem a podněcovatelem Bohdanův bratr František, tehdy už „pan učitel“, pro něhož Lacina tyto privátní přepisy poezie a prózy vlastně „vyráběl“. Typografická úprava prepisu a obálky pak tvořila rámec pro výpravu celé „knížky“. Ji v případě Březinova díla doplnil frontispisem a pěti ilustracemi tužkou na volně vložených listech. Literární inspirace Březinovým dílem u něho vyvolala snahu přizpůsobit se symbolistním meditacím, realizovat své představy vyvolané četbou. Zdá se, že mladý Lacina v těchto ilustracích podlehl Březinovým úvahám o umění, jak je známe z *Meditací o kráse a umění* nebo z *Hudby pramenů*.⁶ Tomu odpovídají také Lacinovy ilustrace komponované vertikálně. Pozadí jim tvoří gotické přípory a žebroví zcela v duchu „idéismu Alberta Auriera nebo neotradicionalismu Maurice Denise, jímž se poukazovalo na souvislosti s nejstarší tradicí charakterizovanou dekorativismem například egyptského, zejména však gotického umění“.⁷ Figury Lacinových ilustrací, podřízené tomuto dekorativismu a tendenci vertikálního stoupání, vznášejí se v prostoru a jejich jednosměrný pohyb vzhůru poněkud vyrovnává neúplná horizontála adoračního gesta. Tím je dosaženo určité harmonie, jak ji ve Francii koncem 19. století požadoval Sérusier: „*Znaky této rovnováhy jsou horizontály a vertikály, které jsou rytm*

projevem lidského ducha a v přírodě se nevyskytují. Umění je univerzální řeč symbolů.“⁸ Stylisticky v nich Bohdan Lacina nepochybně navázal na grafické dílo Františka Bílka, i když je tu patrný rozdíl v použitých výtvarných prostředcích – Lacinova měkká tužka v protikladu k Bílkovým složitým kombinacím negativního a pozitivního dřevorezu navozuje neurčitost představy. Lacina se také vyjadřuje vždy pouze jedinou figurou, kde i suchá a neosobní technika působí ve srovnání s Bílkovými ilustracemi poněkud hluše. Bílkův vliv na tyto Lacinovy ilustrace dokládá na druhé straně neurčité světlo zaplňující prostor.

Bohdan Lacina se ve svých privátních ilustracích ovšem neomezil pouze na Bílkovo grafické dílo. Ve svých osmnácti letech nemohl mít vyhraněný a hotový styl, proto ho v té době charakterizuje hledání vlastního výrazu, zkoušení technik, podléhá silným uměleckým osobnostem. Tak se například přiklonil k dílu Karla Hlaváčka, i když Hlaváčkově dílo neznal příliš dobře, jak ukazuje jeho pozdější obliba tohoto básníka a výtvarníka zároveň. Záliba v Hlaváčkově díle je však zřejmá z dalšího privátního přepisu z roku 1930, jímž je jeho dílo *Subtilnost smutku*. Ve svých ilustracích k této krátké próze Bohdan Lacina vytvořil kresby, jejichž metaforický význam má být psychickou rezonancí na zážitek z psaného slova, nikoliv popisováním scén, jak to ostatně žádá sám básník a ilustrátor Karel Hlaváček: „*Moderní ilustrátor přestal být řemeslníkem, který otrocky kopíruje tužkou to, co řeklo již autorovo slovo. Tak ilustrovati se mohlo jen při autorech starých škol popisujících. Ale bylo by to naprostým nepochopením moderních autorů, kteří symbolizují vnitřní své psychické procesy, okreslovati tužkou jich slovné obrazy. Moderní ilustrátor je samostatný, tvořivý umělecký sensitiv, který chce svou kresbou sugerovati divákovi svůj dojem, jaký v něm povstal zákonem psychické resonance po zážitku psaného nebo slyšeného uměleckého díla. Vyjadřuje tedy v první řadě sama sebe, a ilustrace jeho s původním, ilustrovaným dílem stojí pak vedle sebe, obojí zcela samostatně jako dvě rozličné umělecké nuance, jako dvě rozličné umělecké kvality.*“⁹ Je to názor vzniklý už v 19. století a souvisí s pojmem tzv. cyklických sekvencí.¹⁰ Tak i Novalisovy *Hymny na noc* nebo Baudelairovy *Květy zla* se točí kolem état d'âme v lyrických sekvencích. Literatura a její grafický doprovod vstupují v 19. století do zcela nových vztahů. Ilustrace zde neukazuje, co text popisuje, nýbrž vytváří své vlastní parafráze na stejný námět textu a točí se pouze kolem základní idcjc, jak to na druhé straně ostatně dělá text sám. Ilustrace tedy už v 19. století ignoruje literární předlohu. Podobně je tomu i v Lacinových ilustracích k *Subtilnosti smutku*. Lacina na volných listech opakuje motiv rtů a páru ženských očí neúčastně hledících na diváka, aniž by jakkoliv naznačil obrysy obličejů. S tímto základním obrysem se prolínají neurčitý útvar kamene, jak jej známe například se Šimových obrazů a kreseb, a ženské torzo. To vyjadřuje melancholii,

kteřou zdůrazňuje i provedení kreseb jednoduchou nestínovanou perokresbou, kterou doplňuje roztíraná černá křída. V protikladu k Šimovým rozechvělým liniím jsou však Lacinovy kresby poněkud tvrdší a také definitivnější.

Daleko bližší Šimovu dílu jsou ilustrace k Hlaváčkově *Mstivé kantiléně* (asi z let 1929–1930). Lacina v nich použil subtilnější kresby perem, kterou doplnil barevnými tužkami. Melancholická ženská tvář – maska – napodobuje Šimovy ilustrace k Durychovým *Panenkám*, které vydalo pražské nakladatelství Aventi-

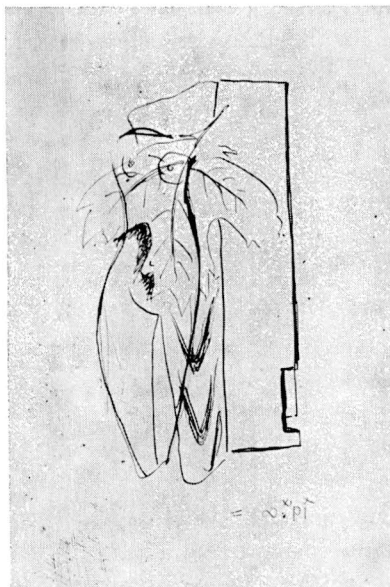


2. Ilustrace k Durychově *Sedmikrásce*, kresba tužkou, 1929–1930, č. kat. 468

num ještě před svým bankrotem ke konci dvacátých let.¹¹ Můžeme totiž směle prohlásit, že v letech 1929–1930 Bohdan Lacina „objevil“ dílo Josefa Šimy. Tak například vytvořil cyklus sedmi kreseb tužkou k Durychově *Sedmikrásce*, které vznikly patrně v roce 1929 a které jsou téměř doslovnou parafrází Šimových ilustrací k *Panenkám*. Jsou to ovšem ještě daleko skicovitější ženské hlavy, pouhé náčrty tužkou. Jejich obrysy tvoří rozechvělá linie místy rozetřená a v jednom případě dokonce jemně kolorovaná barevnými tužkami. Skrývají se nebo jsou pronikány kresbami židli, hranolu a rozevřené knihy, pozadí jim tvoří schematicky načrtnutá krajina (pouze ve dvou případech), aby podtrhla melancholii podzimu.

K těmto ilustracím (spíše však pouhým skicám k ilustracím) lze přiřadit ještě šest přípravných skic tužkou a dvě kreseb plnicím perem (k *Panenkám*?), z nichž některé Lacina koloroval barevnými tužkami – modrou a rumělkově červenou. To podtrhuje a zvýrazňuje ještě jejich křehkost.

Obdiv k Šimovu grafickému projevu nacházíme také ve dvaceti kresbách ženských torz a hlav. Jsou načrtnuté plnicím perem a lehce kolorované pastelem. Jde samozřejmě o volné skici, které Lacina nikdy nevystavil ani jinak nevyužil. Jsou



3. Torzo, kresba perem, 1933–1934, č. kat. 429

jako u Šímy provedeny tenkou čarou, obličej deformován, oči a vlasy kresleny „kaligraficky“, linie je poněkud „třaslavá“. Obličej překrývají jako u Šímy krychle, hranoly. Torza mají místo hlav hrací kostky nebo jim hlavy vůbec chybí. Nejdefinitivnějšími z kreseb blízkých Šimovým ilustracím k *Panenkám* jsou ovšem tři kresby tužkou, ve vázané do knihy Jaroslava Durycha *Tři troničky*, která vyšla v roce 1929–1930. K textu mají přirozeně volný vztah, zcela v duchu předchozích úvah Karla Hlaváčka, respektují jej však v tom, že jsou tři. Definitivnost provedení je dána pečlivostí kresby, která přesně obepíná obrys hlavy, krku a očí. Kreslíř ji místy rozetřel, takže ji jakoby stínoval a tím podtrhl plastickou objemovost vyobra-

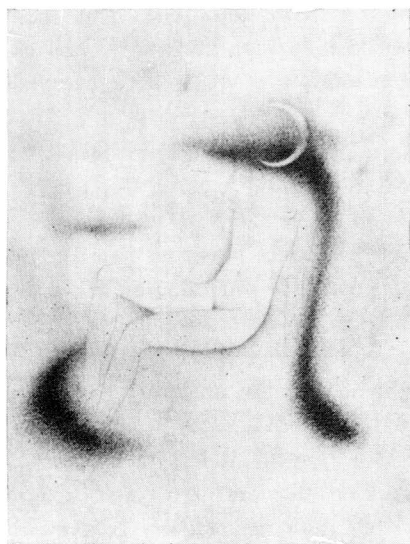
zení. Tím se od Šimových daleko plošších a odlehčenějších grafik liší. Ještě více se od Šimových ilustrací k Durychovým Panenkám vzdálily perokresby k další Durychově básni nazvané *Pasačka*, kterou si Lacina přepsal, typograficky upravil a čtyřmi ilustracemi doprovodil v Německém roku 1930. Převládla v nich popisnost a koncentrace na detail, snaha ilustrovat text svedla začínajícího umělce ke konvenčnímu projevu.

Vliv Šimovy grafiky, a na počátku třicátých let sporadicky i malby, souvisel s Lacinovým příklonem k moderní poezii. Dokládají to už rozebírané ilustrace k Březinovu, Uhrovu, Hlaváčkovu a Durychovu dílu, i k dílu *Umělcovo confiteor* Charlesa Baudelaira, které si Bohdan Lacina přepsal redisovým perem a typograficky upravil v roce 1930. Z unikátů privátního charakteru to byla ještě jedna ilustrace k přepisu básně Fráni Šrámka *Pobádka* z roku 1931 a přepis Rimboudova *Sbobem* z roku 1932.

Kresbu perem k Šrámkově *Pobádce* Lacina opět kombinoval s roztíranou křídou. Zachytil na ní stojící ženský akt, měsíc a hvězdu ve výši hlavy, kterou nahradila kaligrafická klikatka. Linie tu sice definuje obrys, není smyslově individualizovaná jako například v ilustracích k *Sedmikrásce*, ale v tom, jak se vytrácí v konečcích prstů, a v kaligrafickém útvaru nahrazujícím hlavu navozuje pocit neurčitosti a nedefinovatelnosti. Je možné, že tato kresba je více ilustrací základní myšlenky básně a že dokonce má v sobě více melancholie než například kresby k Hlaváčkově *Subtilnosti smutku*: „Jako dítě . . . Pobádkou ty jsi a já jsem dítě. Jezírka pláčou, v snách měsíc visí. Děvčátko, kam jdeš, děvčátko, či jsi? Pobádkou ty jsi a já jsem dítě.“¹² Je to subtilní kresba maximálně zjednodušená, jako by chtěla definovat neurčitý přízrak vynořující se z hlubin snu nebo ze vzpomínky, jíž dává nový význam například psychoanalýza: „*Sen svými nepřístupnými symbolickými obrazy vynáší na povrch nového zážitku zapomenuté nebo zatlačené vzpomínky z podvědomí a pohádky nejsou vzpomínkami na naše dětství, nýbrž v nich si lidská duše vzpomíná na svůj původ.*“¹³

Ve třicátých letech se Bohdan Lacina od Šimova díla odklonil. Využil ho teprve později svým vlastním způsobem v době, kdy těkavost pohledu nahradilo zadumání a klid kontemplanace, jak to ukazují Šimu i v názvech připomínající plátna *Krajina samodrubá* (1966), *Nesouřadné dvojiny* (1969) apod. Avšak už v ilustracích k privátním přepisům moderní poezie se jeví Lacinův sklon k větší kázní, konstrukci a řádu. V jeho hledání vlastního výrazu mají snad ten význam, že ho utvrzují ve správnosti nastoupené cesty. V privátních kresbách a ilustracích už na počátku poznáváme Bohdana Lacinu a jeho poetický potenciál. V tomto smyslu je ze všech vzpomenutých kreseb snad nejtypičtější volná kresba tužkou nazvaná *Dubnová noc*, z let 1929–1930. Patří sice k raným výtvorům, vykazuje však veš-

kerou křehkost a jemnost jeho uměleckého projevu, vysokou míru senzibility. Kresba představuje polosedící, mírně dozadu zakloněné torzo, kde hlavu, zahalenou mlžnatým mrakem – cárem – vytvořeným roztíranou černou křídou, nahrazuje srpek měsíce. Rovněž chodidla zakrývá podobný mlžnatý opar. Figura navazuje opět na Šimovy kresby, které Lacina znal například z ReDu. Je daleko výstižnější než předchozí ilustrace, zejména v podání nohou a v mírném šroubovitém pootočení trupu. Symbol luny byl převzat z obrazů Jana Zrzavého, podobně jako například i symbol konvalinky, které Bohdan Lacina použil pro vstupní ilustraci k Hlaváčkově *Subtilnosti smutku*. Rafinovaně jemná, mírně stínovaná kresba tuž-



1. Dubnová noc, kresba tužkou, 1929, č. kat. 424

kou v *Dubnové noci* přímo smyslově vyhmatavá tělo. Linie nedefinuje pouze obrys a proporce postavy, nýbrž současně vyjadřuje malířův vztah k předmětu, který také prostřednictvím kresby sděluje divákovi. Linie tu tedy nepopisuje pouze viditelné, nýbrž také vytoužené, a to zcela v duchu slov Sár Péladana: „*Produčbovělá kresbo, oduševnělá linie, citlivá formo, ty dávaš našim snům tvar a obrys.*“¹⁴ Půvab a hodnota *Dubnové noci* spočívá tedy v dualistickém napětí materiálního a imateriálního významu, ve spojení s předmětem, což se stane později základním a nosným pilířem celého Lacinova díla. Je v ní zdůrazněna dematerializace, aby tím více vynikl reálný původ inspirace. Jejím nositelem je torzo jako vědomé vy-

jádrnění nedokonalosti. Tak básní například Achim von Arnim: „*Co jest dokonalé, jest mrtvé a touhu již neukojí.*“¹⁵ Naopak nedokonalé, nehotové, pouze naznačené dráždí domýšlet, vyhmátnout krystalizační bod a učinit jej subjektivním zážitkem. V tomto smyslu, ale i z hlediska výtvarného je kresba *Dubnová noc* v Lacinově raném díle důležitým opěrným bodem jeho pozdější malby. Kresba je však významná i z vnějšího hlediska. Bohdan Lacina si totiž privátně přepsal Halasovu báseň *Kobout plaší smrt*, kterou doplnil kresbou (opět měkkou tužkou, což je typické pro neurčitost jeho představ), formálně i obsahově vycházející z *Dubnové noci*.¹⁶ Tento přepis si od něho vypůjčil Jan Jelínek, rovněž rodák z Německého. U něho ji uviděl František Halas, který pak požádal Bohdana Lacinu o další ilustrace ke svým básním. K tomu, jakož i k bližšímu seznámení došlo sice mnohem později, avšak pro Bohdana Lacinu znamenalo přátelství s Halasem mnoho. Potvrdilo mu přinejmenším správnost jeho volby a utvrdilo ho v přesvědčení o správnosti vlastních uměleckých názorů.

Kresba *Dubnová noc* a kresba k Halasově básni *Kobout plaší smrt* nejsou v Lacinově raném díle ojedinělé. Mohli bychom uvést ještě sedm kreseb barevnými tužkami z roku 1930, z nichž tři znázorňují ženská torza, čtyři pak tváře-masky, nebo kresbu torza z roku 1930, dívčí hlavy z roku 1931–1932 a dvanáct kreseb tužkou a pastelkami, které pojetím i provedením, ale i příznačnými atributy souvisejí s ilustracemi k Hlaváčkově *Subtilnosti smutku*. Lacina podobných ilustrací, kreseb a skic zanechal ještě daleko více. Z nich však ty, které jsme v této kapitole probrali, jsou natolik výmluvné, že nám umožnily názorně načrtnout Lacinovo hledání adekvátních výtvarných prostředků.

Poněkud jinak tomu bylo v raných malířských pokusech, které nemají pro jeho pozdější dílo ani zdaleka takový význam jako právě rozebírané ilustrace a kresby. Malovat začal rovněž za svých studií na reálce v Novém Městě na Moravě. O rozvoji umělecké osobnosti Bohdana Laciny nás ovšem první obrázky z doby studií na reálce a z prvních studentských let na brněnské a pak na pražské Vysoké škole architektury příliš nepoučí. Je to pochopitelné, neboť Bohdan Lacina vyrůstal na venkově, kde neměl kontakt s uměním. První malířskou výstavu zhlédl na Výstavě soudobé kultury v Brně v roce 1928. Brzy nato, ovlivněn černobílými reprodukcemi v Matějčkově monografii o Antonínu Slavičkovi, namaloval dvě nevelké temperové malby, které nazval prostě *Les*. Mohl je namalovat kterýkoliv začínající a jen poněkud poučený malíř. Není tu také nic z charakteru Lacinova rodného kraje. Upracované obrázky, na jejichž ploše jsou rozhozeny skvrny příliš sytých okrů, rumělky a oranžové barvy, nevybočují z opožděného poloimpresionismu typického pro náladové studie, tehdy už konvenčního stříhu. Nicméně na sedmnáctiletého studenta reálky jsou to práce zajímavé, barevné hmoty jsou poměrně dobře

diferencované a malířské rozpaky v hluchých místech větších barevných ploch, zejména v podzimních listnatých korunách, dovedl mladý Lacina vyvážit výraznými tahy štětce, zvláště v kmenech a ve větvích stromů. V obrázcích lze zaznamenat určitý smysl pro organizaci obrazové plochy a cit pro monumentalitu.

Ani olejomalba *Zima ve Sněžném* (1930), pomíneme-li některé jiné malířské pokusy z té doby, není ryším projevem Lacinova malířského citění, i když obraz je proveden velkoryse a po stránce řemeslné suverénně, ať už v rukopisném pojednání patrném v hrubých nánosech pastózní barvy nebo v „impresivně“ načrtnutých chalupách a stromech. Spontánnost impresionistického záznamu vedle nápadné podobnosti dokládá, že byla namalována pod přímým vlivem Slavíčkova obrazu *Kameničky v zimě*. Lacina ho načrtl roku 1929, když mu jeho bratři darovali k vánočním olejové barvy. Byly to první olejové barvy, které měl v ruce, a proto si je musel ihned vyzkoušet. Vydal se i přes mráz do polí malovat. Barvy mu zamrzaly na štětci a na plátně, žmolkovaly se a sklouzávaly. Přesto neobyčejně přesně uchopil téma, především v typickém krajinném výseku, který zredukoval na několik přičapělých a osamělých venkovských domů. V impresionisticky chvatném náčrtu výstižně charakterizoval atmosféru tohoto smutného a jakoby opuštěného kraje, který se mu stal osudem a v němž prožil kus svého života. I provedení malby je kvalitní a dokládá, že i v tomto směru byl veden vzpomenukým Slavíčkovým obrazem. Nejde tedy ani nyní o zcela samostatné dílo.

V obou případech můžeme říci, že mladý Lacina se stále ještě dívá nezaujatě – objektivně – kolem sebe. Netvoří, ale napodobuje skutečnost – přírodu – k níž je připoután smyslově, jak o tom svědčí i další obraz nazvaný prostě *Krajina*. Vznikl v roce 1932, brzy po maturitě na reálce, kdy Lacina viděl Coubinovu výstavu ve Vaňkové galerii v Brně. Po návratu domů namaloval stejný motiv, který připomíná Coubinova plátna, ovšem nejen motivicky, nýbrž také technicky. Obraz je až úzkostlivě ukázněný v tvarech a v kompozici, kterou tvoří dva stromy v prvním plánu a ovládají svou výškou a rozlohou korun celou krajinu v pozadí. Vliv díla Otakara Coubina je patrný ve velkých plochách a neznatelných přechodech světla a stínů, v „rozmyšlaných“ barvách a v tlumeném šedozeleňém koloritu s jemnými odstíny okřů. Zachycuje sice krajinný výsek z Vysočiny – úzkou cestu lemovanou pokrivenými lindami, které mají podle Bohdana Laciny „v určitém ročním období dokonce i obdobné šedozeleňé zbarvení“, jeho celková atmosféra je však cizí – určená spíše nezaměnitelným coubinovským koloritem, charakteristickým více pro jižní Francii. Nalezneme v něm nejvýše něco z pozdější Lacinovy melancholie. Je to také jediný obraz tohoto druhu. Lacina se v něm pokusil oprostít od pouhého záznamu viděného. V té době se snažil nalézt formuli, která by mu umožnila překročit hranici dělicí pouhou reprodukcí skutečnosti od tvůrčího činu. Také proto se

patrně obrátil v roce 1932 k jiné, tehdy už všeobecně platné formuli – ke kubismu. Avšak jak vzdálený byl kubismus, zaměřený na racionální analýzu předmětu, tápajícímu Lacinovi, jehož senzibilita směřovala spíše k poetické neurčitosti, o tom nejlépe svědčí jeho *Pobled ke Křižánkám*. Přírodu v něm vtěsnil do hrubých, různě se překrývajících a do sebe zapadajících nepravidelných mnohoúhelníků, jichž nezůstaly ušetřeny ani mraky, které trčí nad krajinou jako ledové kry. Studnost kubizujících tvarů podtrhují syrové zeleně a modře. Sem patří také plátno nazvané *Bílý smutek*.¹⁷ Vzniklo již v době Lacinova pobytu na Ústavu kreslení a malby na pražské technice, kterou začal studovat v roce 1932.

Tehdy Bohdan Lacina znal už také obrazy a kresby Josefa Šímy, Jindřicha Štyrského a Toyen, viděl výstavu Poesie 32 a listoval v uměleckých časopisech. *Bílý smutek* využívá ještě kubistického tvarosloví, které Lacinovi slouží k vymezení několika významových vrstev. Z nich je to na prvním místě bílá barva, jak jí používali romantici; reprezentuje nepřítomnost barvy, nebarevnost a ve spojení s ženským torzem je metaforou melancholie. Torzo však může také znamenat vědomou tvorbu nedokonalého a s bělobou symbolizuje pomíjejícnost. V této neurčitosti nacházíme odpor ke klasice, pro níž cílem každé umělecké tvorby je dokonalost. V tom poznáváme Bohdana Lacinu z jeho kreseb a ilustrací. Ovšem kubizující formule neodpovídaly této metaforice a Lacina se jich brzy vzdal. Namaloval sice ještě *Krajinu* (1933) cítěnou cézannovsky, avšak ta do jeho dalšího díla nezapadá a ani výtvarně není zajímavá.

Bílý smutek lze chápat jako obraz kompozičně vyvážený a výtvarně „dotažený“. Inspirován dílem Josefa Šímy a Toyen, navazuje jím Bohdan Lacina na českou avantgardní tvorbu devětsilské generace, aby se později přiklonil k širokému proudu moderní české avantgardy. Důležitější úlohu tu hrála představa než racionální konstrukce, které se později však ani Lacina nevyhnul ve svých průmyslných kompozicích, i když jí i přes matematickou a geometrickou konstrukci využíval vždy k metaforickému vyjádření myšlenky.

Bohdana Lacinu neuspokojily ovšem ani tyto malby. Ještě v roce 1934 jako student maloval dvě varianty pohledů na *Sněžné (Německé)*, které věnoval jako svatební dar své nastávající švagrové a v nichž se snažil těžit z výtvarných zkušeností francouzské malby. Zaujalo ho dílo Raoula Dufyho a zčásti snad i Andrého Deraina. Přímou inspirací byl v tomto případě lákavý motiv kvetoucích jeřábů a javorů, které lemovaly cestu vedoucí do rodné vsi. Barevná svěžest, přecházející až k dráždivě smyslovým tónům, místy ovšem i do nasládlého koloritu v oranžových, rumělkově zelených a růžovou lomených žlutých, by snad mohla odpovídat „šarmu“ prvotní barevné svěžesti Dufyho obrazů, kdyby nebyla příliš líbivá.¹⁸ Dufyho dílo vzdáleně připomíná rovněž jasná a hluboká modř oblohy. I volná

kresebnost a barevná kombinace ignorující zákon komplementárních barev navazuje na obrazy Raoula Dufyho, které Bohdan Lacina viděl v Praze na výstavách moderního umění. Barevné hmoty se tu pohybují – jsou dynamizovány. Prostřednictvím Dufyho v obrazech vzdáleně zazněla i Goghova kresba štětcem a poněkud nezdařená barevná harmonie matissovského ražení. Oba obrazy tedy v obecné rovině navazují na francouzské malířství z počátku tohoto století a přes všechny nedůslednosti v nich cítíme tížádnost po velké kompozici. Vedle reprodukce konkrétní jednotlivosti – kůry, se na stromech objevila i zcela nekonkrétní barevná plocha, z čehož vzniklo určité napětí, jež v pozdějším Lacinově díle najdeme častěji. Lacina zde také prokázal smysl pro jadrné líčení skutečnosti, ba přímo smyslový vztah k přírodě a jistotu ve výstavbě iluzivního prostoru.

Přes jisté výkyvy v kvalitě a přes kolísání v otázce volby toho či onoho stylu vykazují obrazy Lacinova počátečního období talent, který bývá definován také jako schopnost napodobovat a který je tedy pod kontrolou „já“, tj. vědomí.⁴⁹ Nejde tu ještě o výsostnou tvůrčí činnost – o originalitu. Obrázky jsou spíše projevem Lacinova vrozeného výtvarného nadání. Vypovídá se v nich s „uměním“, což zčásti potrvá i v době jeho akcepce avantgardistických metod. S Friedrichem Schillerem bychom mohli Lacinu z této doby zařadit k typu tzv. naivního básníka, který má povahu dítěte a je smyslově připoután k přírodě. Avšak jako vždy, neplatí schéma bezesbytku ani nyní. U Laciny nalezneme totiž již v raném stadiu také rysy druhého Schillerova typu – básníka sentimentálního, jehož realitou jsou představy. Uplatnily se v obraze *Bílý smutek*; téměř výlučně však ovládly už dříve rozebírané Lacinovy privátní ilustrace a také několik ilustrací z počátku třicátých let, u nichž se ještě krátce zastavíme. Po maturitě na reálce totiž jeho otec pro nedostatek finančních prostředků odmítl synovi další studia. Zasáhli sice opět bratři, kteří se uvolili k finální podpoře nejmladšího sourozence. Ten však musel uposlechnout otce alespoň v tom, že šel studovat profesuru kreslení a deskriptivní geometrie na Vysokou školu architektury, nejprve v roce 1931 do Brna, kde měl být zřízen takový ústav. Když k tomu nedošlo, přestoupil Bohdan Lacina po roce na Vysokou školu architektury do Prahy, kde kreslení vyučovali profesori Cyril Bouda, Oldřich Blažíček a J. Sejпка.

V brněnských Kounicových kolejích v roce 1931–1932 stojí za zmínku jeho přátelství se studentem a pozdějším básníkem Otokarem Žižkou, kterému Lacina ilustroval některé jeho sbírky básní. Žižka psal v roce 1932 básně blízké Březinovi a Hlaváčkoví. V roce 1932 to byly především čtyři kresby k Žižkovým *Elegiím*, které vydal Jan Jelínek v edici Novoluní, svazek 1, a F. Obzina vytiskl ve Vyškově druhé rozšířené vydání *Elegií*, ke kterým Bohdan Lacina přidal frontispis a nakladatelskou značku. Lacina opatřil frontispisem ještě Žižkova *Zaklínače*, kterého

vydali ing. R. Kopec a ing. A. Klimša z Brna a vytiskl J. Mucha v roce 1932. A. Sáňka²⁰ uvádí, že do některých výtisků knihy Otokara Žižky *Tvář v plamenech*, vydané roku 1930 pod pseudonymem Iwo Žižka dr. M. Charvátovou, Bohdan Lacina vkreslil frontispis.²¹ Na tomto místě je třeba poznamenat, že Lacina s O. Žižkou nespolupracoval před rokem 1931, protože ho neznal. Frontispis do některých výtisků knihy *Tvář v plamenech* mohl vlepit dodatečně, podobně jako v případě Durychových *Tři troničky*.

Bohdan Lacina přes odpor otce chtěl za svého pobytu v Brně proniknout co nehlouběji do uměleckého dění u nás. Jak už vzpomenu, navázal v roce 1932 spolupráci s nakladatelem Janem Jelínkem a vůbec poprvé u něho tiskl. V témže roce navštívil v Praze výstavu Poesie 32, a to dvakrát. Při návratu z ní poznal ve vlaku Vincence Makovského, který se vracel z pohřbu svého bratra. Diskutoval s ním z Oseku až do Brna. Makovský horoval pro obrazy Yvese Tanguyho, které označil za nejlepší z celé výstavy, z českého umění vysoce hodnotil dílo Josefa Šímy. Lacina neodolal a ukázal mu své kresby, které Makovského zaujaly. Pozval Lacinu k sobě do ateliéru a vzájemné přátelství bylo navázáno.

Na podzim téhož roku Bohdan Lacina už v Praze studoval. Sotva překonal první nárazy nového prostředí, ponořil se zcela do kulturního a politického života. Ve studentských koležích na Letné se seznámil s pokrokově orientovanými studenty a vstoupil do buňky Kostufry. Tato činnost, kladný a aktivní vztah k levě orientovaným kolegům ho brzy zavály do řad avantgardních malířů. Ponor do pražského kulturního života, zvláště do okruhu přívrženců avantgardy, byl usnadněn i navázáním kontaktů s Grossem, Hudečkem a Zivrem. Společně s Václavem Zykmundem, s kterým studoval a později bydlel u Teigovy sestry, se pokusil o proniknutí do Surrealistické skupiny. Byl však odmítnut. Na schůzi Skupiny byli oba posazeni na lavici ke zdi a nikoliv mezi členy ke stolu. Teige jim tehdy řekl: „*Tak se nejprve podívejte na Dalího.*“ Lacina vzal tuto výzvu doslova a začal kreslit a malovat ve stínu Salvadora Dalího.

Pokusil se o to opět v privátním přepisu Villonovy *Balady*, kterou doprovodil jednou kresbou koncem roku 1934. Sám k tomuto přepisu poznamenal: „*Opsal a nakreslil Bohdan Lacina k Novému roku 1935.*“ Jde o kresbu tužkou, která nezachycuje neurčitou a prchavou představu, nýbrž zcela v duchu Salvadora Dalího naturalisticky popisuje dřevěného manekýna na kuželkovité noze. Kreslíř ohmatává obrys a rozšířenou tužkou plasticitu objektu. Podobně jako například v *Dubnové noci* i nyní rozestřel čár stínu v podobě mraku ve výši ramen figuríny. Do něj zakreslil kuželku a jakýsi neurčitý popraskaný útvar. Jak uvidíme později, začal se zhruba v té době zabývat otázkou tzv. skořepinového prostoru. Kresba manekýna je v této souvislosti důležitá proto, že předznamenává Dalím inspirovaných

sedm suchých jehel k Máchovu Máji, dnes ceněné bibliofilii vevázané do černého sametu, kterou vydal F. J. Müller ke stému výročí Máchovy smrti v roce 1936. Je tištěna na barevných arších jako kdysi staré kramářské tisky.²² Jím předcházela cyklus sedmi tužkových kreseb kombinovaných s koláží, které Lacina nazval *Hold Máchovi – Meči! Obraze můj!* Patří rovněž do privátních ilustrací, které vznikly na rozhraní let 1934–1935, tj. brzy po založení Surrealistické skupiny. Byl to v roce 1935 opět Karel Teige, který Bohdana Lacinu doporučil architektu Vaňkovi a nakladateli F. J. Müllerovi, a to poté, co uviděl tyto tužkové kresby k Máchovu Máji. Za rok nato už vyšel u F. J. Müllera *Máj* s Lacinovými ilustracemi.

Nebyl to ovšem v žádném případě pouze surrealismus, co Lacinu inspirovalo při ilustrování Máchova *Máje*, i když formálně vyšel jak v privátních tužkových kresbách, tak zejména v suchých jehlách z díla Salvadora Dalího. Vedle surrealismu na Lacinu tehdy působila myšlenka prožívání velkých životních rozporů a zápasů a snaha vyjádřit tyto prožitky obrazy a myšlenkami, jak se s nimi setkal v poezii a v próze už na reálce.²³ Ostatně víme, že Bohdan Lacina znal také literáty českého symbolismu a francouzské romantiky a že literatura měla velký podíl na utváření jeho názorů. V souvislosti s ilustracemi k *Máji* je třeba uvést knihy Christophera Morleyho *Děti ve snách* a Alaina Fourniera *Veliký Meulnes*.²⁴ Zvláště kniha Alaina Fourniera zapůsobila na Bohdana Lacinu základní ideou o zemi „*tajemných ztracených panství*“ a 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 bloubkou dotýkající se tajemství a vědomě zachycující po právu dětské obraznosti neustále neznatelné prolinání snu se skutečností, přičemž se snem rozumí nesmírný neujasněný dětský život, vznášející se nad ostatním životem a bez ustání se rozeznávající jeho ozvěnami*“,²⁵ který je blízký Lacinovu vztahu k dětství, z něhož bude čerpat po celý svůj život, jako by vycházel z Máchova díla. Z jeho elegických metafor – „*zbořené barfy tón, ztrhané struny zvuk, / zaslého věku děj, umřelé hvězdy svít, / . . . – které lkají nad zánikem krásného dětství Vilémova (třetí zpěv) i vypravovatelova, básníkov*“.²⁶ To působilo na Lacinu velmi silně, zejména v době jeho pražských studií, kdy narážel v protikladu k bezstarostnému dětství v „*rajské*“ přírodě Českomoravské vysočiny na citovou prázdnotu okolí, na marnost svých tužeb a na šedivou skutečnost stupňovanou existenčními potížemi. Fournier ho zaujal také ideou: „*ve světě, kde je všechno mrtvé . . . dávat život věcem a okamžikům, ba snad i lidem*“.²⁷ Tím mu zprostředkoval Rimbaudovu výzvu, aby všichni šli „*hledat život*“, a přiblížil Máchovo zvolání: *Hledám lidi mém jak ve snu žili; / bez srdce však larvy najdu jen* / . Bylo tedy přirozené, že se Bohdan Lacina rozhodl ilustrovat Máchův *Máj*. Podobně

jako již v dřívějších privátních ilustracích nakreslil i zde měkkou tužkou kresby na šest volných listů a doplnil je kolážemi. Na rozdíl od předchozích ilustrací nyní nepřepsal báseň a také kresby jsou daleko méně ilustracemi textu. O to více je lze chápat jako vlastní introspekci, i když oděnou do daliiovské formy. Úvodní list počíná nápisem „*Hold Máchovi*“ a katovým výkřikem z Máchova *Křivokladu*: „*Meči! Obraze můj!*“. Protější strana nese kresbu, kde animalizované nohy stolku přibité hřeby k zemi signalizují ilustrátorovu sebereflexi, jež vyzařuje i z dalších listů. Kresby, podobně jako v případě *Subtilnosti smutku* pozbyly ilustrující charakter, stejně jako i Máchovi „*brdinové Křivokladu ztratili takřka úplně svůj historický charakter a jsou nositeli subjektivní psychologie a subjektivního osudu*“.²⁸ Vyobrazení ulity, kalamáře a na jakési fantastické konstrukci zavěšených katovských atributů s královskou korunou souvisí s předlohou jen zcela povšechně. Lacina tu vyšel z rozporu mezi ponížeností a touhou po vznešenosti jako typického atributu katovy osobnosti v Máchově *Křivokladu*. Stejnou melancholií jsou proniknuty i vlastní ilustrace k *Máji*, z nichž zejména na druhém listě vyobrazené ženské torzo zavěšené na obraze a obklopené neurčitými stěnami a „hlubokým prázdňem“ pod ním patří zcela k surrealistickým absurditám, které připomínají sadismus obrazů Salvadora Dalího. Tím navozují tyranizující rozpor mezi skutečností a touhou, mezi realitou a ideálem. List, na němž je vyobrazen strom dušený popínavými šlahouny, vztahující se k II. intermezzu a zčásti i k druhému zpěvu, odpovídá nanejvýš věžňovým meditacím nad vynořujícími se metafyzickými otázkami času, života a smrti. S těmito meditacemi ideově souvisí i kresby vztahující se k I. intermezzu a k třetímu zpěvu, v němž Mácha spěje „*k filozofické a citové syntéze rozporů*“, kde „*nachází niterný vztah k zemi-matce*“.²⁹ Hromadění symbolů – sklad surrealistického zátiší – ulity, lebka, škopek, šroub-červotoč – se blíží Máchovu hromadění atributů. Ilustrace reaguje na ideu básně vyjádřenou strofou: „*tam na své pouli pozdravujte zemi. / Ach zemi krásnou, zemi milovanou, / kolébku mou i brob můj, matku mou, / vlast jedinou i v dědictví mi danou!*“. Tento sklad zátiší se vrátí do Lacinova díla i později. Roku 1947 vznikne obraz *Ulity* obsahově blízký Máchovu *Máji*. V něm malíř znovu rozvine ideu skladby protikladu vznikajícího a hynoucího, myšlenku paradoxního kladu života, věčně se přetvářející hmoty, otázku času a vesmírné nekonečnosti. Obraz ovšem už není „náhodným“ skladem surrealistické „veteše“. Lacina v něm položil důraz na výtvarné zpracování – na záměrnou konfrontaci malířských prostředků, jako je barevná simultaneita a protikladné zpracování hmot v pastách a v hladkých plochách. Tím vymanil obraz z přísné doktríny surrealismu, která požadovala náhodné řetězení nesourodých věcí bez ohledu na malířské kvality. Kresba, na níž je vyobrazena „natura mortua“, je na druhé straně blízká zpěvu třetímu, v němž nacházíme „tendence syntetizující,

soucítění se světem a vplývání do světa“,³⁰ které jsou obsaženy i v Lacinově převšedčení o neustálém „opakování životního běhu“, jak to naznačuje i další kresba k II. intermezzu s lustrem, torzem na podstavci, rozpadající se architekturou a šroubem (červotočem), pod nímž zeje tmavý otvor. Vedle melancholie tu tedy opět najdeme i sexuální symboliku. Zde vidí Bohdan Lacina, podobně jako Mácha „v přírodní skutečnosti věčný zrod, věčné vznikání a zanikání, plně dialektických zvrátí“.³¹ Průhled do prázdna, do kterého je divák vtahován podobně jako v manýristických obrazech dvěma po stranách nakreslenými neurčitými bloky architektury, naznačuje, že i nadále bude Lacinu zajímat otázka času – ve smyslu věčného vznikání a zrodu – podobně jako u Morleyho „... Věčně běží do modrého prázdna a nikdy se nikam nedostane. Jako čas . . .“³² V tom je ovšem obsažena i idea vzpoury, ale i idea lásky k životu, k přírodě a člověku – z toho zároveň vyplývá smutek. Věčné hledání, naděje, dychtivá perspektiva života, která prchá, sotvaže se objevila. I v tomto elegismu je Lacina plně máchovský, ovšem i později. Takový je i jeho obraz *Truchlenec* z roku 1964, inspirovaný třetím zpěvem Máje. Obrací se znovu k elegickému prožívání světa, stejně jako *Pták neštěstí* (*Ani pták ani člověk* z roku 1965) nebo plátno *Na stínadlech* (1965). 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 rozsmutnivoše sebe, / v tiché se slzy celí rozplýváte, / vás já jsem posly volil mezi všemi.“ / Obraz *Truchlence* je montáží stylizovaných smyslových jevů skutečnosti – lebky, lomenic, stromů, ptáka. Je malován s citem pro barvu a úspornou tvarovou stylizací, v níž zřetelným východiskem je realita. V rovině obsahové chce vyjádřit subjektivní prožitek světa – „Nic není pravdivé mimo touhu . . .“ (Christopher Morley) nebo „Obyčejný proud smyslů neuspokojí. Při něm ozývá se stále touha po krásnu, po daleku, po nedosažitelném, po hvězdách, je to láska duše . . .“³³ Avšak ve stylizaci a promyšlené kompozici všech těchto obrazů nacházíme zároveň prvky racionální konstrukce. V tom lze vidět snahu po syntéze.

Vyvrcholením cyklu kreseb je šestý list, vztahující se k závěrečnému zpěvu Máje. Ilustrátor v něm otevírá kresbou a koláží jeviště s přízraky zmaru, jak si je vymyslel ve své fantazii, a zároveň průhled k dalekým obzorům a pohořím v pozadí. Reálný prostor se mu otvírá do prostoru ideálního vidění (zasnění), podobně, jako je tomu u Fournierova hrdiny knihy *Veliký Meulnes* Seurela: „Sjíždět s návrší a nořit se do údolí; objevovat jako na křídlech dálky cest, jež se při vašem příjezdu rozestupují a rozkvétají . . .“³⁴ Čas a prostor tu vstupují do relativního vztahu, z něhož vzniká napětí stejně jako z výtvarného zpracování kreseb vůbec. Lacina nedosahuje tohoto napětí jen „náhodným“ skladem, konfrontací nesourodých věcí, nýbrž především výtvarně. Měkká tužka, neurčitě definující imaginární fantomy

měkkých útvarů, je doplněna naturalisticky působícími kolážemi kružidel, lebek, kúlů, lustrů apod., provedených xylografiemi. Jejich posláním je nahradit reálné předměty a postavit je do protikladu ke kresbám. Tento dualismus aktualizuje ideový rozpor s maximální naléhavostí, stejně jako je tomu i v Máchově *Máji*.³⁵

Když F. J. Müller vyzval Bohdana Lacinu k ilustrování Máchova *Máje*, jehož vydání připravoval, bylo to pro studenta Lacinu nesporně vysoké vyznamenání, vezmeme-li v úvahu, že v té době pracovali v Praze „surrealisticky“ už uznávaní umělci. Byl to úspěch, protože bibliofilské vydání *Máje* vyšlo na paměť stého výročí básnickovy smrti vedle téměř oficiálního sborníku *Ani labuť ani lúna* a postavilo se tak po bok autoritám. Lacinovy ilustrace doplňovaly Zykmondovy koláže na předšádkách. Kritika sice neuvítala toto vydání a zejména koláže příliš nadšeně,³⁶ plného zadostiučinění se však Bohdanu Lacinovi dostalo Bretonovým dopisem mladoboleslavskému redaktorovi D. Šubrtovi. Je datován v Paříži 3. února 1937 a Breton v něm mimo jiné píše: „*Máj K. H. Máchy mi přišel především a velmi jsem ocenil jeho vybavení. Dovolte, abych Vám k němu blabopřál, stejně jako pánům Lacinovi a Zykmondovi, se kterými jste vydal nejbezčí básnické dílo, jaké jsem kdy viděl. . . S velkou netrpělivostí očekávám L'Air de l'eau.*“³⁷ Bohdan Lacina vybavil toto zajímavé vydání na zeleném, žlutém, oranžovém a růžovém „couleuru“, jak už řečeno, sedmi suchými jehlami, které jsou v protikladu k „privátním“ tužkovým kresbám daleko naturalističtější.³⁸ Precizní práce se suchou jehlou, již dosahuje Bohdan Lacina vrcholně jemné modelace a reálně věrné reprodukce předmětů, vedlo nutně k poněkud neosobní transkripci imaginárních představ. Navázal v nich také daleko více než v předchozích kresbách k *Máji* na Daliho, zejména na jeho kresby ke *Zpěvům Maldororovým* nebo na jeho ilustrace k *Trois Sécheresse* Edwarda Jamese, reprodukované v *Minotauru*.³⁹ Suché jehly sledují přesně, například pátá ilustrace, Daliho pavučinovitě jemnou, ostrou linii, naturalistickou šrafuru a sadisticky roztrhávají figury a bytosti. Jsou proto více volnou parafrází, v níž převažuje jednostranná tendence ke zdůrazňování negativismu a krutosti. Na druhé straně však ilustrace vykazují vysokou míru zručnosti, která bude provázet Lacinovo grafické dílo i v budoucnosti, a představují tak jeho první velký výkon v oblasti ilustrace.⁴⁰

Daliiovský je rovněž dřevoryt na obálce knihy Andrého Bretona *Vzduch vody* (*L'Air de l'eau*), o které se Breton zmiňuje v citovaném dopise překladateli D. Šubrtovi. Vyšla v Rakovníku v roce 1937 v tzv. edici Ra (po válce bylo názvu edice použito k označení známé umělecké skupiny Ra v Brně, k níž Lacina patřil a již zakládal). Lacina se zde vrátil k technice dřevorytu, kterou už kdysi ozkoušel a k níž se znova přihlásil v roce 1936 v jednom drobném a poněkud nesmělém grafickém listě k sedmi básním Bohuslava Tomíčka, *S blavou obnaženou*. Vydal je

rovněž F. J. Müller k stému výročí úmrtí K. H. Máchy. Dřevoryt představuje dívčí tvář vzdáleně připomínající někdejší Lacinovy privátní ilustrace ovlivněné Šimovou grafikou.

Zdá se, že Lacina v dřevorytu našel techniku vyhovující jeho sklonům, zejména možnostmi vytvářet kontrasty zářivě bílých čar a ploch proti černému pozadí nebo naopak velkých bílých (odkrytých) ploch proti černým, kresebně citěným liniím. Tyto možnosti kontrastu nebo téměř „monochromie“ odpovídají ve čtyřicátých letech plně jeho metaforicky laděným obrazům. V obou nyní rozebíraných dřevorytech nešlo o nic jiného než o hledání nových výrazových možností, jak o tom svědčí i tři lavírované perokresby k privátnímu přepisu básně Franka Crana, *Warum ich dich liebe* z roku 1939, v nichž se Bohdan Lacina sice pokusil uniknout dalióvské křečovitosti, v nichž však najdeme ještě rezidua surrealismu i kubismu, který se v té době objevil i v jeho několika plastikách. I když perokresby ženských alegorických postav jsou lavírovány teplou sepií, která je maximálně zjemňuje, jejich nerozhodnost volby mezi surrealistickým a kubizujícím tvaroslovím jim dává rys nejistoty a rozkolísanosti.

Byla to ovšem už doba, kdy se Lacina se surrealismem rozešel. Víme například z jeho zápisků, i z toho, co bylo řečeno o jeho snaze připojit se k avantgardě v době studií na pražské technice, že surrealismus tehdy dostatečně neznal a ani neprožil, neboť mu byl vnucen zvnějšku. Bohdan Lacina nepřišel do Prahy s vyhraněným a celistvým uměleckým programem. Zvláště v malířství zkoušel různé formule a tvarosloví, které by se mohlo stát nosnou kostrou jeho neurčitých představ o umění. Zdá se dokonce, že v té době byl zahleděn více do minulosti. Ostatně surrealismus přijímalo tehdy celé naše umělecké a teoretické prostředí opožděně a nedůvěřivě. Dokonce i ve Francii byl dlouhou dobu považován za ryze literární hnutí, jako například Maxem Morisem. A ještě v třetím čísle časopisu *Révolution surréaliste* vysvětloval Pierre Naville: „*Je všeobecně známo, že neexistuje žádné surrealistické malířství. Nárok na toto označení by si nemohla činit ani čára tužky, která by byla ponechána náhodě gesta, ani obraz, který by napodoboval snové výtvoř, ani domnělá fantazie.*“⁴¹ Teprve Bretonova kniha *Le Surréalisme et la peinture* z roku 1928 otevřela dveře také výtvarnému umění, a malířství brzy nato podnítil vedle Maxe Ernsta neklidný a sarkastický Salvador Dalí. Jeho exhibicionismus vyprovokoval mimořádnou aktivitu i po stránce organizační a propagandistické a jeho obrazy reprodukováné v *Cahiers d'art* nebo v *Minotaure* byly často považovány přímo za ukázkové lekce. Ovšem u nás ještě v roce 1930 sám Karel Teige, budoucí protektor a nakonec i teoretik surrealismu, zaujal v článku *Náđrealismus a Vysoká bra*, který otiškl v *ReDu*, odmítavý postoj zejména k postulatům automatismu a čisté *écriture de la pensée* bez zásahu vůle, k reprodukci

podvědomí atd. Podotýká: „Znamená-li pro surrealisty básnit to, že se uvedou do stavu pasivity a maximální receptivity, do stavu podobného snu či hypnose, a znamenají pak diktát vnitřního života a opisují přesně a integrálně fungování myšlenky, nelze si nepovšimnout, že jde tu o základní nepochopení psychoanalýze a freudismu: Freud dokazuje, že takový integrální a přesný opis podvědomého myšlení není možný v žádném vědomém a polovědomém stavu, že je vyloučena přesná introspekce; není to možné ovšem ani ve snu. Podvědomí nemůže být jasně a adekvátně vyjádřeno: promluví řadou symbolických asociací, v nichž zůstává vlastní podstata skryta... Surrealistické nepřátelství k vědomému lyrismu, k vědomé tvorbě básnické, je nejzákladnějším omylem. Snový stav není stavem tvůrčím... Popřítí volní akt básnické tvorby je estetický nonsens: poesie by klesla na spiritistický trik, měli bychom tu nové vydání hypnotismu či somnambulismu, básnictví by bylo brou s mediem v transu. Surrealistická introspekce snaží se být, marně, kopii vnitřní reality, která ve skutečnosti může být básníkovi toliko přínosem materiálu, z něhož tvoří...“⁴²

Ovšem už koncem téhož roku ohlásil Vítězslavem Nezvalem vydávaný Zvěrokruh obrat. Časopis uveřejnil surrealistické texty a reprodukce, podobně jako revue *Musaion*. Roku 1931 se objevilo několik originálů na výstavě Umění současné Francie v Mánese a na výstavě École de Paris v Obecním domě. Avšak k úplnému obratu došlo teprve v souvislosti s otevřením výstavy *Poesie 32*, kterou uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánese. Vedle domácích malířů a sochařů – Štyrského, Toyen, Emila Filly, F. Muziky, F. Janouška, A. Wachsmanna, V. Makovského a dalších – vystavovali také Josef Šíma a přední evropští surrealisté – Max Ernst, Salvador Dalí, André Masson, Joan Miró, Hans Arp, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Wolfgang Paalen a další. Výstava rozvířila kubismem už poněkud uklidněnou hladinu výtvarného života a postupně strhla většinu mladší generace včetně Štyrského, Toyen a Makovského do víru surrealismu, jak o tom svědčí i založení Skupiny surrealistů v ČSR dne 21. března 1934 s Vítězslavem Nezvalem jako iniciátorem v čele a členy Konstantinem Bieblem, Bohuslavem Broukem, Jindřichem Honzlem, Jaroslavem Ježkem, Vincencem Makovským, Jindřichem Štyrským a Toyen. O něco později do Skupiny vstoupil také Karel Teige a stal se jejím teoretickým mluvčím. Skupina začala vyvíjet rozsáhlou činnost. Pořádala přednášky, diskusní a polcmické večery, vydávala teoretické sborníky, překlady a básnické sbírky, organizovala výstavy i divadelní představení a pokoušela se dokonce o založení vlastního časopisu. V Knihovně Levé fronty vyšel sborník *Surrealismus v diskusi* za redakce Karla Teiga a Ladislava Štolla a překlad Bretonových *Spojitéch nádob*, Teige začal vydávat *Dobu*. V roce 1935 navštívil ČSR André Breton a Paul Eluard. Přednášeli v Praze a v Brně, společně s pražskou Surrealistickou skupinou

vydali Mezinárodní bulletin surrealismu. V Mánesu proběhla první výstava Skupiny – Štyrský, Toyen, Makovský. O rok později se čeští surrealističtí malíři zúčastnili mezinárodní surrealistické výstavy v Londýně a téhož roku vydali sborník *Ani labuť ani lůna* k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy a jediný svazek revue *Surrealismus v ČSR*, který redigoval Vítězslav Nezval. V překladu Vítězslava Nezvala a Bedřicha Vanička přišla na trh Bretonova *Nadja* vydaná F. J. Müllerem v Praze, v Brně vydal J. Jícha Bretonovu knihu *Co je surrealismus?* Zájemcům o nové hnutí se dostalo do rukou zvláštní číslo Cahiers d'art, věnované surrealismu a Teige vydal *Jarmark umění*. Ale brzy nato se v surrealistickém hnutí objevily rozpory, podobně jako ve Francii. V roce 1936 byl vyloučen ze Skupiny Vincenc Makovský a začátkem roku 1938 Vítězslav Nezval rozpustil Skupinu surrealistů v ČSR. Zbylí členové však odmítli Nezvalovo rozhodnutí a naopak rozšířili členskou základnu přijetím Jindřicha Heislera. Teige pak vydal polemicky vyhocenou knihu *Surrealismus proti proudu*.

V takové atmosféře se ocitl v polovině třicátých let studující Bohdan Lacina. Stejně jako grafiky, začal i surrealistické obrázky malovat koncem roku 1934 a začátkem roku 1935, tj. v době po založení Surrealistické skupiny. Po dvou letech, kdy účastí na výstavě v Burianově D 37 spolu se Zívrem, Zykmondem, Grossem, Hudečkem a Hákem jeho pobyt v Praze v podstatě skončil, zaujal k surrealismu kritický postoj. Teigovo doporučení F. J. Müllerovi bylo sice jakýmsi oceněním jeho pokusů o surrealistické malování, bylo však sotva s to uspokojit jeho ctizádost jako malíře. Lacina ostatně už v polovině třicátých let směřoval jinam. O tom svědčí mimo jiné i poznámka v jeho soukromém notesu z roku 1935, která zní: „*Jde mi o novou realitu, proč nás cpou do smrdutého sudu mrtvého realismu, proč nás nutí malovat sračkami Dalího?*“, a dále „*Nadskutečnost – jen bolá skutečnost a nena-mlouvej si, že je ještě něco víc.*“ Ani těch několik surrealismem ovlivněných obrazů neznamená v jeho díle rozhodující obrat, nýbrž pouhou epizodu na cestě k vlastnímu uměleckému výrazu, jakou byly také exkursy k dílu Antonína Slavička, Otakara Coubina, Raoula Dufyho, Josefa Šímy a ke kubismu. Většina jeho surrealistických obrazů patří mezi tzv. grotesky.

K vážně myšleným surrealistickým olejomalbám v Lacinově díle lze počítat většinou jen obrazy, které vznikly ještě v době jeho pobytu v Praze, tj. pod přímým vlivem surrealismu. Jsou to *Bláznivá Ofelie*, *Nokturno*, *Poraněné kyvadlo*, *Kukla*, *Žena mince*, *Obraz-objekt* a *Dívka v černém*. Obraz *Bláznivá Ofelie* v duchu rady Karla Teiga navazuje na Dalího, ale spíše myšlenkově než výtvarně. Zdůrazněním figury v popředí k neurčité, nízkým horizontem naznačené hluboké krajině, loutkovitostí, povšechností obrysu a objemu postavy, proděravělou kulovitou hlavou bez tváře je autor zahleděn spíše k dílu Giorgia de Chirica. Daliovská je v něm ovšem

sadistická krutost, s níž je předváděna Ofelie divákovi. Její nohy a pravá ruka vrostly do země, na pravém stehně zeje rána neuměle ovázaná kusem hadru. Pervertovanou sexuální symboliku upřesňují ještě jakési útvary na způsob ztuhlých šroubovitých svítků, z nichž dva jsou připíchnuty špendlíky k zemi. Dílo je malířsky rozpačité, barevně nepříliš diferencované, chudý až suchý kolorit a žlutá postava Ofelie, okrová až žlutohnědá zem a poněkud strupovitě a suše malovaná obloha připomínající příliš jasně Teigovu tezi o bezrukých Rafelech. Obraz v protikladu k předchozím výtvarným pokusům studenta techniky působí začátečnický neobratně a neosobně. Ukazuje, jak se Lacina nutil do tohoto obsahově drsného líčení.

Tak, jak je na druhé straně *Nokturno* zase malířsky pečlivé, zejména po koloristické stránce, převládá tu například snaha po sladění barev – modré, okru, indické červené a hnědých – tak tkví svojí symbolikou zcela jednoznačně v surrealistické atmosféře. Kompozici tvoří shluk daliovských symbolů – chrupavčitý útvar propíchnutý dlouhými ostny, který spočívá jednou svou částí na nízkém dřevěném špalvu. Za ním se tyčí krychle, z níž nahoře vyčnívá tyč a neurčitý kuželkovitý útvar. Scénu uzavírá a vymezuje jakési panneau, před kterým se odehrává děj. Měkký chrupavčitý útvar proniklý ostny patří do oblasti surrealistické sexuální symboliky, již upřesňuje opět název obrazu. Tento jednoznačný smysl vyobrazení potvrzují i předchozí kresby. Tak první skicu k nokturnu si Bohdan Lacina načrtl do soukromého zápisníku už v roce 1935. Na základě té pak vytvořil suchou jehlu stejného námětu. Je na ní vyobrazen okrouhlý stolek, který se v malbě změnil v rozpukaný špalek. Na stolku vidíme ucho propíchnuté špendlíkem a náušnicí. Ucho splývá s ptačí klecí v pozadí, v olejomalbě bylo nahrazeno krychlí, vedle klece se tyčí krystal. Fetišismus je z toho všeho zřejmý už na první pohled. Výtvarně lze ovšem suchou jehlu *Nokturna* směle přiřadit k ilustracím Máchova *Máje*.

Také v obraze *Žena mince* jde o dualismus, patrný zčásti i v názvu, jímž se Bohdan Lacina snažil navodit směr výkladu vyobrazeného. Výchozí skicu k této malbě si načrtl rovněž do soukromého notesu, a to v letech 1936–1937. Tehdy se ovšem už obracel k jiným inspiračním zdrojům, z nichž čerpal posilu k pozdějším zcela originálním a na surrealismu nezávislým obrazům, jak ukazují skici z této doby, jimž dával názvy jako *Žena housle*, *Žena lampa* apod. Reagoval jimi na tehdejší oživení zájmu o literární barok. Barokní poezie skládala metafory obvykle ze dvou pojmů – jako je tomu například ve známé koledě Michny z Otradovic: „Ó loutno má, ó slavíčku můj . . .“ Básnické obrazy jsou zde vizuální až hmatatelné a Lacinu silně zaujaly: „Cílem bylo stavět příměry, které pozvedají člověka stále výš a výš.“⁴³ Jde o přiřazování obrazů, z nichž vzniká nevyčerpatelná řada možností obrazů nových. Ovšem původní impuls byl vždy emoční a vyvolal první představu, k níž se pak přiřazovaly nové představy zcela spontánně, takže v konečné fázi

mohly vznikat obrazy od původní předlohy dosti odlišné. Nicméně právě zde platí: „*Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu.*“

Lacinovu závislost na díle Salvadora Dalího nejlépe reprezentuje obraz *Kukla*, k němuž opět existoval náčrt v soukromém notesu. Inspirací k tomuto obrazu byly fafrnochy, jimiž se zdobily rytířské přilby v klenotu erbů. Skicu si dokonce doplnil poznámkou: „*Dobré jitro zakuklenci*“. Odtud dospěl k termínu zakuklený rytíř a pak prostě *Kukla*. Avšak zatímco skica zhruba zachovává volný, až kaligrafický prepis fafrnochů, skládá se obraz z neurčitých vizí hnátů a daliovsky „měkkých“ útvarů, z nichž vzniklo vysoké monstrum tyčící se v prvním plánu obrazu nad nízkým horizontem fantastické, do dálky ubíhající krajiny. Je to opět důkaz, jak Lacina vyšel z poezie, aby nakonec podřídil své záměry pod tlakem okolností a prostředí požadovanému vkusu.

Oproti naturalismu *Kukly* je obraz *Dívka v černém*, na němž na Dalího dílo upomíná jen několik absurdit, výtvarně nesrovnatelně kvalitnější. Základní notu obrazu určuje melancholie a nostalgie vracející se až k privátním ilustracím z předchozí doby. Byla patrně vyvolána tím, že Lacina na obraze zachytil „portrét své první lásky“. Melancholickou tvář s výrazným náznakem smutku doplnil mrtvým ptákem, kterého namaloval na prsa dívky, a také temně modrým až černým oděvem, s nímž kontrastuje okrová barva pozadí.⁴⁴ Obraz je malován hustou barvou bravurními tahy štětce, bez zbytečného propracování detailů. Hmoty jsou na něm pevně a jistě rozlišeny, formy jasně diferencovány. Lacina se v něm vzdal malířské suchopárnosti a naturalismu předchozích surrealistických maleb. Důrazem na kvalitu provedení vlastně znenáhla začal oponovat tezi o bezrukých Rafaelech.

Podobně je tomu i v *Poraněném kyvadle* a zejména pak v díle *Obraz-objekt*. V obou případech jde už o modifikaci surrealismu nebo lépe řečeno o prvé pokusy „obrodit“ surrealismus zavedením prvků geometrie a řádu do obrazu. *Poraněné kyvadlo*, k němuž si Lacina nakreslil do svého notesu téměř geometrickou skicu, je obrazem sice ještě surrealistickým, ale proniklým už matematickými principy. Tak například útvar kyvadla tyčící se před manýristicky ubíhající daliovskou krajinou vyrůstá z jednoho bodu – z mrtvého ptáka (husy) s rozbitými vejčky, jejichž skořepiny leží na elipsovitém útvaru, který připomíná zároveň „perpentykl“. Na jeho geometrické konstrukci visí maska, v pozadí se zvedá rampa s několika domy. Jisté, v obraze nejde o ryze matematickou problematiku, ale o pokus spojit matematické principy s imaginací. Kyvadlo Lacina chápal vždy jako něco znepokojivého – v něm viděl symbol času. Dualistický princip imaginace a matematiky opakují v jiné rovině útvary měkké, proniklé útvary ostrými. V tom je obraz surrealistický. Sexuální symbolika ovšem už není toho druhu jako ještě v *Nokturnu* a lze říci, že v *Poraněném kyvadle* začíná převažovat malířovo meditativní založení.

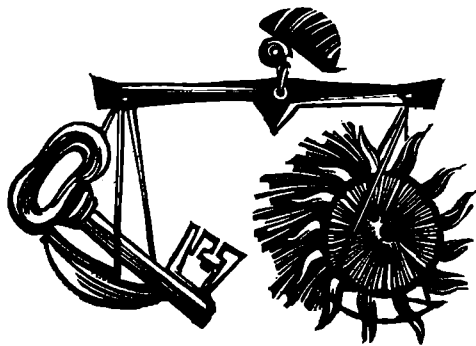
Obraz-objekt (1937), malovaný na překližce, jednak kombinuje malbu s objektem – drátem a na řetízku zavěšeným gombíkem – jednak směřuje ke geometrii. Souvisí jednoznačně s Lacinovým studiem deskriptivní geometrie na Vysoké škole architektury v Praze. Střed obrazu zaujímá trojúhelníkový útvar rozvitý mezi tři základní body konoidu; tím je dáno i rozložení barev do ploch. Okr v pozadí, hladce nanášený, a překližka nepokrytá barvou zhruba uprostřed útvaru konoidu kontrastuje s černou barvou konoidního útvaru, malovaného pastózně a robustně. Zářivě červená rumělka spodního pásu tvoří opěrný bod, z něhož konoid vyrůstá. Drát s gombíkem na řetízku potlačuje jednoznačnost tohoto geometrického útvaru a převádí celé vyobrazení do estetické kategorie „komična“. *Obraz-objekt* se tak stává téměř groteskou ironizující exaktnost a přesnost lidského myšlení, ale i naivnost surrealistických hříček.

Závěr Lacinovy koketérie s ortodoxním surrealismem je zcela ve znamení ironizujícího výsměchu. V jistém smyslu souvisí s teorií tzv. objektivního (černého) humoru, v němž i Lacina patrně našel „*živel obranný a útočný*“, často právě proti surrealistické doktríně, v které se v té době začínaly objevovat povážlivé trhliny. Už první plátno tohoto druhu *Zivající loutna* (1937) není než groteskou. Loutna se na obraze změnila v rozevřenou „hubu“. Na horním rtu dokonce porostlou knírem! Ční opět v duchu Daliho nad nízkým horizontem a otvor v ní nám nabízí průhled do dálky. V „hubě“ visí udice, což sexuální symboliku ještě zdůrazňuje, zároveň ji však přivádí na pokraj únosnosti. Je totiž záměrně tak primitivní a polopatistická, že vylučuje jakýkoliv vážný záměr. Jde tu patrně i o grotesku na hudební inspiraci, jak naznačuje název.

V podobné rovině výsměchu se pohybuje i drobný obrázek *Hříčka a Nadvlastenec* (1938). Plátno nazvané *Groteska věci i citu* (1938) nám ukazuje umělcův záměr i v označení. Obrázky, jako poslední na díle Salvadora Daliho závislá dílka, vznikly už v Jevičku, kam Bohdan Lacina odešel po skončení studia v Praze v roce 1937. Mimo grotesku *Nadvlastenec* doznívá v obou ostatních ještě sexuální symbolika, avšak jako v případě *Zivající loutny* je i tu přesunuta do oblasti komična.

Drobný obrázek *Hříčka* dokládá už zcela jednoznačně hravost a bezvýznamnost malůvky, v čemž lze rovněž spatřovat malířovo přezírání výtvorů podobného druhu. Naopak *Nadvlastenec* znázorňuje tlustého, usměvavého pána s vojenskou čapkou na hlavě a se škorňmi na krátkých nohách, pod nimiž se na zemi válí vajíčko. Pošetile sebejistý postoj zdůrazněný pravou rukou opřenou v bok, deformovaná hlava, velké břicho a ústa, která se mění v „zobák“, to vše líčí směšnou figurku politického křiklouna, o něž nebylo koncem třicátých let nouze. Trpkému výsměchu odpovídá i lehce improvizující malířské podání, pestrá, až pouťová barevnost a jednoduchá skicovitá technika malby, což charakterizuje také *Hříčku*.

Naproti tomu poslední, ortodoxně surrealistický obraz Bohdana Laciny *Groteska věci i citu*, v němž nalezneme téměř chaotickou směs surrealistické symboliky, včetně ptačí klece s nápisem *Parce que mon maître me lave*, jak ji známe z *Nocturna* a z nesčetných sexuálních symbolů – ucha, mrtvého ptáka, proděravělého „balonu“, vztyčujících se útvarů v pozadí, je namalován se sebevědomou suverenitou. Předměty jsou naturalisticky věrně reprodukovány se všemi světly a stíny, objemovou plasticitou, iluzivní prostor neobyčejně sugestivně budovaný mizí v nekonečných dálkách. To vše jako by Lacina shrnul do jediného obrazu záměrně, aby si vybavil, ne bez ironizujícího pošklebku, směšnost podobných hříček. Zvláště v době, kdy se na obzoru začalo hrozivě zvedat až příliš konkrétní monstrum nadcházejících válečných časů. Zajímavé je, že Lacina v obou případech, tj. v případě *Hříčky* a *Grotesky věci i citu*, užil dráždivé červené rumělky, která ovládá kolorit a je v obou případech stejně zářivá. Patrně i její užití má ironizující smysl, neboť Bohdan Lacina v té době už znal význam jednotlivých barev, jak ho vysvětloval např. Goethe ve své nauce o barvách: „... žlutá a červená, antické barvy, jsou barvami hmoty, blízkosti, řeči krve. Červená je vlastní barvou poblaví. Žlutá a červená jsou oblíbené barvy davu, dětí, žen a divochů. Jsou – jako euklidovské, apolinické, polytheistické barvy – barvami popředí (avant-gardy), i v sociálním smyslu, tedy barvami blučné družnosti, trhů, lidových slavností“.



30. Koncovka z knihy F. Halase *O jedné závisti*, dřevoryt, 1948, č. kat. 511

