

ANTONÍN DUFEK  
(Brno)

## K VÝKLADU DÍLA BOHDANA LACINY

(*Několik poznámek na dvě témata*)

Mohlo by se zdát, že dnes, kdy část civilizace usiluje o nahrazení slova obrazem, patří mezi nejabsurdnější činnosti „opisování“ obrazů slovy. Ale co naplat, existují-li výtvarná díla, která si sama přímo vynucují interpretaci. Člověk se jim neubrání a odpovídá na oslovení bytostně přesvědčen o tom, že slovem nově proniká ke skutečnosti otevřené a zpřítomněné obrazem. Neopisuje tedy, vstupuje do rozhovoru.<sup>1</sup>

### 1. C e s t a

Nejprve je nutné alespoň v největší stručnosti zopakovat (se vším rizikem zkreslujícího zjednodušení), co se o Lacinovi ví (nebo někdy jen tuší). Jako většina tvůrců začal Lacina „něčím jiným“ – v jeho případě to byl veristický surrealismus.<sup>2</sup> Další „období skupiny Ra“<sup>3</sup> bylo již jen neznametelně ovlivněno onou možností „být s něčím“, podílet se na něčem nevlast-

<sup>1</sup> Předmětem následujících letmých poznámek má být Lacinovo malířské dílo jakožto celek, dotýkají se ho však jen z několika aspektů, často velmi obecných, a nevyčerpávají je. Není možné dělat si iluzi, že by se jejich autorovi podařilo proniknout až do míst, ve kterých se zakládá jedinečnost Lacinovy tvorby. Navíc soudy, které se zde vynášejí, mají velmi relativní platnost. Rozdělení příspěvku do dvou částí naznačuje promyšlenost jeho stavby, je to však naznačení poněkud klamné. Jde skutečně jen o poznámky, propojené jen natolik, aby mohl být text čten souvisle, a navíc ještě tak, aby byl naznačen celek Lacinova díla. Příspěvek se nedostává dál, než k naznačení kontur tohoto celku. Je psán spíše z pozice obdivovatele a žáka, než historika, kritika, znalce nebo teoretika.

<sup>2</sup> Z této doby jsou dostupné dvojí ilustrace k Máchovi. *Hold Máchovi* (1935), kresby kombinované s koláží, publikoval J. Sedlář ve SPFFBU F 11 (1967), str. 51–58, obr. 26–31. Ilustrovaný *Máj* vydal F. J. Müller v Praze 1936. Znam jen dva obrazy z tohoto období, které Lacina příliš neuznával. Soupis Lacinova díla je velmi aktuálním úkolem.

<sup>3</sup> „Obdobím skupiny Ra“ nazývám (v zásadě shodně s předchozí literaturou) další etapu Lacinovy tvorby, jejíž vrchol spadá do poválečné doby, kdy byl Lacina členem skupiny Ra. Začátek této periody byl ve válečných letech (asi v době 1938 až 1939) a konec na začátku padesátých let, kdy Lacina přestal malovat. (Pokračoval jen v ilustrační tvorbě.) Pojmenování tohoto období je voleno spíše z praktických, než z významových důvodů. Lacina se ve skupině cítil outsiderem a skupinové dění na něho mělo malý vliv. (Srovnej interview s *Bohdanem Lacinou o surrealismu*. Index 3/68, 54.)

ním. Lacina si tehdy (pod určujícím vlivem nejširšího okruhu surrealistické malby, teorie i literatury a také domácího „duchovního zázemí“, o němž ještě bude alespoň v náznaku řeč) vytvořil výtvarný styl, který mu umožnil značnou svobodu v realizaci jeho tehdejší imaginace. Zdá se, že v soudobém výtvarném kontextu se Lacina začal cítit osaměle, což není bez zájímavosti, uvědomíme-li si, že se jeho malby formálně nelišily zase tak příliš od tvorby Lacinových obdobně zaměřených generačních druhů. První Samoty z roku 1946 lze snad pochopit jako výraz tohoto vědomí, i když zároveň právě tento obraz je patrně jedním z nehlubších vyjádření autorova vztahu k rodnému místu. Námět Samot pak už z Lacinova díla nikdy nevymizel, a i když jeho jednoznačná interpretace musí být vždy nesprávná, nelze od významu „Osamění“ snad nikdy odhlédnout. Z českých současníků zůstal Lacinovi trvale blízký snad jen Josef Šíma,<sup>4</sup> i když šel jinou cestou, stejně jako Lacinovi skupinovi kolegové — včetně Lacinovi nejbližšího Václava Zykunda.<sup>5</sup> Samotu malíře Lacina vyvážil bytostným spřízněním s určitým typem současné hudby a poezie. Jeho dílo se tehdy vrátilo do neviditelného kontextu českého umění, vyznačeného stejně tak Janáčkem a zejména Martinů jako Halasem.<sup>6</sup> I když to nelze dokázat, může mít hudba pro podobu Lacinovy malby podobný význam jako poezie.<sup>7</sup> V poezii trvá kontinuita naznačeného kontextu dodnes<sup>8</sup> a je to kontinuita evropská.<sup>9</sup>

Pokud jde o vztah k Halasovi, dává Lacina v katalogu své první skutečně reprezentativní výstavy (1948) otisknout Halasův dopis začínající slovy: „Milý Bohdane Lacino, zdá se, že už dávno patříme nějak k sobě...“ Ostatně již roku 1943 napsal Halas texty k Lacinově grafickému cyklu *Ženy v rouškách*. Porozumění obou umělců bylo snad bezprostřední a pro Lacinovu další duchovní orientaci mělo pravděpodobně velký význam.<sup>10</sup> Halas ve zmíněném dopise jasně formuloval, že Lacina maluje to, co je za očima — „šalmaje bylin“ například — a že jeho mnohé práce by byly záminkou k básni. Tato slova nelze brát na lehkou váhu, mají podstatnou důležitost.

V období skupiny Ra dosáhl Lacina úrovně, kterou dokázal přerůst až v druhé polovině šedesátých let. Již v tomto období existují všechny důle-

<sup>4</sup> Zde hrál roli i ten fakt, že se Lacina setkal s J. Šímou pravděpodobně u F. J. Müllera v Praze (i Šíma tehdy pracoval pro jmenovaného nakladatele) asi roku 1935 nebo 1936. Šíma tehdy pochválil Lacinovy ilustrace (k *Máji?*) a silně na Lacinu zapůsobil. Je dosti pravděpodobné, že Šímovo a zejména Halasovo uznání stačilo Lacinovi na celý život. Navíc se zdá, že Šíma mohl být Lacinovi příkladem i pokud jde o sblížení s poezií a pokud jde o ryze osobní, výtvarně relativně nezávislou koncepci tvorby.

<sup>5</sup> Vztah díla obou přátel z pražské doby by byl zajímavým námětem pro speciální studii.

<sup>6</sup> Z dalších českých básníků je snad vhodné uvést J. M. Tomeše, J. Palivce, V. Holana, případně Ot. Březinu.

<sup>7</sup> J. Sedlář, *Hudební motivy v díle Bohdana Laciny*, Opus musicum 5—8/71, s. 136 až 142.

<sup>8</sup> Například Holan, Skácel a dokonce někteří z mladých.

<sup>9</sup> Z „klasiků“ patřících do naznačeného kontextu měl pro Lacinu nesporně velký význam Rilke, ale i jiní — v posledních letech již znal například básně Dylana Thomase a řekl o nich: „Vždyť to já přece maluju!“

<sup>10</sup> Halasův portrét patřil k těm několika nikdy nedomalovaným obrazům v Lacinově ateliéru. Existuje ovšem v dřevorytu.

žité námětové okruhy Lacinova díla. Je to ne zcela běžná šíře inspirace, pro Lacinu pak už napořád příznačná. Jeden z krajních pólů představuje malba motivovaná a angažovaná někdy společensky, jindy osobně a postihující zároveň často obecný lidský úděl (Balady, Ikarovy pády, Poslové atd. až k posledním Pietám). Jsou to obrazy, které se rodily z bolesti a úzkosti jako snad jediná možnost osobní katarze. Lacina patřil k onomu typu tvůrců, kteří jako byli ve své tvorbě obsaženi celí, jejichž duchovní život splýval s dílem.

Snad na opačný pól je možno situovat geometrická a fyzikální témata, která však často přerůstají do roviny Lacinova centrálního zájmu (zejména pokud se sujetem stává prostor), což platí i o obrazech s hudební tematikou. Centrum Lacinovy tvorby z období Ra ponecháme zatím stranou.

Na začátku padesátých let Lacina zanechává malby a vrací se k ní až roku 1957–1958. Následuje období, které se zhruba uzavírá soubornou výstavou v Moravské galerii roku 1963. Je to období nového začátku, hledání, úporného zápasu o nalezení ztracené kontinuity sebe samého. Chybí v něm často to, co bylo pro Lacinu předtím i potom nejpříznačnější, totiž ono dokonalé přivlastnění si námětu, zrušení distance mezi obrazem a skutečností, o níž vypovídá. Převládající náměty jsou z hlediska celého Lacinova díla netypické: kytice a (řečeno velmi nepřesně) život na vesnici. Nejhodnotnější obrazy z této doby jsou některé krajiny a hudební motivy.

Zhruba v letech 1964–1965 začíná poslední Lacinovo období. Lacina v něm naplnil své jedinečné poslání. Stěží lze vysvětlit, jak došlo k onomu zvratu, jímž Lacinovo dílo takřka rázem přerostlo v novou kvalitu, aniž se přitom podstatně vychýlilo ze svého směřování. Patrný je jen rozdíl v příklonu k odvážnější transformaci vnějšího světa, ve větší svobodě poskytnuté formující imaginaci i intelektu. Obrazy posledního období z větší části patří k vrcholům českého a nejen českého umění. Lacina jako jeden z mála dokázal začít „úplně znovu“ a dojít až do konce. Jeho druhá cesta byla mnohem těžší.<sup>11</sup>

## 2. Svět

V „období Ra“ tedy vznikl námětový svět Bohdana Laciny. Tehdejší barvnost je ovšem zcela jiná než v šedesátých letech: většinou tmavá, tlumená, lomená. Často se vyskytují odstíny fialové, tedy snad „nejneskutecnější“ barvy. Rovněž vizualita je transformována a abstrahována způsobem, který často navozuje dojem snové či pohádkové tajemnosti. Za prostými a jasnými názvy (Svíce, Poutnice, Kolotoč, Byliny, Ptáci, Dívka), označujícími zcela běžné věci, se sice skrývá pojmenovaná skutečnost, je však většinou plná záhad. (Již tehdy však existují „typicky lacinovské“ názvy: Prakrajina, Ikarova krajina, Lunární oko, Pták neštěstí, Sluneční

<sup>11</sup> K tomuto aspektu Lacinovy cesty srov. texty Ján a Bakošev v Hostu do domu XV, 1968, č. 9, str. 27–29, a ve Výtvarném životě XIII, 1968, č. 8, str. 375–376. Oba texty však mají daleko větší záběr, je v nich provedeno jakési základní vyznačení světa Lacinovy tvorby a naznačen její význam. Teprve po dokončení této práce jsem si mohl opatřit katalog Lacinovy výstavy ve Špálové galerii v Praze r. 1964, v němž je otištěn snad nejzasvěcenější a navíc faktograficky bohatý text, jehož autorem je Jan M. Tomeš.

lampa atp.) To nejpodstatnější z tehdejšího Lacinova směřování se vztahuje k postižení bytí, pochopeného nejspíše jako prazáklad (jak bylo konstatováno v katalogu výstavy z roku 1948) neživého i živého světa. Skutečně se v Lacinových obrazech byliny podobají ptákům, ptáci rybám, neživé živému a naopak. Všechno je samo sebou tak, že je zároveň něčím jiným. Všechno zároveň je a není. Přitom tato mnohovýznamovost není nikdy neomezená, někdy jde vlastně o přesné, „halasovské“ metafory. V nich se tehdy dotvářel i pevný vztah k rodné Vysočině: k zemi, k rostlinám, ptákům, k obydlí a člověku. V nich se také rodil Lacinův halasovský postoj člověka, jemuž není lhostejný běh lidských věcí, jehož nazírání je bytostně humanistické (např. protiválečná Hraniční krajina, 1945).

Lacinova „malířská poetika“ období Ra má svůj epický a lyrický pól.<sup>12</sup> Obrazy jako Balada, Poutnice, Stráž u mrtvé apod. představují poněkud jiný svět (nebo alespoň jinou oblast téhož světa), než např. Byliny, Samoty, Pišťaly, Mezi stébly trávy. Odlišnost těchto dvou linií tvorby by měla být nazírána z více aspektů. Typologicky daná diference mezi vnější a vnitřní dějovostí se pochopitelně vztahuje i na inspiraci, která v případě epických témat těží např. ze slovesného repertoáru rodného kraje, z mytologie a podobně, zatímco lyrická tematika se váže k poezii nebo vychází přímo z vizuality.

K uvedeným dvěma poetikám se velmi volně a nepřesně váží dva základní kompoziční principy, charakteristické pro celou Lacinovu tvorbu. Lyrickým tématům odpovídá (ovšem s mnoha výjimkami) ovál nebo kruh, který je vkreslen do obdélného (případně čtvercového) formátu obrazu. V něm se odehrává vše a kolem něho do rohů se prostírá neurčitá barevná plocha.<sup>13</sup> Někdy tento ovál plní kromě jiného funkci průhledu „do jiného světa“.<sup>14</sup> Proti kompoziční sevřenosti staví Lacina v jiných obrazech do popředí otevřenost obrazového prostoru. Obrazový děj pak nenásilně a přirozeně přechází za hranice obrazu. Lacinovy Poutnice jako by jen náhodou procházely zorným polem obrazu, do něhož se už nevešlo temeno hlavy jedné z nich. Obdobně je koncipováno mnoho obrazů v průběhu celé Lacinovy tvorby. Jinou variantou téhož principu jsou Lacinovy odstředivé kompozice z druhé poloviny šedesátých let.<sup>15</sup> Jestliže tedy první typ kompozice nejprůprirozenějším způsobem zorného pole vytíná určitou „uzlinu dění“ z kontinuity, druhý typ se naopak snaží tuto kontinuitu, kterou nelze zachytit v celku, co nejlépe naznačit. Další kompoziční „princip jeviště“,<sup>16</sup> který se vyskytuje snad výhradně v období Ra, má blízko spíše k epické poetice.<sup>17</sup> Principem jeviště je zde myšlena především kulisovitě

<sup>12</sup> Platí to i později, ale často ne tak zřetelně. Lacinovo dílo se někdy dostává jakoby do středu zmíněné polaroty. Kromě toho některé oblasti Lacinovy tvorby jsou mimo toto rozpětí (např. matematicko-fyzikální témata).

<sup>13</sup> Sem patří i obrazy v oválných rámech z šedesátých let.

<sup>14</sup> Například Mezi stébly trávy, 1945; Pišťaly II, 1946; Patří sem i řada obrazů z 60. let.

<sup>15</sup> Například krajina s tykadly, 1966; Anadyomené, 1966; Magnetické kyvadlo, 1967, a mnoho dalších. Obrazy tohoto kompozičního typu často patří k Lacinovým vrcholným dílům.

<sup>16</sup> Například Ptáci I, 1944; Balada I, 1947; Stráž u mrtvého, 1947.

<sup>17</sup> „Princip jeviště“ nelze zahrnout do naznačené kompoziční polaroty, protože prostor tu už není jen prostorem obrazu, nýbrž především prostorem jeviště. Jeviště znamená především faktickou dějovost, která může být různě motivována. Někdy, ne-

vytvářená scéna s rekvizitami a někdy až loutkovitý způsob stylizace „figur“. V těchto obrazech je snad nejsilněji přítomno metafyzické pojetí jsoucna.

Období Ra se tedy od tvorby šedesátých let odlišuje barevností i některými kompozičními principy. Odlišuje se však především vztahem k vizualitě. Zjednodušeně řečeno, pro období Ra je příznačná stylizace, pro druhou polovinu šedesátých let abstrakce.<sup>18</sup> Stylizace umožňuje poukázat za jevovost k bytí, abstrakce se pohybuje přímo v rovině onoho „za“ a zviditelňuje je. Poukazují-li Lacinovy obrazy z období Ra k nediferencovanému, neurčenému a vlastně jen tušenému „prazákladu“ (přestože to v plné míře platí jen o několika obrazech z tohoto období, je to přece jen základní zaměření tehdejší Lacinovy tvorby), pak obrazy posledního období zmapovávají tuto neviditelnou, ale existující rovinu skutečnosti a činí ji viditelnou. (Téměř se chce věřit, že právě toto vynořování do viditelná bylo jednou z příčin, proč Lacinu přitahovalo téma Anadyomené). Skutečnost, kterou ukazují první Lacinovy obrazy, je formována oním „za“. Proto je tak „neskutečná“, jakoby z jiného světa, který o sobě přitom nedává nic přímo vědět, a je tedy tajemný. Skutečnost posledních Lacinových obrazů je jiná; její neurčitost je složena z částí, které mají téměř pojmovou určitost. Nikde nenajdeme tvar vystihující konkrétnost jevu, ale snadno rozeznáváme abstrahované tvary ženských torz, mužských postav, rostlin, chalup, kyvadel atd. Mnoho obrazů je malováno ještě v daleko vyšší rovině abstrakce, často se vyskytují geometrické obrazce, což platí zejména o prostorových a matematicko-fyzikálních námětech. Jindy jsou tvary skutečně neurčité, nepředstavují ani geometrické obrazce, ani předmětný svět a přesto nejsou neoznačující. Označují například dění nebo charakter předmětnosti. V rámci daného systému abstrakce (který může zahrnovat složky různého stupně abstraktnosti) však panuje přesnost, přesná míra určitosti. Obdobně to je s barevností. Lacinova paleta je pestrá, jasná a „určitá“ proto, aby mohla přesně označovat. Zelená tedy pravidelně znamená rostlinnost, hnědá zemitost, modrá nebe nebo vodu, tělové okry tělesnost atp., počítá se i s autonomním psychickým působením barvy. Výjimky jsou přesně zdůvodněné. Například prostou kombinací abstrahovaného tvaru s barvou, která k němu nepatří, vzniká nejprostší metafora.<sup>19</sup> Metafora je jednou z metod, které Lacinovi umožnily ono nemožné: učinit neviditelné viditelným, podrobit malbu konkrétní lyrické („bytotné“) zkušenosti. Vznik Lacinových obrazů byl někdy provázen básněmi a mnohé názvy mají platnost přesných lyrických pojmenování (Klíčení světla, Tympání, Harfení, Ky-

---

nabízí-li se nám motivace děje a výtvarné stylizace přímo ze zobrazeného sujetu (a tak tomu někdy je právě u Lacinu nebo pravidelně např. u G. Chirica), máme sklon přičítat ji transcendentnu. S tím imaginativní malba často počítá.

<sup>18</sup> Rozdíl mezi stylizací a abstrakcí chápu tak, že stylizace může vizualitu proměňovat podle nejrůznější motivace, kdežto stylizace metodou abstrakce je zjednodušující transformací vizuality podle racionálního projektu významu, který vždy pojmenovává (zpřítomňuje) pravdu jsoucna a nemůže tedy být pouze poukazem k transcendentnu, rezignací na vysvětlení, reprezentací touhy nebo principu slasti a podobně.

<sup>19</sup> V této pasáži se samozřejmě nabízí exkurze do dějin barvy v moderním malířství. Způsob použití barvy zařazuje Lacinu do dějin moderního umění neméně přesně, než stylizované či abstrahované tvarosloví a metaforický princip.

vadlo světla, Suk země, Lunovrátek atd.), která podávají klíč k významové interpretaci obrazu – což platí o všech Lacinových názvech.<sup>20</sup>

Nejvyšší rovině abstrakce je vyhrazena bílá barva, která (stejně jako černá) znamená neexistenci, prázdno. Zatímco však černá znamená zánik, bílá znamená zrod či přesněji možnost a naději zrodu. (Ani to však u Laciny neplatí bezvýhradně!) V bílé se většinou odehrávají matematické, fyzikální a časové děje, z bílé se často protrhávají vertikální kompozice „protékající“ středem obrazu a zachycující snad většinou okamžiky metamorfózy skutečnosti.<sup>21</sup>

Ve významovém využití barvy a vůbec všech malířských prostředků byl Lacina nekompromisní a důsledný. Dokonalé ovládnutí malířské techniky a estetiky obrazové skladby mu umožnilo onu jedinečnou hloubku a zároveň přesnost výrazu, která pro něj byla vším. Přestože jsou tedy Lacinovy obrazy svrchované virtuózními malbami, nezůstávají nikdy u autonomního estetického působení výtvarných prostředků a nedávají se jim ani svést. Každé Lacinovo dílo je výpovědí o významovém, duchovním světě. Z hlediska Lacinova pojetí tvorby je irelevantní, vzbuzuje-li obraz estetickou libost. Perfektní „udělanost“ Lacinových maleb je motivována tím, že pro typ tvorby, jehož je Lacina představitelem, je neobyčejně významná ta vrstva obrazu, která je smyslovým objektem. Významovost obrazu totiž samozřejmě nelze oddělit od jeho vizuálního účinu. Žádný obraz neexistuje jinak než skrze svoji vizualitu, která umožňuje specifický dialog s bytím. Názvy Lacinových obrazů vymezují s pojmovou nebo metaforickou přesností téma tohoto rozhovoru. Na „udělanosti“ obrazu však záleží, bude-li dialog skutečně probíhat. Právě Lacinovy obrazy přímo vedou k uvědomění, jak může být tento dialog vypjatě racionální i iracionální zároveň a jak je právě spolupůsobení obojího podmínkou vzniku daného typu skutečného uměleckého díla. Přesněji řečeno, v průniku do iracionality bytí, ve zviditelnění této nepojmové skutečnosti (neméně skutečné než jakákoliv skutečnost jiná) spočívá ontologické založení výtvarného díla umění, jeho smysl.

Lacinovy obrazy nejsou příliš přístupné slovnímu výkladu. Přispívá k tomu jistě i vysoký stupeň abstraktnosti, jímž se vyznačují. Jejich významová výstavba je však (jak již bylo řečeno) přesná a nekompromisní. Je-li tomu skutečně tak, vězí snad ona nepřístupnost v samém zaměření Lacinovy malby, ve významovém sujetu jeho děl? V oné zmíněné touze malovat to, co je za očima? Kladná odpověď by mohla být pravdivá jen částečně.

Bylo již řečeno, že Lacina dokázal realizovat svůj záměr: Dokázal podrobit abstrahované tvary vizuality významovému řádu Poezie. Problém interpretace není tedy vymezen jen tematikou, ale i metodou a je paralelní problému interpretace poezie. Lacina také dokázal ony abstraktní tvary oživit, učinit je konkrétními v autonomním světě obrazu. Výpověď obrazu

<sup>20</sup> Předchozí řádky snad mohou svádět k domněnce, že je Lacinova malba vybudována na slovně pojmovém principu. Malířská metafora má však na rozdíl od básnické metaforu těsný vztah k vizualitě. Pro Lacinovy obrazy – domnívám se – navíc platí, že jejich prvotní inspirace byla nejčastěji vizuální, respektive vizuálně fantazijní.

<sup>21</sup> Například Hlava píšťala, 1968; Stožár modra, 1968.

tedy není abstraktní, nýbrž konkrétní.<sup>22</sup> Názvy Lacinových obrazů však důrazně upozorňují, že významovost představuje nezvykle obsažnou vrstvu obrazové informace. Platí-li obecně, že se každé dílo umění opírá o vztah k bytí, pak Lacinovo dílo je ojedinělým pokusem o využití noetiky poezie pro dosažení přesnosti vymezení a „popisu“ bytí, v němž je založena smyslová skutečnost (lyrický princip) a existence člověka (epický princip).

Rozbor Lacinova díla by ukázal, že jeho autor nechápal skutečnost staticky, nýbrž dynamicky, jako nepřetržitou časovou proměnu. Připomeňme alespoň, že na to ukazují jak konfigurace Lacinových obrazů (kyvadla, „rotující“ tvary, vyvažovaná tělesa nebo roviny, pády, křídla, růst, rozvíjení a zavíjení, kmitání, třístění atd.), tak malířská technika (prolínání, kontrasty, neurčitá zakončení tvarů apod.), a konečně i názvy (Počátek prostoru, Krajina beztlížná, Váhy, Čas nad strništi, Trojkyvadlí, Krajina blanco-křídla, Slunovrátek a jiné). Obrazy představují tuto proměnu (ne-stálost) tak, že zachycují okamžitý stav struktury, která je jejím nositelem; ukazují soubor poukazujících skutečností v jedinečném vztahovém napětí.

Lacinova metoda výstavby obrazu vychází nepochybně z dvojího pramene: Prvním je surrealistická metoda „náhodného setkání“ (montáže). Namísto vztahů reprezentujících princip slasti jsou však nastoleny promyšlené vztahy běžné v druhém „prameni“, totiž v poezii meditativního typu. V příklonu k poezii nebyl Bohdan Lacina osamocen. Roztržky moderního malířství se smyslovým přístupem ke skutečnosti byly nejednou motivovány nebo doprovázeny navázáním vztahů s poezií. Lacina si však vybral typ poezie, pronikající co nejdál za jevovost k podstatným skrytým významovým vztahům. Jeho tvorba přitom prodělala proměnu od zachycení tajemnosti a nedefinovatelnosti takových vztahů, k jejich zpřítomňování. Lacina tak naplnil přímo klasickým způsobem jednu z možností, které před malířstvím otevřel rozpad iluzivního systému zobrazování. S abstraktní významovostí pracovali někteří z nejvýznamnějších představitelů moderního malířství, jako například Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró a další. Lacinovo dílo však asi nemá žádné přímé paralely. Jeho jedinečnost vyplývá — jak se zdá — z několika zdrojů. Jedním z nich je specifické duchovní zázemí české moderní poezie a hudby výše naznačeného kontemplativního zaměření. Druhým výjimečným momentem je spojení spekulativnosti s citovou vroucností a bezprostředností, která se výrazně projevuje snad ve všech Lacinových malbách. Zdánlivě nadosobní abstrakce je tak prodchnuta důvěrností a neexistuje jinak, než jako osobní výraz jedné z lidských možností. Tento rys tvorby Bohdana Laciny má nejužší vztah k dynamismu jeho obrazů. Ve vztahu k snaze o zpřítomňování stálých základů bytí je důsledné zdůrazňování procesu, proměny, dění, nesmírně cenným rysem Lacinových maleb. Bohdan Lacina šel svou vlastní cestou, v našem výtvarném umění má vlastně postavení outsidersa. To však nečiní hodnotu jeho díla spornou, spíše naopak.

<sup>22</sup> Nepředstavujme si ji také — jak bylo vylíčeno — jako oživenou abstrakci. To, co je za zrakem, je nám představeno před oči. Není to už tedy za zrakem, je to zde přítomno — ale opět: jako obraz, tedy jako něco jiného. Což je právě podmínkou, aby mohl obraz existovat ve vztahu k onomu „za“, k bytí, držet je v otevřenosti, a tím udržovat v otevřenosti, přítomnosti sám sebe. Vztaženost k bytí je dialekticky vyvážena vztažeností k sobě, obraz sám je konkrétním bytím.

Skončit můžeme tam, kde jsme začali. Obraz zrozený z dialogu jeho tvůrce s bytím vede již tento dialog sám. Člověk se na něm může podílet, je-li schopen obdobného vztahu. Pak se snad může vmísit do onoho rozho-  
voru, spolutvořit jej, a tak sám být.

*Srpen—září 1972*

## L'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE DE BOHDAN LACINA

*(Remarques en marge de deux sujets)*

Dans le présent article l'auteur se propose d'étudier l'œuvre picturale de Bohdan Lacina comme un tout. Il examine toutefois seulement certains aspects — peu nombreux d'ailleurs — de la création du peintre. Le texte n'est conçu ni au point de vue de l'historien, ni du théoricien, ni du connaisseur ou du critique mais au point de vue de l'admirateur qui s'approche de l'œuvre d'une façon spécifique par principe et ne peut prétendre à aucune objectivité. Quant à sa forme, notre contribution s'approche de l'essai et se divise en deux parties, la première, intitulée En route et la seconde appelée l'Univers. La première partie aborde les métamorphoses temporelles de l'œuvre de Lacina que l'auteur a réparties en trois périodes dont la première (celle du Groupe Ra) est séparée des deuxième et troisième — qui s'ensuivent l'une après l'autre d'une façon continue et presque ininterrompue — par la césure des années 50. La première partie ébauche également certaines relations spirituelles qui — selon l'auteur — jouèrent un rôle décisif dans l'évolution de Lacina. Il s'agit tout d'abord de ses relations avec le surréalisme mais également de celles avec la musique à tendances contemplatives (la musique de B. Martinů — notamment) et avec la poésie (l'œuvre de F. Halas). — Dans la seconde partie de l'article l'auteur voue son attention à l'univers interne de la peinture de Lacina. Il suppose que c'est la concentration aux relations et données immatérielles dans lesquelles et par lesquelles existe notre univers (espace, temps, lois biologiques de la croissance et de la génération etc.) qui constitue la tendance principale de la création du peintre. Ainsi, la métaphore picturale représente un des moyens des plus importants qui permette à l'artiste de rendre présent l'invisible.

La partie introductive et la conclusion de l'article trahissent le scepticisme de l'auteur à l'égard de la conception traditionnelle de l'interprétation en tant que la transmission de la communication non parlée par paroles. L'auteur souligne l'autonomie de l'œuvre plastique et le sens de ses remarques tient dans la découverte du dialogue entre l'œuvre artistique et l'être.

*Traduit par Dagmar Halasová*