

Bohdan Lacina

JAROSLAV SEDLÁŘ

Umělecké dílo mimořádné výtvarné a duchovní hloubky Bohdana Laciny, jehož stoleté výročí narození (15. 2. 1912) si letos připomínáme, je naprosto ojedinělé a mimořádně rozsáhlé. Obsáhlo malířství, sochařství, užitou a volnou grafiku i monumentální realizace v rozsahu přes 600 artefaktů, jak uvádím a odborně pojednávám ve své monografii Bohdan Lacina, vydané roku 1980 Univerzitou Jana Evangelisty Purkyně (Masarykovou univerzitou v Brně), z níž je i zdejší výňatek o grafice. Lacinovy obrazy čtyřicátých let respektují



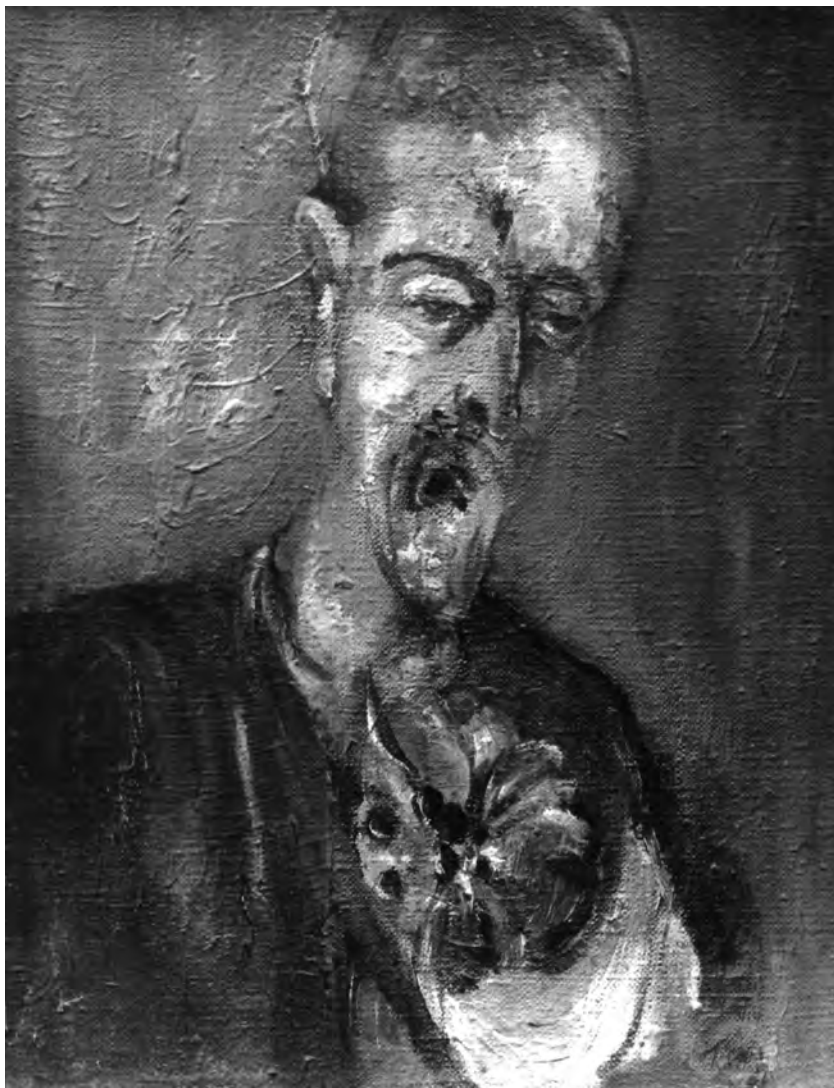
Portrét B. Laciny (foto doc. J. Sedlář) 1969

po jeho surrealistických počátcích opět umělecké obory a druhy. Umělec tehdy nevytvořil ani jediné dílo, jakým je například *Obraz-objek*, z roku 1937, a mezi léty 1941–1950 ani jedinou plastiku. Věnoval se jen ryzím malířským a grafickým disciplínám – v grafice dřevorytu a mědirytině, v malbě – což je příznačné – převážně tempeře. To je patrné i z jeho úcty k tradičním malířským žánrům, i když nyní zcela netradičně pojímaným, nebo ve významové rovině se i zde čas od času vzájemně prolínajícím. A to vždy tehdy, když jde o metaforu – něco znamená zároveň něco jiného –, již slouží i zastření formy. Avšak i přes očitou snahu zastřít formu s cílem maximálně zvýraznit podobenství nebo analogii, jeho dílo čtyřicátých let zcela důsledně respektuje tyto žánry: 1. *figury (portréty, hlavy a tváře)*; 2. *krajiny*; 3. *zátiší*; 4. *obrazy s hudebními a matematickými motivy*. Figury, hlavy, tváře, krajiny a zátiší jsou mnohdy realizacemi představ, v nichž splývají figury a věci nebo věci a krajiny. Často je žánr určen pouze názvem a název vymezuje druh žánru.

Na hranici osobité výtvarné metaforiky stojí *Imaginární portrét básníka Georga Trakla* z let 1938–1939 a obraz *Poznamenaný* z roku 1939. *Portrét Georga Trakla* je malován olejem; rychlými úhozy štětce a pastózním způsobem, který vytváří na pozadí a na tváři poněkud strupovitý povrch. Tím je ovšem podporován myšlenkový podtext obrazu. Stejnému účelu slouží i vervní pojednání poprsí a hlavy. Nebyla s to ukázat je ani výrazná kontura, ta naopak podtrhuje expresivnost projevu, který byl právě koncem třicátých let ve světovém i českém umění daleko aktuálnější než surrealismus a poznamenal celou Lacinovu tvorbu čtyřicátých let. Skicovitá faktura portrétu nesleduje preciznost tvaru, jeho definici. Chce spíše vyjádřit, a to zcela záměrně, neurčitost představy. Z modrofialového pozadí se vynořuje rudá vesta poprsí, z něhož vyrůstá podlouhlá hlava s vysokým poraněným čelem, dlouhým nosem a kraplakově temnou skvrnou místo úst, posunutou mimo osu mírně vpadlé tváře. Na ní se rozehrává škála růžových až růžově bílých odstínů. Tuto koloristickou syrovost podtrhuje záměrná deformace ramen a zejména obličej, který by mohl být dosti dobře imaginárním portrétem *Dona Quijota*, ale vzdáleně také malíře svého.

Portrét předcházel plastice *Proroka*, která z něho v nejobecnější rovině vyšla. Stržená ústa *Prorokova* jsou v *Imaginárním portrétu básníka Georga Trakla* předznamenána poraněním. Portrét vyšel z Traklovy poezie a je téměř ilustrací jeho krátké básně v próze *Sen a zatmění* ze sbírky *Šebastian v snu*. Je to reflexe na Traklovu poezii, která je nesena pocitem osamění, Lacinovi tehdy velmi blízkým. Pocitem, který ovšem vyplýval z dobové atmosféry. Mohli bychom také říci *Poraněný básník*. Spojuje se tu jako v dílech ostatních malířů té doby drastická konkrétnost s podivuhodným smutkem. Tomu slouží i drsnost malířského projevu a symbolika barvy, která ovládne celé následující období, jež bychom mohli nazvat podle převládajícího koloritu modrofialovým (*homeochromním*). Malíř *portrétem Georga Trakla* opouští verismus a iluzionismus předchozího

období, aby ho nahradil expresivním projevem, v němž rozhodující úlohu dává povšechnému náznaku tvaru, pastě a barevně skvrně nanášené hrubými tahy štětce. Ten zazní v poněkud klidnější poloze i v kompozitním obraze *Poznamenaný* z roku 1939; Lacina na něm vyobrazil poprsí neurčité postavy anonymní tváře, skryté za temně hnědou skvrnou na čele, která je rozstříknuta v rumělkových stružkách po celém obličejí. Figura s naznačenými ženskými



Portrét básníka Georga Trakla, 1938–1939

prsy připomíná hermafrodita. Opět jde o alegorii na blížící se nebezpečí války, podobně jak tomu bylo už v případě *Proroka*. Tehdy to nebyl esoterický postoj, nýbrž naopak spíše návrat k metafoře, což patřilo k „*pocitové a výrazové základem odlišné od gest avantgardy*“. Obraz se volbou hraničního okamžiku už zbavuje dualismu symboliky a naturalismu. Lacina se obrací spíše k tradičnímu podobenství, v němž citový princip v protikladu k biologickému vyžaduje také expresivnější výtvarný projev. Důležitou úlohu v něm dostává plocha, deformace tvaru a kontura, ale i barevná skladba. Modré, žluté (hnědé) barvy stojící proti sobě podtrhují výraz vyobrazení. Tenkrát se jiní umělci „*vraceli k počátkům vývoje moderního umění, od umělého člověka kubismu a surrealismu k člověku obnaženému, trpícímu, k jeho tváři, psychice, postoji*“. Řekneme-li tedy, že *Poznamenaný* představuje v Lacinově názoru na svět klíčový obraz změny, pak nás napadne pozoruhodná Goethova úvaha, v níž Goethe považuje za podstatný úkol umělce „... *nalézt nejvýznamnější moment..., aby vyzdvihl předmět z jeho omezené skutečnosti a dal mu v ideálním světě míru, vymezenost, reálnou existenci a velebnost. Nechť je mně zde dovolena poznámka, která je důležitá pro výtvarná umění; nejpatečtější výraz, jakého může toto umění dosáhnout, se pohybuje na přechodu z jednoho stavu do druhého*“. Podobně i Lessing považoval takový okamžik za nejpříznivější pro odkaz buďto k minulosti, nebo k budoucnosti. Mínil, že umělec musí zvolit tvůrčí tranzitní motiv, nechce-li omezit celkový účín díla. Konzument pak musí ovládat pravidla hry, aby za pomoci tvůrčí fantazie mohl pokračovat v líčeném jednání. *Poznamenaného* tak můžeme považovat téměř za ilustraci těchto postulátů, protože právě tyto „*hraniční*“ momenty, Lacinou i nadále často odvozované z poezie, nabudou v celém jeho díle čtyřicátých let i v následujících dobách rozhodujícího významu. To, co je na nich vyobrazeno, není „*Wahrheit*“, nýbrž „*Dichtung*“, v němž je ovšem „*Wahrheit*“ obsažena. Ostatně „*pravé umělecké dílo stejně jako dílo přírody je pro naše pochopení vždy nekonečné; je názorné, pocítované; působí, ale nemůže být vlastně poznáno, tím méně slovně vyjádřeno jeho podstata...*“

V těchto souvislostech je příznačné, že Lacina ve čtyřicátých letech obrátil svou pozornost také k výtvarnému projevu nejbližšímu literatuře, zejména poezii, a to ke grafice. Zastavme se proto u grafiky, která nám dovolí evokovat hluboký zájem umělce nejen o výtvarné umění, ale také o literaturu, filozofii a ukáže obrovský rádius jeho duchovního obzoru. Bylo-li řečeno Františkem Halasem, že Bohdan Lacina je bližencem poezie, pak na tom není třeba nic měnit, protože v metaforu nebo v podobenství změnil i krajinu, Vysočinu nevyjímaje. Ta se mu stala východiskem, nikoliv cílem umění. Jistě, vzpomínka, ale i příroda vůbec, dětství a tradice tu sehrály svou úlohu. Ovšem názornost vzpomínky se na základě minulostních vizuálních vjemů transformovala do neurčitě, téměř neuchopitelné předmětnosti, kterou často modifikovala právě poezie. Mohli bychom říci, že krajinu Bohdan Lacina chápal jako kosmos – ne-

konečný mlčenlivý prostor, v němž se vše rodí a v němž vše zaniká. V malbě pomalu krystalizovalo jeho hluboké pochopení krajiny, pronikání ke kořenům a tradicím domova, stupňované ještě válečnou atmosférou. V grafice pak vyvrcholilo už i v malbách objevené téma figur, hlav, portrétů a tváří, podobně jako v době, kdy je kreslil tužkou do svých privátních přepisů světové i české poezie a prózy během třicátých let. Na ně ve čtyřicátých letech také navázal, i když uprostřed mezi nimi stojí obrazy, jakými jsou vedle *Imaginárního portrétu básníka Georga Trakla* nebo *Poznamenaného, Slepý, Hlava muže* a *Jurodivý*, z nichž některé rovněž reagovaly na literární předlohy nebo na lidové mýty a pověry. Hlavy a tváře ho zaujaly i v plastikách vytvořených před rokem 1941.

Grafiky určené široké veřejnosti, tedy tištěné, vytvářel Bohdan Lacina už od počátku čtyřicátých let. Brzy nato si vydobyl pověst vynikajícího ilustrátora bibliofilských tisků a od té doby byl vyhledáván nakladateli. Ve čtyřicátých letech vypravil přes „*tři desítky knih. Jen zběžný pohled do těchto publikací ukazuje zřetelně Lacinův názor na ilustraci; slovo ji vede a určuje; každá kniha má svůj specifický ráz, který jí vtiskuje literární předloha, malíř jej ucelí a dokreslí, nevnučuje však čtenáři vlastní představu. Proto se práce Laciny-ilustrátora odlišuje od jeho tvorby maliřské. První, jedenáctileté období Lacinovy tvůrčí činnosti končí přibližně v roce po jeho souborné výstavě v Topičově salónu (1948). Grafika se omezovala na ilustraci, volný list vyskytoval se jen zřídka. (V přehledu umělcovy tvorby z válečných let, vystaveném 1946 v brněnské Mansardě, je zastoupen jen souborem Ženy v rouškách, katalog výstavy u Topičů uvádí pak ještě tři mědirytiny z roku 1947: Hlavy, Kytici a Krajinu).*“ (I. Zhoř)

Na počátku čtyřicátých let to byl opět Jan Jelínek, jako již na počátku jeho ilustrátorské tvorby kolem roku 1932, který po osmileté přestávce obnovil s Bohdanem Lacinou spolupráci. „*Tento profesor přírodopisu a halasovský bibliograf a sběratel, jenž asistoval ostatně už Lacinově knižně grafické prvotině, stal se nejpilnějším podněcovatelem i vydavatelem lacinovských bibliofilských tisků. Pro českou kulturu, a nejen knižní, tak udělal kus nedocenitelné práce!*“ V březnu roku 1940 vydal knihu Jiřího Mahena Dvanáct o skutečném Nasr-ed-dinovi, kterou Bohdan Lacina graficky upravil a doplnil frontispisem s podobiznou Jiřího Mahena. Z téže doby se zachoval ještě jeden portrét Jiřího Mahena – kresba lavírovaná tuší, která je nepochybně variantou Mahenovy podobizny z jeho knihy o Nasr-ed-dinovi.

Od roku 1940 začíná tedy Lacina pravidelně itustrovat knihy. Už v listopadu téhož roku vyšla v Jelínkově novém působišti – ve Frenštátě pod Radhoštěm – sbírka básní Klementa Bochořáka *Listopad*, k níž Lacina kromě úpravy nakreslil pět ilustrací. „*I když jsou poznamenány snahou o nalezení nového výrazu, je na nich patrná i těžká, pesimistická atmosféra doby.*“ (T. Mikuláščík) Lacina jako by těmito kresbami teprve zkoušel, jak ilustrovat, i když v perokresbách využívá všech svých dosavadních zkušeností. „*Najdeme mezi nimi motiv ‚explodujícího‘ květu, známý už například z častokrát reprodukováného oleje*

*Poznamenaný (1939); kromě ženské figury, zapadající do údobí tohoto ‚přechodu‘, jsou však všechny tyto kresby ‚nepříjemně tvrdé‘. Padl přesně ten termín, jehož Bohdan Lacina později zhusta užíval, když čelil častým návrhům ilustrovat něco perokresbou a když prosazoval ‚měkčí‘ techniky, mezi něž počítal i dřevoryt a mědirytinu.‘ (J. Marešová) Podobně působí i ilustrace k pamětnímu tisku vydanému k večeru bratří Kříčků 15. prosince roku 1940, který vyšel pod názvem *Dvě básně Petra Kříčky* a který vydalo Národní souručenství v Jevíčku. Tři kresby Bohdana Laciny jsou rozpačité a neodpovídají zcela textu, zvláště druhá z nich.*

Pomineme-li několik drobných grafík, jakými jsou pozvánky a novoročenky, které Lacina pravidelně vytvářel i v dalších letech k nejrůznějším příležitostem, pak máme před sebou dílo, v němž pokračuje kontakt s Janem Jelínkem a v němž se rozvíjí zcela nově spolupráce s Františkem Halasem. Jde o grafický doprovod k Halasovým *Básním pro děti*, které vydal Jan Jelínek v prosinci roku 1941. Tři dřevoryty, jimiž Bohdan Lacina nyní nahradil příliš „tvrdé“ perokresby, jsou spíše volnou parafrází textu než názornou ilustrací. Také přílišné „vybírání“ ploch zdůrazňuje linie a dává dřevorytům kresebný charakter. Jako by tu ještě působil donedávna uplatňovaný Lacinův cit pro kresbu. V těchto dřevorytech Lacina nepochybně hledal nový styl, novou metodu ilustrátorské práce a v *Básních pro děti* objevil i mnoho nových motivů. Tak z nich přebral nebo odvodil motiv mlýnku – jednu z ilustrací složil z kuželů, koleček a lopatek - jak je potom nacházíme na začátku šedesátých let v malbách rozvíjejících motiv mlýnku na sněh, na světlo nebo na vítr. Objevuje se zde i motiv větrného víru, který Lacina zopakoval o něco později v mědirytinách k Máchovu *Máji* v roce 1943 a o rok později v kresbě a olejomalbě nazvané *Větrná krajina*. Zdá se, že těmito ilustracemi začalo kontinuitní Lacinovo grafické dílo, podobně jako v malířství dvěma drobnými *Samotami*, malovanými temperou a olejem, které vznikly rovněž na rozhraní let 1941–1942.

Spolupráce s Janem Jelínkem byla sice plodná a přivedla Bohdana Lacinu vlastně k ilustraci, avšak teprve navázání kontaktů s Oldřichem Menhartem Lacinovi otevřelo možnosti pravidelné a systematické práce na knize. Od ilustrací k Halasovým *Básním pro děti* uplynuly téměř dva roky, než vyšel roku 1943 román Maďara Lajose Ziláhyho *Zlatý most* s Lacinovým dřevorytem na obálce a kresbou rudkou a křídami na frontispisu. Jsou to v podstatě obměny volných mědirytin nazvaných *Ženy v rouškách*. Cézura dvou let byla nepochybně způsobena i změnou Lacinova působiště. Jak víme, přešel v roce 1941 z Jevíčka do Boskovic, kde začal kreslit tváře žen. Avšak prakticky celý rok neilustroval žádnou knihu. Jako každoročně, tak i v roce 1942 udělal novoročenku pro Jana Jelínka. Byla poměrně špatně vtištěna, barva se rozpíjela, přes papír prosakovala mastnota. Bohdanův bratr František Lacina ji poslal Oldřichu Menhartovi, který mu odpověděl dne 23. prosince roku 1942: „*Vážený a milý pane Lacino, posílám Vám i Vaším drahým přání šťastného nového roku. Děkuji Vám za vzpomínku –*

V tomto zákoutí bydlím a očekávám
konec války!



Vážení a milý pane Lacino,
posílám vám i Vaším drahým přání šťastnějšího
nového roku. Děkuji vám za vzpomínku - ten spa-
liček je jistě dílem vašeho pana bratra, líbí se mi
tuz. Nebyl by váš pan bratr ochoten spolu uče-
ňovat na nějaké kurze? - rád bych s ním navá-
zal styky, snad byste se ho mohl přiležitostně
poptat - už na to myslím dávno, ale teď se na
Moravu nemohu dostat. Pozdravuji vás pěkně
celé oddání

23. XII. 42.

O. Menhart

Dopis O. Menharta, 1942

ten špalíček je jistě dilem Vašeho pana bratra, líbí se mi tuze. Nebyl by Váš pan bratr ochoten spoluúčinkovat na nějaké knize? – rád bych s ním navázal styky, snad byste se ho mohl příležitostně zeptat – už na to myslím dávno, ale teď se na Moravu nemohu dostat. Pozdravuji Vás pěkně, cele oddaný O. Menhart.“

Menhart, který tehdy pracoval ve státní tiskárně, „objednal“ u Bohdana Laciny ilustrace ke *Zlatému mostu* Lajose Ziláhyho. Obdivoval především jeho kresby hlav a tváří, o kterých tvrdil, že jsou monumentální, a které mu do Prahy na ukázkou ještě před zadáním ilustrací přivezl Emanuel Frynta. Snad také proto Bohdan Lacina použil na obálku i na frontispis knihy tváře podobné *Ženám v rouškách*, na kterých tenkrát právě pracoval. A tak ilustrace k románu Lajose Ziláhyho zaujímají v Lacinově grafice zvláštní místo. Předně to byla zakázka ilustrací pro knihu, která vyšla ve velkém nákladu v ELKu, a to na rozdíl od dosavadních bibliofilii vydávaných v nepatrných nákladech, a za druhé tu Lacina poprvé vystupoval i jako ryzí ilustrátor, protože typografickou úpravu prováděl sám Oldřich Menhart. „*Odtud se datuje spolupráce a přátelství s tímto známým českým písmářem a typografickým úpravcem knih, který k Lacinovi přicházel s nabídkami a zakázkami také pro Pojera, Poura, Jelínka a jiné.*“

Kniha je významná také proto, že ilustrace znázorňující tváře žen, ať už je to dřevoryt na obálce nebo kresba na frontispisu, předcházejí zcela bezprostředně mědirytinám *Ženy v rouškách*. Zvláště kresba se vyznačuje všemi příznačnými znaky tehdejšího Lacinova grafického projevu, který nalezneme i v *Ženách v rouškách*, tvář vystupuje z husté šrafury pozadí a grafik usiluje o maximální zjemnění kresby. Už v nich stejně jako v řadě kreseb rudkou nebo křídou, které se sporadicky zachovaly, jde vlastně o imaginární portréty.

Byly to však teprve volné grafické listy z roku 1943 – mědirytiny *Ženy v rouškách*, dodatečně doprovázené slovem Františka Halase, a mědirytiny k Máchovu *Máji*, v nichž Lacina rozvinul k veliké dokonalosti myšlenku imaginárních portrétů. Zůstalo ovšem pouze u těchto dvou volných grafických cyklů, podobně jako se neuskutečnila ani další Lacinova myšlenka vytvořit grafický cyklus – herbář pomyslných kvítek. V obou cyklech – v *Ženách v rouškách* i v ilustracích k Máchovu *Máji* – jde o zachycení a vyjádření různých psychických stavů žen. Jsou to v podstatě masky a ve významové rovině o nich platí totéž, co o malbách. Je nepochybné, že tyto „tváře“ mají blízko k Halasově poezii, avšak nejen k ní. Víme už, že Bohdan Lacina privátně ilustroval Durychovu *Sedmikrásku*. Proměny jedné a téže dívky způsobené změnou prostoru a času vyjádřil už tehdy tvářemi-maskami. Reprezentovaly v podstatě totéž, co například Šimovy kresby k Durychovým *Panenkám*, a také to, co Halasova poezie z počátku třicátých let.

Ilustroval-li totiž Bohdan Lacina na počátku třicátých let Halasovu knihu *Kohout plaší smrt*, kde ho už tehdy zaujal verš „*Všichni jsou snem smrti se jen diví*“ (*Krajina u nás*), v němž hledal své ztotožnění s Halasovým vyslovením naděje na poznání, pak nepochybně znal také sbírku *Tvář* z roku 1931 a jistě

i Hořec z roku 1934. Byla to právě tato Halasova díla, která ho připravila k takovému pochopení Máchova *Máje*, jaké se zrcadlí v jeho prvních ilustracích k němu. Jak to už před lety výstižně napsal literární teoretik a kritik: „*Vždy mě naléhavě znepokojoval ten zvláštní rys Halasovy poezie, v jejichž očích věci nabývají milosti a stávají se posvěcenými k umění v okamžiku, teprve kdy odcházejí, rozplývají se, hasnou a mrou nebo kdy je prohlédnuta jejich marnost nebo nahlédnuta jejich působivost ničivá a troskotavá.*“ (J. Marešová)

Ve sbírce *Sépie* z roku 1926 čteme: „*Černá tráva ticha saranče slov ji sžirají / koni se vzpíná košík hadů plný / díváš se za zrcadlo kdo je tam ukrytý / a v tom je život celý*“ (Ticho). To připomene Georga Trakla z jeho sbírky *Šebastián v snu*, na základě které Bohdan Lacina maloval jeho pomyslný portrét: „*Z modrého zrcadla vystoupila útlá postava sestřina, i klesl jako mrtvý v tmu. V noci se rozpukla jeho ústa jako červený plod a hvězdy se třpytily nad jeho bezhlasým hořem.*“ A pak v roce 1946 dal Bohdan Lacina jednomu ze svých obrazů jméno *Pratváře*, potom *Imaginární portrét*, *Portrét*, *Mlčící* a konečně *Tváře*. Souvislosti jsou jistě zřejmé, neboť tyto tváře jsou maskami, za kterými jako za zrcadlem je ukrytý „*život celý*“. Lacina v *Ženách v rouškách* proniká přímo k podstatě psychických stavů žen – matek v době války – které se zrcadlí v jejich tvářích. Je to jeho osobitý způsob, kterým se blíží ke skutečnosti, jak to dokládá například i obraz *Lidická*, a chápe se jí; tváře žen jsou silně expresivní. Výrazový rejstřík není nejširší – pohybuje se v rovině obměny výrazu bolesti v obličejích žen různého stáří, který obklopuje vždy rouška či spíše spleť čar, jež se místý slévají, aby se tím více od nich odrazil obličej rozrytý smutkem: Ostrá linie mědirytu vyzvedá plasticitu hlav a podtrhuje vizuálnost vyobrazení zdůrazněného ještě kontrasty světla a stínu. Myšlenky a psychické stavy se staly lidskými obličejí, metaforickou konkretizací skutečnosti válečné hysterie, jež se obráží v očích pohaslých, udivených, smutných, rtech zdvojených, stažených nebo pokleslých. Jak je definoval Halas jako hlavy „ze dna smutku“ – *Bakchantskou, Odevzdanou, Náměsíčnou, Melancholickou, Slepou a Tragickou*. Poslední podle Halase měla být až tou tečkou – v tom je zašifrován jinotaj – naděje do budoucna. I tu šlo tedy o princip neurčitosti, o podobenství, jak to plyne i z Halasova slovního doprovodu: „*Lidé jsou strašně znetvoření světlem – a kdo může vědět víc než zkušenost malířova? Proto ty roušky? Snad proto! Ale nechtějme po umělci, aby po dokončené práci ještě vyvracel a staral se o naše dohady a nejistoty. A není konečně údivnou mocí umění, že vyvolává i to, co nezamýšlelo?*“

Těch několik tváří rytých Bohdanem Lacinou jednotí ono hebké zakuklení, které pohlcuje tvrdost a rušivost světla příliš vtíravého. Zastření bylo provedeno s opatrností a váháním tak, že tušíte ještě teď chvění rydla, které je provádělo. Roušky jsou nadechlé a lze je spíše nazvat šefením, orosením, opylením. A přece uhájily tvářím to nejskrytější, co je závětí každé, než maska hlíny je zahálí navždy.

Těch několik tváří vyplouvá ze dna smutku. Závislost jedné na druhé, tajemná závislost je zřejmá. Položeny na sebe, proluly by se v konečnou podobu tváře, kterou hledá malíř a kterou po celý život hledáme i my. Bude malířovým osudem a snad jím už je. Tvář tváří. Tvář tváří. Příkladná umíněnost hledání a tajné znaky linií, kterými oblehl ty, které Vám předkládá, jsou jen ukazateli dosažených cest.

Těch několik tváří jako by se stále otáčelo k vanutí vědoucího ticha. Roušky nad hlubinou výrazů dodávají jim ponoukající dráždivosti. Cítíte ještě horoucnost prstů, které urovnávají místa, kam snad toto pavoučí přilehlo příliš, či kam nedolehlo. Minulé prodlévání ve světle uchovalo ve tvářích tolik z prožitého, že naše obraznost může rozvíjet do nekonečna vepsané v nich osudy. Roušky jsou jen útlukem, kam se sběhly radosti i bolesti tam těch časů. Zdánlivá chatrnost této obrany je klamná.

*Těch několik tváří pohltivších záření života je jakousi duchovní substancí vytlačenou hmotou těla vzhůru nad ně. Snad byly kdysi sídlem potvor, snad andělů a je předností Bohdana Laciny, že nezabránil domyslnosti si to či ono, že sám ustupuje a nechává projít zaklínačku *Náповěd'*, že nechává na nás, abychom si vyvábili a scelili, co je za...*

Těch několik tváří to nejsou symboly, jsou to tváře vidané a je lhostejno, spatřil-li je malíř ve snu či vypadly z knih anebo potkal-li je. Tyto, imaginární portréty mohl sice pojmenovat, ale i nám je dáno pokřtiti si je marnotratně po svém. Jsme pozváni jen k poslednímu dějství úsilí, jehož skrytý průběh jen sem tam se prodírá úponkem linií, dáváje nám tušiti, kde kroužení umělcovo hledá pevninu. Tvář tváří!

Těch několik tváří, to' výsledek příkladně čisté práce. Co na tom, že jste snad někde viděli obdobu. Co na tom? Poctivost Bohdana Laciny nezatajuje poučení. Tato cvičení v analýze rydlem, ta úpornost zjednodušující vše do konečné citové i výtvarné zkratky, to okouzlení, zřejmé z jemnosti, s jakou kresba obklopuje cosi tak bázlivého, proměnného, jako je pozorovaná tvář, to vše je jen a jen jeho...“

Jako figury – portréty, hlavy a tváře v malbě, tak i *Ženy v rouškách* v grafice jsou logickým pokračováním umělcovy jemné práce rytecké, ale i pečlivé a nadmíru citlivé přetisky tiskaře Mirro Pegrassiho dovršily umělcův záměr.

Stejně i deset drobných mědirytin k Máchovu *Máji* z února a března roku 1943 obměňuje téma lidských tváří. Střídají se však s krajinářskými vizemi – „seníkem“, jak ho známe z Lacinových temper z let 1941–1942, s tlukoucím slavíkem a jabloňovým květem, větrnou smrští předcházející o rok později vzniklé *Větrné krajíně*, s odkvetlou pampeliškou a ptákem a s lebkou. Pět tváří-masek souvisí bezprostředně s *Ženami v rouškách*, ale také s malbami, s *Lidickou*, *Poznamenaným* nebo s *Imaginárním portrétem básníka Georga Trakla*, s nímž a s *Poznamenaným* je poji dokonce i „poranění“ ve tváři. Podobné poranění se vyskytne o rok později na obraze *Bílý kůň*. Vrcholně jemné rytí jehly do měděné desky plasticky modeluje masky ženských tváří. Vystupují formovány

světlem a stínem z hustých sítí čar jako ze zrcadla, přesahují výškou hlav formát a skrývají se za diagonálně vedenými čarami.

I když je Lacina nikdy veřejně neuplatnil a představují proto vlastně soukromý tisk, je nesporné, že svou kvalitou patří do stejné kategorie jako *Ženy v rouškách*, jejichž jsou ve skutečnosti variantami, přirozeně vedle četných kreseb a skic na stejné téma. V zjednodušení a hospodárnosti projevu, zejména



Grafický lísk k *Ženám v rouškách*, 1943

ve tváři označené I, 11. II. 1943 nebo v krajně oproštěném, graficky maximálně čistém projevu listu se „seníkem“ z 12. II. 1943, ale i v kompozičně citlivém rozvrhu odkvetlé pampelišky s ptákem je přinejmenším dostihují. Zajímavý je výskyt „seníku“ nebo „chalupy“, tedy motivu z Českomoravské vysočiny, z Lacinovy domoviny. Tím je celý cyklus významově zkonkretizován. Ilustrace s Máchovým *Májem* souvisejí jen vnějškově a některými listy, jako listem se slavíkem nebo s lebkou, jimiž podobně jako v ilustracích z roku 1936 grafik zhmotnil Máchovy vidiny. Jinak v nich nacházíme smutek, bolest a žal, zejména ve tvářích matek. I tyto rytiny reagují tudíž na dobu válečnou. Ostatně list označený VI, ze 14. II. 1943, byl jistě východiskem k obrazu *Lidické*. „*Vždyť ve všem jde o člověka, o jeho tvář. A oč více by na světě mělo jít?*“, řekl mnohem později Bohdan Lacina.

Ojedinelé dílo volných grafických listů Lacina už neměl čas dále rozvíjet. Koncem roku 1943 a zejména v roce 1944 byl náhle zavalen prací pro V. J. Pojera, pro jehož 58. svazek bibliofilské edice Atlantis ilustroval *starobabylonský epos o Gilgamešovi*. Vyšel na jaře roku 1944. Brzy na to prováděl ilustrace ke keltským pověstem *Mabinogi*, které vyšly jako 60. svazek téže edice. Pro V. Poura v Praze pak ilustroval *Leiningenův boj s mravenci* od Carla Stephensona a pro Nakladatelství mladých na Kladně Petra Paška *Polibek nad smrtí*. Byl to skutečně ofenzivní vstup do české knižní grafiky, při němž hrál významnou úlohu Oldřich Menhart, který také, až na poslední dílo, byl typografickým úpravcem Lacinou ilustrovaných knih. A hned prvním skutečně „*mistrovským dílem dvojice Menhart-Lacina je ztvárnění starobabylonského eposu Gilgameš*“. (D. Halasová-J. Hamrle) Třináct dřevorytů k volně zpracovanému textu Ferdinanda Stiebitze usiluje o adekvátní obrazový doprovod. V něm ilustrátor vyhledává takové obrazy, které v souhrnu mají být považovány za paralelní obrazový doprovod. Od prvního vyobrazení bojovníka až po město Uru zalité slunečním světlem Lacina sleduje ideu oslavy člověka a jeho touhy po poznání. Na malé špalíčky „*dřevorytů vešla se Lacinovi typologie tváří, nesoucí atmosféru sdostatek autentickou*“. (J. M. Tomeš) „*V nich užívá – i když ne zcela důsledně – forem odvozených z babylonských stél*.“ (I. Zhoř) Ryje své obrazy do dřeva širokým rydlem, jímž odkrývá v prudkých kontrastech plochy, které odhalují strnulá a obřadná gesta jednajících postav podobná gestům postav sumerských a starobabylonských reliéfů. Skutečné mistrovství však ukazuje kombinace s xylografií, která zjemňuje a ozvláštňuje podivuhodným způsobem příliš prudké přechody z bílé plochy do černé, i když víme, že kontrast prudkého světla a temného stínu byl příznačný pro starobabylonskou převážně stereotomní architekturu, která jako by takto obrážela i prudké kontrasty sociální. Snad i proto v Lacinových dřevorytech ke *Gilgamešovi* hraje světlo a stín tak důležitou roli. Vedle gest a tvarů pomáhá totiž evokovat atmosféru danou textem. Primát grafického v Lacinově tvorbě dokládá ovšem i sklon k monochromii v bílé, jak to známe například z jeho obrazu *Hraniční krajina I* z téhož roku.

V této monochromii a v symbolice světla lze vidět dokonce návrat k umění zlomu století. Přesto světlo v tomto případě má nepochybně přispět k zpřítomnění staré pověsti. Do jaké míry Lacina dokázal svými ilustracemi navodit sdělnou výtvarnou transpozici atmosféru líčenou daným textem, o tom nejlépe svědčí sedmnáct dřevorytů k Pojerovu vydání keltských pověstí *Mabinogi*. Jejich styl je odlišný od ilustrací ke *Gilgamešovi*. Oč jednodušší je grafik ve vynalézavosti tvarové, o to složitější a možno říci i dekorativnější je v přebujelé ornamentálnosti pozadí. Ovšem i v kresbě, v níž klade důraz na linii a na rozvilinu. V tom ho inspirovaly *Irské rukopisy*. Inspirace je zřejmá i z grafickovy snahy řešit kompozice jednotlivých dřevorytů na způsob „iniciál“, jak je to obvyklé právě v *Irských rukopisech* z doby stěhování národů. Tak zde nalezneme list s dřevorytem rozvrženým po ploše ve tvaru písmene T nebo v jiném případě ve tvaru obráceného písmena L. Objevuje se často i klikatka a náznak pletence – typických ornamentů keltských. Nalezneme zde i plošný rozvrh scén, které jsou ovšem „zakukleny“ do spleti linií. Ilustrace jsou proto kresebnější, i když Bohdan Lacina místy pomocí světla a stínu z plochy vyzvedl plasticitu lidské postavy.

Světelnost a „kresebnost“ ilustrací k *Mabinogi* daleko ještě překonala mědirytina ke knížce Carla Stephensona *Leiningenův boj s mravenci*, v níž se líčí dramatický boj a vítězství jedince nad množstvím. Kresba je perfektní, využívá se v ní všech fines dané techniky, umělec se omezil na obrys a jemný náznak stínování. Od *Žen v rouškách* a od ilustrací k Máchovu *Máji* se liší pouze vypuštěním šrafury v pozadí a koncentrací na obrys zcela konkrétního tvaru, jen nepatrně stylizovaného. Kniha vyšla v Praze na jaře roku 1944 jako čtvrtý svazek Pourovy edice *Příběhy* a stala se základem Lacinovy pravidelné spolupráce s tímto pražským vydavatelem bibliofilských tisků.

Konec protektorátní doby zastihlo ještě v srpnu roku 1944 vydání knížky Petra Paška *Polibek nad smrtí*, která vyšla v Nakladatelství mladých na Kladně. K ní Bohdan Lacina provedl jednu kresbu na obálku a šest ilustrací do textu. Jsou to opět jako na počátku jeho ilustrátorského díla perokresby doplněné nyní širšími tahy štětce nebo naplocho seřezaného dřívka, které jako by nahradily xylografické rydlo z předchozích dřevorytů. Kresby tak dostaly výraz, plocha papíru dekorativní plnost. Z Lacinovy tvorby těch let se však vymykají a stojí osamocně.

Nový styl dřevorytů nacházíme rovněž v ilustracích k ruské lidové skazce nazvané *Pohádka o dobrodružstvích a o chrabrosti Jeruslana Lazareviče, mladého junáka a přesličného ruského bohatýra, od mládí až do stáří jeho života, na poslech velmi divná*, kterou vydal také V. Pour, a to v roce 1945. Bohdan Lacina doprovodil tento starobylý příběh čtyřiadvaceti dřevoryty. Dramatičnost a naléhavost vyobrazení podtrhuje prudké vedení rydla a využívání kontrastů černé a bílé, které umožňuje právě dřevoryt. Podobně postupoval Bohdan Lacina i v dřevorytu novoročenky *J. Dobiáše* (1946 verše psal pod pseudonymem Milan



G. Stephenson, **Leiningenův boj s mravenci**, 1943

Havel), v kterém ve vejčitém oválu vyobrazil kohouta nad hořícími střechami jako symbol kuropení. Jeho zpěv vítá rozbřesk – vycházející slunce. O něco později využil tohoto dřevorytu k ilustraci básně Milana Havla (Josefa Dobiáše), básníka-amatéra, který v ní pozdravuje konec války. Tu všude převládla černá plocha, z níž umělec odkryl jen nejnужnější obrysy a siluety tvarů. Naproti tomu v dřevorytech k *Pohádce o dobrodružstvích a o chrabrosti Jeruslana Lazareviče* odkryl maximálně plochu a přiblížil se tak téměř perokresbě. Věrný snaze navodit dobovou atmosféru textu, vyšel nyní z ruských lidových dřevorezů, z tzv. lubočných kartinek, které jsou rovněž velmi prosvětlené. Toto prosvětlení mu umožnilo podtisknout některé dřevoryty barvou a tak je oživit. Oživení pak vneslo do ilustrací optimismus a radostnou náladu. I ve tvarech a ostře řezaných čarách dekorativně členících plochu se tyto dřevoryty blíží dřevorezům lubočných kartinek. Tím dosáhl neobyčejné stylové ryzosti a kompoziční jistoty. Zrytmizoval důsledně plochu, která se mu stala nositelkou jeho výrazných ilustrací. Ostrou linií kreslení jezdců na koních v dynamickém pohybu velmi přesně vystihují rázovitost tohoto lidového vyprávění, navozují jeho dramatickosti. Zároveň ovšem evokují také náladu z konce protektorátní doby – radost nad nově nabytou svobodou – a pomocí alegorie – zabítí draka symbolizují porážku fašismu.

Stejná prosvětlenost, oživení a v důsledku toho i optimismus, stejná technika dřevorytů s protisměrnými vrypy vějířovitě se odvíjejícími, maximální vybrání plochy a kresebnost charakterizuje sedm ilustrací ke knížce Henriho Pourrata, *Příhody z našeho kraje*. Vydal ji J. V. Pojer v roce 1946 jako 63. svazek edice Atlantis. Lacina se ujal ilustrací k této knížce rád, protože Pourratovy příběhy líčí Auvergne, drsné a bezlesé francouzské středohoří s pastvinami, pro které měl umělec vyšlý z Českomoravské vysočiny plné pochopení. Krajiny, kterými vyzdobil knihu, vyrostly také zcela nepochybně ze vzpomínek na rodný kraj. Lacina jimi ve skutečnosti oslavil svoji Vysočinu, kterou nyní viděl zcela konkrétně, neproblematicky a prozářenou světlem.

V roce 1945, ještě před Pourratovými *Příhodami z našeho kraje*, se Bohdan Lacina podílel na almanachu *Orloj* vydaném V. Poutrem v Praze. Přispěl do něj dvěma dřevoryty, které znázorňují *Pietu a Jezdce*. Kromě toho je zde reprodukován jeho obraz *Lidická*. Dá se říci, že je to ohlédnutí zpět na válečnou dobu, zvláště v dřevorytu *Piety*. Je na něm v pozadí vyobrazeno několik hořících domů, před kterými klečí matka držící v náručí tělo mrtvého syna. Dřevoryt opět potemněl. Na rozdíl od ilustrací k *Jeruslanovi* nebo k Pourratovým *Příhodám z našeho kraje* převládla černá barva. Z ní vyzarují ostře řezané bílé linie a plochy. Zachovány však zůstaly i zde vějířovitě svazky vrypů, které stylově sjednocují všechny Lacinovy dřevoryty z konce války.

Poválečná žně Lacinových ilustrací je velmi bohatá. Zvláště léta 1946–1948 jsou vyplněna intenzivní grafickou prací na knihách, stejně jako i malířská produkce té doby byla rozsáhlá. Elán, s jakým se Lacina vrhl po skončení války do práce, nepochybně souvisel s všeobecnou radostí z nově získané svobody,

ale jistě i s jeho příchodem do Brna, kde se tehdy začala slibně rozvíjet činnost skupiny Ra. V neposlední řadě to ovšem byla i otázka existenční, protože Lacina si mohl přivydělávat ke svému pravidelnému platu ve Výzkumném ústavu pedagogickém pouze ilustracemi, neboť tehdy příliš mnoho obrazů neprodal a náklady na malířské potřeby byly vysoké. Jistě ovšem i problém zajištění existenčního minima rodiny sehrál svoji úlohu. Byla to tedy nepochybně tato okolnost, která ho vedla k tak rozsáhlé grafické práci, samozřejmě vedle nakladatelů, kteří na něho stále naléhali, aby bral další a další zakázky. To přirozeně zanechalo v některých případech stopy na kvalitě ilustrací dělaných chvatně a nervózně. Tak roku 1946 doprovodil čtyřmi dřevoryty *Periklovu řeč nad padlými* od Thukydida, kterou přeložil Ferdinand Stiebitz a vydal J. V. Pojer v Brně jako šedesátý pátý svazek edice Atlantis, a o rok později pěti dřevoryty Plutarchovu *Hostinu sedmi mudrců* vydanou stejným nakladatelem jako šedesátý devátý svazek téže edice. Připočteme-li k nim ještě šest dřevorytů ke knížce *Malířka Linka Procházková* od Františka Halase, kterou vydal Jan Jelínek v roce 1948 jako osmý svazek edice Stolístek, pak máme před sebou díla vyzdobená antikizujícími dřevoryty. Pouze dřevoryty nakladatelské značky a závěrečné ilustrace, které využívají motivu delfinů odvozeného z řeckého vázového malířství, si uchovávají svěžest a vtip grafického projevu.

Stejně jako v dřevorytu *Piety* pro almanach *Orloj* pracuje Lacina s černou plochou a výraznými kontrasty světla a stínu také ve třech dřevorytech ke Gogolově fantastické povídce *Vij* vydané V. Pourem v Praze roku 1946. Do kompozice vnáší pohyb, který ještě rozvedl až k virtuozitě v rozhýbání ploch a linií, v husté šrafuře a v maximální dějovosti v osmi celostránkových, litograficky kolorovaných dřevorytech ke Krylovovým *Bajkám*, vydaným v Praze roku 1947 v nákladu 38 000 výtisků (ELK). V nich je Lacina „*věcnější*“, jeho liniiový rytmus je „*pádnější*“. „*Dokonalost řemesla dovoluje prostě stát nad tématem, neopouštět však jím vymezený půdorys.*“ (J. Marešová) Chápavého interpreta v Lacinovi našly i symbolické texty Williama Butlera Yeatsa *Tajemná růže*, vydané J. V. Pojerem, přestože „*šerosvitné povídky irského básníka nenabízely žádný jednoznačný grafický ekvivalent.*“ (J. Marešová) Místo dynamicky rozvíjených příběhů Krylovových *Bajek* nyní nastoupily statické, vesměs na osu komponované figurální scény, mezi kterými dostali své místo i ptáci a koně, jak je známe z Lacinových obrazů čtyřicátých let. Dynamika vrypů a linií náhle ztichla, široké tmavé plochy se uložily vedle dlouhých nebo mírně zvlněných bílých čar, z bílých ploch vystoupily temné a tajemné siluety.

Rozebírané dřevoryty pocházejí vesměs z roku 1947, kdy grafickou žeň Bohdan Lacina zahájil dvěma ilustracemi k Jelínkovu vydání *Poměnek vataevských* Františka Ladislava Čelakovského. Jedna z nich představuje dívčí portrét, který je komponován jednoduše na střed, a to na způsob medailonu, technika dřevorytu se poněkud ztrácí v obrysově kresbě, objevuje se sklon k dekorativnosti. Portrét předznamenává grafiky padesátých let. Ani suchá jehla v předtitulu knihy



Ilustrace k eposu o **Gilgamešovi**, 1944

Zbožná sebevraždy Fjodora Michajloviče Dostojevského nevyniká přílišnou originalitou. Nicméně dusnou atmosféru textu navozuje zcela přesvědčivě.

Za zmínku stojí ještě dva volné grafické listy, a to mědirytina *Hlava* a *Krajina* z roku 1946, z nichž *Hlava* představuje vlastně repliku tváří z cyklu *Ženy v rouškách*. Přejemnělá, poněkud tvrdě nasazená šrafura pozadí i vlasově tenké linie na tváři předznamenávají už mědirytiny k Halasově sbírce *Naše paní Božena Němcová*. Pro úplnost uvádíme ještě frontispis k sedmému svazku edice Ra *Le sillon de la mort* Ludvíka Kundery z roku 1947 a *Disputaci* Bohumíra Justyna Popeláře, vydané v Rovnosti v Brně roku 1947. Zatímco v prvním případě grafik dokázal udržet úroveň dřevorytecké práce a ukáznit ji, upadl v dru-



Ilustrace ke keltským pověstem **Mabinogi**, 1944

hém případě do rozbředlé neurčitosti, kterou ostatně trpí i text předlohy. Z téhož roku známe ještě portrét *Františka Halase*, „*tvář jako sopečnou krajinu*“, jak to vyjádřil Josef Palivec ve své knížce *Poezie stále budoucí*, a několik dalších drobných dřevorytů, jako například novoročenky a jiné účelové tisky.

Řadu grafických prací z posledního roku „*jedenáctiletého údobí Lacinovy tvůrčí činnosti*“ zahajuje opět spolupráce s Janem Jelínkem. Tentokrát to byly tři dřevoryty a nakladatelská značka pro Jana Jelínka, který vybral k Novému roku 1948 Halasovu prózu *O jedné závisi*. Frontispis Lacina vyzdobil motivem často používaným v malbách čtyřicátých let, a to kohoutem, kterým „prolíná“ chlapecká tvář. Téma člověk-pták, hybridní útvar vyjadřující neurčitost vyob-

razení nebo poukazující na analogie mezi lidským a ptačím počínáním je nejobvyklejší právě v roce 1947. Stačí připomenout obrazy *Pták neštěstí*, *Ptačí Žena*, *Ptačí korzo*, *Kukačka*, *Balada* nebo z roku předchozího obraz přímo nazvaný *Kohouti* atd. Tyto skládané hybridní útvary se v jeho grafice objevovaly jen sporadicky, například v ilustracích k Yeatsově *Tajemné růži* nebo ke keltským pověstem *Mabinogi*.

Ofšem už v sedmdesátém čtvrtém a sedmdesátém pátém svazku Pojerovy edice Atlantis, tj. v ilustracích k povídce *Švec a dívka* od Francise Jamese a v próze Jeana Lebraua, *Dětství skleněné ptáče* z roku 1948, ustoupila lyrizující neurčitost a formální vytríbenost větší popisnosti. Je na nich patrný spěch a snaha dát grafickému projevu expresivní sílu. Pouze snad v prvních třech figurálních ilustracích se obráží teskná něha textu, která přechází i do drobných koncovek.

Motiv ptáka, tak častý v Lacinových malbách té doby, se objevil i na obálce eseje Bohumila Nováka *Svědectví poesie*, který vydalo v témže roce nakladatelství Orbis v Praze. Mrtvého ptáka s hlavou bezvládně visící přes okraj bubnu obklopuje pět paliček. Vzniklo tak zátiší, jehož provedení v dřevorytu je váhavé.

Vedle těchto tápavých kroků při „hledání“ adekvátnějšího výrazu, lépe odpovídajícího obsahu textu, zazářily opět jako už v dřevorytech k *Jeruslanu Lazarevičovi* nebo k Pourratovým *Příběhům z našeho kraje* prosvětlené ilustrace k výboru *studentské vagantské poezie*, kterou vydal ELK v Praze roku 1948 jako desátý svazek sbírky Ráj knihomilů, a to k šestistému jubileu Karlovy univerzity. Třicet devět dřevorytů vychází zcela v duchu dosavadní Lacinovy ilustrační tvorby z dobových dřevořezů. Nicméně nelze vyloučit ani inspiraci středověkými malbami a iluminovanými rukopisy, neboť v dřevorytech grafik opět maximálně odkryl plochy. Tím zdůraznil linii, obrysovou čáru a plošnou ornamentálnost ilustrací, které jako by „kreslil“ štětcem a tuší na bílou plochu papíru. Je to patrně tato dvojí inspirace středověkými dřevořezy a iluminovanými rukopisy, která dává Lacinovým dřevorytům k *Sebrání písni potulného cechu studentského* pečeť originality a osobitého grafického výrazu. Ilustrátor jimi přesně vystihl lehký až úsměvný obsah a vtiskl ilustracím vlídné porozumění pro rozpustilou atmosféru „*písni žáků darebáků*“. Jako by chtěl evokovat i svou někdejší veselost a nezapomenutelnou pestrost studentského života. Snad i proto v nich evokoval v duchu závěrečného dvojverší Zpovědi archipoetovy slogan: „*Tam, kde chybí vlídná tvář, samá trpkost vzkvétá.*“

Jak jsme viděli už v případě ilustrací k *Jeruslanu Lazarevičovi*, Lacina používal prosvětleného „liniového“ dřevorytu vždy tehdy, když chtěl vyjádřit optimismus, radost a veselí nebo klidnou pohodu, jak tomu bylo v ilustracích k Pourratovým *Příhodám z našeho kraje*. Naopak vážnost jednajících osob a tajuplnost děje vyjadřoval vždy černobílým dřevorytem, jako už v eposu o *Gilgamešovi* a v Yeatsově *Tajemné růži*. Nyní použil stejné techniky v sedmi dřevorytech k Poeovým povídkám *Případ pana Valdemara*, které vyšly jako dvanáctý svazek sbírky *Příběhy* u V. Paura v Praze roku 1948. Typograficky je



Ilustrace ke Krylovovým **Bajkám**, 1947

upravoval Oldřich Menhart. K téměř strašidelným Poeovým příběhům Bohdan Lacina hledal odpovídající grafický projev. Našel ho v silně expresivních dřevorytech, v nichž se stala základem grafického projevu černá plocha. Z ní vystupují v prudkých světelných kontrastech ostře řezané tvary, po kterých klouže světlo, jež plasticky modeluje figury, předměty a věci. Mírné rozrytí základní plochy dřevěného špalíčku pak dovoluje navodit atmosféru příšeří a záhadnosti: „v černé ploše dřevorytové stránky fluoreskují jemné negativní linie a malé bílé plošky, které scénám k hrůzným Poeovým vizím dávají charakter chvilkového osvětlení bleskem.“ (T. Mikuláščík)

Rok 1948 byl také rokem intenzivní práce na knížkách Františka Halase, k němuž Lacinu poutalo osobní přátelství i hluboké porozumění a obdiv k jeho

dílu. Tehdy ilustroval hned tři Halasovy práce: prózu *O jedné závisti*, knížku *Maliřka Linka Procházková* a báseň v próze *Já se tam vrátím*. Poslední z jmenovaných oslavuje Vysočinu, po níž Lacina věčně nostalgicky toužil a která byla i Halasovým východiskem, jak to výstižně napsal právě v roce 1948 do katalogu k Lacinově výstavě v Topičově salonu v Praze: „*Milý Bohdane Lacino, zdá se, že už dávno patříme nějak k sobě... Jsme bliženci i po rodném kraji. Udělala nám Vysočina a já ji poznávám v barevných čmouhách a v klubku křivek, které si rozmotávám.*“ Lacina skutečně nyní vytvořil ilustrace, z nichž „*mnohá práce by byla zámkou k básni*“. Dřevoryty nyní neilustrují, nýbrž



Ilustrace k Plutarchově *Hostině sedmi mudrců*, 1947

volně parafrázuji. Mohly by být volnými grafickými listy, které mohou žít vlastním životem nebo mohou evokovat lyrický zážitek z přírody. Kresebnost dřevorytů, tolik patrná v ilustracích k *Sebrání písní potulného cechu studentského*, byla nahrazena drobnými vrypy v černé ploše, které jasněji vymezily obrysy, a černými liniemi vzrostlých bodláků, větví stromů a polních květin v popředí, které otevřely daleké průhledy do kopcovitého terénu Vysočiny. Tak se Lacinovi podařilo „adekvátně vyjádřit jeho (tj. Halasův) vzedmutý patos. Především proto, že stanul v té době v nejšťastnějším okamžiku rozvoje svých tvůrčích sil, za druhé proto, že Halasovi přesně porozuměl, že vyjádřil jako on týž vroucí vztah k rodné Vysočině.“ (I. Zhoř) Zazněl stejně vroucně ještě o rok později ve volném grafickém listu *Krajina na Vysočině*. Vzrostlé lodyhy řebříčku otevírají stejně jako v ilustracích k Halasově básni průhled do mírně zvlněné krajiny, nyní s horáckými chalupami, s oním štítem, který ho po celý život nepřestal vábit a kde nalezl jistotu „jednoho místa“. (F. Halas) Stejně tomu bylo i v ilustracích k básnickému vyznání lásky k tomuto chudému kraji od Emila



Ilustrace k **Jeruslanu Lazarevičovi**, 1945



František Halas, dřevoryt 28×21 cm, 1947

Smetánky – *Mé zlaté Německé*, které v roce 1948 pro J. Rýdla a B. Lacinu vytiskl K. Kryl v Kroměříži. Ve čtyřech dřevorytech Bohdan Lacina pracoval s černým podkladem rozrytým hustými vřpy. Místy však využil temných ploch k dokreslení například siluet stromů. Tyto ilustrace ovšem už ztratily mnoho z někdejšího Lacinova neklidného hledání a dostaly se do blízkosti popisu téměř idylického klidu. Naopak poslední ilustrace „*prvního Lacinova jedenáctiletého období*“, kterou je tvář na obálce básni Klementa Bochořáka *Poutník*, jako by se vracela až k někdejším grafikám předválečného období. Prozrazuje zmatek v duši umělce postaveného před nové úkoly. Proto také vstupoval na neprozkoumanou půdu tak, že se vracel ke svým počátkům, v nichž kdysi rovněž řešil problém obsahu. Stejný nebo lépe řečeno obdobný návrat podnikne v šedesátých letech k období válečnému, kde mu naopak šlo o podobenství nebo o metaforu. Nicméně už některé dřívější práce z konce čtyřicátých let byly poznamenány sklonem k zevrubnějšímu pojednání figur, věcí a předmětů, jak už vzpomenuto. Lacina v dalším vývoji grafiky navázal většinou právě na ně, a tak vlastně trvale zachoval kontinuitu svého grafického projevu.