

Sedlář, Jaroslav

Počátky ilustrační grafiky Bohdana Laciny

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1975-1976, vol. 24-25, iss. F19-20, pp. [81]-89

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110920>

Access Date: 16. 02. 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.

JAROSLAV SEDLÁŘ

POČÁTKY ILUSTRAČNÍ GRAFIKY BOHDANA LACINY

Lacinovo umění kromě jiného podnítila moderní poezie, světová i česká. Díky bratru Františkovi, který ho nabádal k systematickému studiu, „zhltal“ už na obecné škole všechny „klasiky“ z místní knihovny — Aloise Jiráska, Václava Beneše Třebízského, Boženu Němcovou, Karolínu Světlou, Jaroslava Vrchlického, Svatopluka Čecha, Jana Neruda a další. Proto se mohl na střední škole věnovat literatuře nejnovější. Ta měla velký podíl na formování jeho výtvarné metaforiky. Zvláště na realce v Novém Městě na Moravě se Lacinovi otevřela doba nových okouzlujících zážitků a nadšeného obdivu k umění a k literatuře. Jeho představivost v té době vedle vlivů výtvarných provokovala zejména četba. Nezajímal se jen o aktuální projev, nýbrž o celou tzv. modernu a také o romantickou a symbolistickou poezii a prózu. Prismaticky hodnotil život. Za svůj největší zážitek na realce v Novém Městě považoval například setkání s Jiřím Mahenem v akademickém spolku Horák, i když tam přicházeli také četní výtvarní umělci. Literatura zcitlivěla jeho vnímavost ke světu a k životu a často si svět promítal do literatury a literaturu do světa. Domníval se, že tu jde o oboplné ovlivnění a brzy začal své sny a představy přenášet do kreseb a raných privátních ilustrací, a to nejen do ilustrací oblíbených autorů nebo básní, i když subjektivní postoj a výběr hrál v této době u Laciny podstatnou úlohu, často podmíněný i vlivem bratrovým. Bohdan Lacina se pokoušel dokonce sám psát básně. To vyžadovalo smysl a cit pro jazyk, který Lacina později osvědčil zejména při volbě názvů pro své obrazy, v nichž jde ve většině případů o básnické dokončení vyobrazeného. Privátní ilustrace literárních předloh dělal už na obecné, a to technikou primitivního dřevorezu. Nyní, poučen výukou a studiem reprodukcí, odvrhl i tuto techniku a začal je provádět nejjednoduššími prostředky — tužkou, perem a tuší, kterou doplňoval roztíranou křídou nebo rudkou a jen zřídkakdy 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 předloh byl téměř vždy přepis básně nebo krátké prózy a jeho typografická úprava, jako například v prvním dosud známém přepise díla Otokara Březiny *Ó sílo extasí*. 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 Bohdan tyto privátní přepisy poezie a prózy vlastně „vyráběl“. Typografická úprava přepisu a obálky pak tvořila rámec pro výbavu 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.¹ Březina tu chápe svět jako „zahradu symbolů“, které odkazují k jakési metafyzické realitě: „Uvědomiti si tyto záhadné procesy, rozšířiti škálu barevných tónů, které jsme schopni vnímati, osvoboditi v pozemském zraku paprsky pronikající neviditelné, odkrývající nové obrazy, podmalované na obraze světa, učiniti poloviční slepotu naši extází vidoucího do dvou nekonečností, spojených nesčíslnými osnouvami souvislostí, neníliž to snem všech, kteří dovedou slyšeti v písni času hymnus budoucích sítání?“² Tomu se chtějí přizpůsobit i Lacinovy ilustrace komponované vertikálně. Pozadí jim tvoří gotické přípory a žebroví zcela v duchu takového „idéismu Alberta Auriera nebo neotradicionalismu Maurice Denise, jímž se poukazovalo na souvislost s nejstarší tradicí charakterizovanou dekorativismem například egyptského, zejména však gotického umění.“³ 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 ryzím projevem lidského ducha a v přírodě se nevyskytují. Umění je universální řeč symbolů.“⁴ 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 dřevořezu 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 sedmácti letech nemohl mít vyhraněný a hotový styl, proto jeho dílo té doby charakterizuje hledání vlastního výrazu, zkoušení technik, podléhá silným uměleckým osobnostem. Tak se například přiklonil k dílu Karla Hlaváčka, i když Hlaváčkovu 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, a to k jeho dílu Subtilnost smutku. Ve svých ilustracích k této krátké próze Bohdan Lacina vytvořil ilustrace, jejichž metaforický

¹ Srov. Otokar Březina, *Hudba pramenů*. Praha 1918.

² *Ibid.*, 106.

³ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jhdts. Prestel Verlag, München 1962*, 54–55.

⁴ *Ibid.*, 55.

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 jejich slovné obrazy. Moderní ilustrátor je samostatný, tvořivý umělecký sensitiv, který chce svou kresbou sugerovati diváku 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.“⁵ Je to názor vzniklý už v 19. století a souvisí s pojmem tzv. cyklických sekvencí.⁶ Tak i Novalisovy Hymny na noc nebo Baudelairovy Květy zla se točí kolem état d'ame 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 dotýká se pouze základní ideje, 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 tu na volných listech opakuje motiv rtů a pár ženských očí neúčastně hledících na diváka, aniž by jakkoli naznačil obrysy obličeje. S tímto základním obrazem se prolínají neurčitý útvar kamene, jak jej známe například ze Šimových obrazů a kreseb a ženské torzo. To vyjadřuje melancholii, kterou zdůrazňuje i provedení kreseb jednoduchou nestínovanou perokresbou, kterou doplňuje roztrhaná 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 Aventinum ještě před svým bankrotem ke konci dvacátých let.⁷ Můžeme totiž směle prohlásit, že v letech 1929—1930 Bohdan Lacina „objevil“ dílo Josefa Šímy. 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 židlí, hranolu a rozevřené knihy, pozadí jim tvoří schematicky načrtnutá krajina, aby podtrhla melancholii podzimu. K těmto ilustracím (spíše však pouhým skicám k ilustracím) lze přiřadit ještě šest přípravných skic tužkou a devět kreseb plnicím perem k Panenkám, z nichž některé

⁵ K. Hlaváček, *Kritiky*. Praha 1930, 9—10.

⁶ Výklad pojmu lze nalézt například v knize H. H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. M. DuMont Schauberg, Köln 1965, 117—121.

⁷ Reprodukce ilustrací přinesl také ReD, například na str. 247.

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 nezveřejnil. Jsou jako u Šimy provedeny tenkou čarou, obličje deformovány, oči a vlasy kresleny „kaligraficky“, linie je poněkud „třaslavá“. Obličje překrývají jako u Šimy krychle a 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, vevázané do knihy Jaroslava Durycha *Tři troničky*, která vyšla v roce 1929 až 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 plasticitou objemovost vyobrazení. Tím se od Šimových daleko plošnějších a odlehčenějších grafik liší. Ještě více se od Šimových ilustrací k Durychovým Panenkám vzdálily perokresby k další Durychově básni, nazvané *Pasačka*. Lacina si ji přepsal, typograficky upravil a čtyřmi ilustracemi doprovodil v Německém roku 1930. Převládla v nich popisnost a koncentrace na detail, snaha ilustrovat text ho svedla 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 Charlese Baudelaira, nazvanému *Umělcovo confiteor*, 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 *Pohádka*, z roku 1931 a přepis Rimbaudova *Sbohem*, z roku 1932.

Kresbu perem k Šrámkově *Pohádce* Lacina opět kombinoval s roztíranou křídou. Zachytil na ní stojící ženský akt, měsíc a hvězdu ve výši dívčí hlavy, kterou nahradila kaligrafická klikatka. Linie tu sice definuje obrys, není však smyslově individualizovaná jako například v ilustracích k *Sedmi kráse*, ale v tom, jak se vytrácí v konečcích prstů a v kaligrafickém útvaru místo hlavy, 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 ... Pohádkou ty jsi a já jsem dítě. Jezírka pláčou, v snách měsíc visí. Děvčátko, kam jdeš, děvčátko, či jsi? Pohádkou ty jsi a já jsem dítě.“⁸ Je to subtilní kresba maximálně zjednodušená, jako by chtěla definovat neurčitý přízrak vynořující se z hlubin snu nebo ze vzpomínky, již 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.“⁹

⁸ Srov. Fráňa Šrámek, *Pohádka*; Lacina si báseň přepsal a doprovodil jednou ilustrací.

⁹ Srov. H. H. Hofstätter, l. c., 65.

Ve třicátých letech se Bohdan Lacina od Šimova díla odklonil. Využil ho teprve později svým vlastním způsobem, a to v době, kdy tékavost pohledu nahradilo zadumání a klid kontemplanace, jak to ukazují Šimu i v názvech připomínající plátina: *Krajina samodruhá* (1966), *Nesouřadné dvojiny* (1969) apod. Avšak už v ilustracích k privátním přepisům moderní poezie se jeví Lacinův sklon k větší kázni, konstrukci a řádu. V jeho hledání vlastního uměleckého výrazu mají snad ten význam, že ho utvrdily ve správnosti nastoupené cesty. V privátních kresbách a ilustracích už na počátku poznáváme Lacinu a jeho poetický potenciál. V tomto smyslu je ze všech nejpozoruhodnější volná kresba tužkou, nazvaná *Dubnová noc*, z let 1929—1930. Patří sice k raným výtvorům, vykazuje však veškerou křehkost a jemnost jeho uměleckého projevu a vysokou míru senzibility. Kresba představuje polosedící, mírně dozadu zakloněné torzo, hlavu, zahalenou mlžnatým oparem, vytvořeným roztíranou černou křídou, nahrazuje srpek měsíce. Rovněž chodidla zakrývá podobný mlžnatý opar. Jakoby tu ožila magická síla pravěkých Venuší. Figura navazuje opět na Šimovy kresby, které Lacina znal 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 roztíraná kresba tužkou 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: „Produchovělá kresbo, oduševnělá linie, citlivá formo, ty dáváš našim snům tvar a obrys.“¹⁰ Působ a hodnota kresby spočívá tedy v dualistickém napětí materiálního a immateriálního 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 vyjádření nedokonalosti. Tak básní například Achim von Arnim: „Co jest dokonalé, jest mrtvě a touhu již neukojí.“¹¹ 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 operním bodem jeho pozdější malby. Kresba je však významná i z vnějšího hlediska. Bohdan Lacina si totiž privátně přepsal Halasovu báseň *Kohout plaší smrt*, kterou doplnil kresbou (opět měkkou tužkou, což je typické pro neurčitost jeho představ), formálně i obsahově vycházející z *Dubnové noci*.¹² Tento přepis si od něho vypůjčil nakladatel Jan Jelínek, rovněž rodák z Německého. U něho ji uviděl František Halas, který pak požádal Bohdana Lacinu o další ilustrace svých básní. K tomu, jakož i k bližšímu seznámení došlo sice mnohem později, avšak pro Bohdana Lacinu znamenalo přátelství s Halasem potvrzení vlastních uměleckých názorů a nalezení nových zdrojů inspirace.

¹⁰ *Ibid.*, 112.

¹¹ *Ibid.*, 95.

¹² Srov. Josef Palivec, *Poezie stále budoucí*. České Budějovice 1968, 23.

Kresba Dubnová noc a kresba k Halasově básni Kohout 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.

Za svého pobytu v Kounicových kolejích v Brně, ve studijním roce 1931 až 1932 přišel Bohdan Lacina do styku se začínajícím básníkem Otokarem Žižkou, který psal básně pod vlivem díla Otokara Březiny a Karla Hlaváčka. To Lacinu zaujalo a v roce 1932 vytvořil k jeho Elegiím, které vydal Jan Jelínek v edici Novoluní (sv. 1.), čtyři kresby. V téže roce vytiskl rozšířené vydání Žižkových Elegií F. Obzina ve Vyškově. Lacina k němu připojil frontispis a nakladatelskou značku. Frontispisem opatřil též Žižkova Zaklínače, kterého v roce 1932 vydali ing. R. Kopec a ing. A. Klimša z Brna a vytiskl J. Mucha. A. Sánka¹³ uvádí, že do některých výtisků knihy Otokara Žižky Tvář v plamenech, vydané roku 1930 pod pseudonymem Iwo Žizka dr. M. Charvátovou, Bohdan Lacina vkreslil frontispis.¹⁴ Na tomto místě je třeba poznamenat, že Bohdan Lanica s O. Žižkou nespolupracoval před rokem 1931 (od kterého v Brně studoval), protože ho nemohl znát. Frontispis do některých výtisků knihy Tvář v plamenech tedy vlepil dodatečně, podobně jako v případě Durychových Tří troniček.

Bohdan Lacina přes odpor otce, který nechtěl, aby studoval, usiloval za svého pobytu v Brně o proniknutí do uměleckého dění. Tak například v roce 1932 navázal spolupráci s nakladatelem Janem Jelínkem a vůbec poprvé u něho tiskl. Tam také uviděl František Halas jeho kresbu ke své básni Kohout plaší smrt. Lacina v téže 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 dílo Yvese Tanguyho, které označil za nejlepší z celé výstavy, z českého umění vysoce hodnotil dílo Josefa Šímy. Lacina nedolal a ukázal mu své kresby, které Makovského zaujaly. Pozval ho 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 kolejích 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, Huďeckem a Zívrem. Lacina se dokonce pokusil proniknout do Surrealistické skupiny. Byl však odmítnut. Na schůzi skupiny byl posazen na lavici ke

¹³ V díle *České bibliofilské tisky IV*, Praha 1967.

¹⁴ Vydala M. Charvátová v Praze roku 1930 jako IV. svazek edice Katalipton.

zdi a nikoliv mezi členy ke stolu. Teige mu tehdy řekl: „Tak se nejprve podívejte na Daliho.“ Lacina vzal tuto výzvu doslova a začal kreslit a malovat ve stínu díla Daliho.

Snažil se o to 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 Daliho naturalisticky popisuje dřevěného manekýna na kuželkovité noze. Kreslíř ohmatává obrys a roztíranou tužkou plasticitu objektu. Podobně jako například v Dubnové noci i nyní rozestřel cár stínu v podobě mraku ve výši ramen figuríny. Do něj nakreslil kuželku a jakýsi neurčitý popraskaný útvar. Kresba manekýna je v této souvislosti důležitá proto, že předznamenává Dalim 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 staré kramářské tisky.¹⁵ Bibliofilii 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 Teigově odkazu na vzpomenutý inspirační zdroj. V roce 1935 to byl 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 na to už vyšel u F. J. Müllera Máj s Lacinovými ilustracemi.

Inspirací tu ovšem nebyl v žádném případě pouze surrealismus, nýbrž i myšlenka prožívání velkých životních rozporů a zápasů a snaha vyjádřit tyto prožitky obrazy a myšlenkami, jak se s ní Lacina setkal v poezii a próze už na reálce.¹⁶ 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 jeho ilustracemi k Máchovu Máji je třeba uvést rovněž knihy Christophera Morleye *Děti ve snách* a Alaina Fourniera *Veliký Meulnes*.¹⁷ 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 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“,¹⁸ který je blízký Lacinovu vztahu k dětství, z něhož bude čerpat po celý svůj život, jakoby vycházel také z Máchova díla. Z jeho elegických metafor — „zbořené harfy tón, strhané struny zvuk, zaslého věku děj, umřelé hvězdy svit . . . —

¹⁵ Srov. vydání Máchova Máje nakladatelem F. J. Müllerem v Praze roku 1936.

¹⁶ Tehdy ho začala „zavalovat celá česká kultura“, zvláště poezie, jak se sám vyjádřil.

¹⁷ Srov. Alain Fournier, *Kouzelné dobrodružství (Veliký Meulnes)*. Praha 1957 a Chr. Morley, *Děti ve snách*. Praha 1933.

¹⁸ Jan Vladislav v předmluvě k českému vydání knihy Alaina Fourniera, *Kouzelné dobrodružství*.

kteří lkají nad zánikem krásného dětství Vilémova (třetí zpěv) i vypravovatelova, básníkova".¹⁹ To působí na Lacinu velmi silně, zejména v době jeho pražských studií, kdy naráží v protikladu k bezstarostnému dětství v rajske přírodě Vysočiny na citovou prázdnotu okolí, na marnost svých tužeb a na sedivou skutečnost stupňovanou existenčními potížemi. Fournier ho také zaujal ideou: „Ve světě, kde je všechno mrtvé . . . dávat život věcem a okamžikům, ba snad i lidem“.²⁰ 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 už 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.²¹ Je nesporné, že také ilustrace suchou jehlou, které vydal F. J. Müller, vykazují vysokou míru zručnosti, která bude provázet Lacinovo grafické dílo i v budoucnosti.

Podobný je rovněž dřevoryt na obálce knihy André Bretona *Vzduch vody* (*L'Air de l'eau*), která vyšla v Rakovníku v roce 1937 v edici Ra. Lacina zde oživil techniku dřevorytu, kterou už kdysi dávno ozkoušel a k níž se vrátil v roce 1936 v jednom drobném a poněkud nesmělém grafickém listě k sedmi básním Bohuslava Tomička S hlavou obnaženou. Vydal je rovněž F. J. Müller k stému výročí úmrtí Karla Hynka Máchy. Dřevoryt představuje divčí tvář vzdáleně připomínající někdejší Lacinovy privátní ilustrace ovlivněné Šimovou grafikou.

Zdá se, že Lacina v dřevořezu našel techniku, která mu vyhovovala zejména možností 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 jeho metaforicky laděným, často monochromním obrazům. V obou 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 daliiovské 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 kubistickým 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 nos-

¹⁹ V. Štěpánek, *K. H. Mácha. Dějiny české literatury II*, Praha 1960, 450.

²⁰ Jan Vladislav, *l. c.*, 14.

²¹ Srov. autorovu studii, *Ilustrace Bohdana Laciny k Máchovu Máji*. SPFFBU, F 11 (1967), kde je proveden i zevrubný rozbor.

nou kostrou jeho neurčitých představ o umění. Zdá se dokonce, že v té době byl zahleděn více do minulosti. Ostatně surrealismus přijímalo celé naše umělecké a teoretické prostředí opožděně a nedůvěřivě.

Teprve ve čtyřicátých letech položil Bohdan Lacina základy ke své grafice, která však byla už vzdálená surrealismu a navazovala spíše opět na rané grafické pokusy inspirované literaturou a dílem Josefa Šímy. Koncem dvacátých a začátkem třicátých let mu byla grafika často jediným prostředkem jeho uměleckého vyjádření. Avšak teprve od roku 1943, kdy ho do české grafiky a k nakladatelům oficiálně uvedl Oldřich Menhart, začala Lacinova intenzivní ilustrační a grafická činnost. Pod vlivem válečné atmosféry přišel na nápad vytvořit grafický cyklus *Ženy v rouškách*. Cyklus hodlal vydat Jan Jelínek, který požádal Františka Halase o literární doprovod. Tak vzniklo jedno z nejoriginálnějších grafických děl čtyřicátých let u nás. Grafiky měly úspěch a ten podnítil Bohdana Lacinu k dalším ilustracím pro nakladatele Pojera, Poura, Jelínka a postupem doby také pro ELK, Orbis, Čsl. spisovatel, SNKLHU, SNDK a další. Byl to vlastně počátek jeho cesty k osobitým výkonům na poli ilustrační i volné grafiky.

НАЧАЛО КНИЖНОЙ ГРАФИКИ Б. ЛАЦИНЫ

Начало книжной графики известного брненского художника Богдана Лацины связано с его близким отношением к современной поэзии. Еще будучи в средней школе, он ради собственного интереса делал иллюстрации к популярным стихотворениям, например, к стихам Отокара Бржезины „О, сила экстаза“, или к стихотворению Угра „Красный цвет“. В 1930 г. он занялся иллюстрированием прозы К. Главачека „Субтильность печали“ и сборника стихов „Мстительная кантилена“. В то время на него оказали влияние иллюстрации к „Куколкам“ Дуриха, выполненные Йосефом Шимом. В стиле этих иллюстраций он делал свои зарисовки карандашом к „Маргаритке“ Дуриха и к его сборнику рассказов „Три копеечки“ („Три тронички“); отголоски данного стиля чувствуются и в его иллюстрациях к „Сказке“ (1931) Шрамека. Обращающим на себя внимание является безусловно свободно выполненный карандашом рисунок „Апрельская ночь“. В нем нашло свое лучшее выражение отношение Лацины к иллюстрации. „Апрельская ночь“ имеет большое значение и потому, что она привлекла к себе внимание поэта Франтишка Галаса, что в последствии послужило поводом для их сотрудничества в оформлении графических циклов и иллюстраций.

Лациной созданы и другие эскизы: головы девушек, иллюстрации к нескольким стихотворениям Отокара Жижки. В годы учебы в Праге он иллюстрировал Балладу (1935) Вийона, Май К. Г. Махи, изданный Ф. И. Мюллером в 1936 г. в честь сотой годовщины со дня смерти К. Г. Махи. Год спустя, он резьбой по дереву оформил обложки книги Андре Бретона „Воздух воды“ и для себя иллюстрировал стихотворение Франка Крана „Warum ich dich liebe“. Однако только в сороковые годы им созданы основы для обширной работы над графическим рисунком. В 1943 г. Oldřich Menhart официально ввел его в чешскую графику и познакомил с издателями. К тому времени Лацина закончил графический цикл „Женщины в покрывалах“, прокомментированный Фр. Галаса. Это было началом больших достижений Богдана Лацины в области книжной графики и графики вообще.

Перевод: Дануше Кшицова

