

Sedlář, Jaroslav

Úsilí o syntézu : césura a mezidobí

In: Sedlář, Jaroslav. *Bohdan Lacina*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1980, pp. 107-153

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121411>

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.

III.

ÚSILÍ O SYNTÉZU

Césura a mezidobí

Víme už, že Lacinova ilustrační grafika z let 1947–1948 měla kolísavou úroveň. Příčin bylo hned několik. Za prvé koncem roku 1947 se rozpadla Skupina Ra, v níž došlo už předtím k četným neshodám, zejména v otázce svetonázorové, ale přirozeně i v otázce další výtvarné činnosti, což bylo pro existenci skupiny rozhodující. Bohdan Lacina usiloval o větší autonomii a o větší příklon k realitě. Rozpor se vyhrotil, když došlo k diskusím o další činnosti jednotlivých členů skupiny. Lacina, bývalý člen Kostufry, byl rozhodnut pokračovat ve slibně započaté práci. Jako člen KSČ přivítal revoluční změny v roce 1948 a zapojil se ihned do práce. Istler, Tikal a Lorenz s ním přerušili styky a stáhli se do soukromí. Lacina zápasící s bídou a nouzí považoval za nutné živit svoji rodinu i za cenu dočasného zanedbání umění. Proto se dal na pedagogickou práci, která se mu k tomu účelu zdála být vhodná. Započal ji ve Výzkumném ústavu pedagogickém v Brně. Postupně ho však začala pohlcovat, zejména v letech 1949–1950, kdy byl pověřen externími přednáškami a cvičeními z ornamentálního kreslení na vysoké škole architektury při technice v Brně a ve školním roce 1951–1952 vedením užitkové malby na Vyšší škole uměleckého průmyslu tamtéž. Lacina neměl vlastní ateliér, a proto mohl malovat pouze ve svém suterénním bytě, většinou při umělém osvětlení. Protože se stoupajícími nároky na čas rostly i nároky na intenzitu práce a pracovní vypětí a zároveň se nabízely i bez vlastnictví ateliéru snaději proveditelné grafické práce, rezignoval na malování úplně. V roce 1952 vytvořil ještě obraz *Balada II*, který, jak už vzpomenuto, lze považovat za spojnici mezi čtyřicátými a šedesátými lety. K malování se opět vrátil až v roce 1957–1958. Ovšem přerušeni bylo příliš dlouhé na to, aby se mohl zcela vrátit k malbě předchozího období. To ostatně považoval za nemožné, alespoň v dané době, neboť z poezie a meditativnosti jeho díla za ta léta už mnoho vyvábalo. Také senzibilita navyklá myslet ve výtvarných metaforách, ba až v polohách symbolů a samoznaků otupěla dlouhou dobou strádání a pracovního přetížení. Přesto Lacina, který tehdy vlastně začínal znova, a to už jako vyzrálý umělec, brzy pochopil, že musí navázat tam, kde četné vnější okolnosti kdysi přerušily vývoj jeho autonomního výtvarného projevu. K tomu o něco později také došlo.

V roce 1957 se Bohdan Lacina stal asistentem na Vyšší pedagogické škole; na ní pak působil až do roku 1961. Na zlomu let 1957–1958 začal také opět malovat,



54. M. Axman, Podobizna B. Laciny, bronz, v. 75 cm, 1961 (MMB)

a to po césuře šesti let. Vnější popudem k tomu byl nepochybně právě vzpomenu-
nutý příchod na Vyšší pedagogickou školu, zejména však přidělení ateliéru na
České ulici v Brně v roce 1958. Nyní Bohdan Lacina prožíval šťastné chvíle,
k nimž přispěl i pocit rodinného štěstí. Tehdy totiž mohl konečně po dlouhých



46. Kvetoucí trnky ve váze, dřevoryt, 1952–53, č. kat. 580

letech strádání poskytnout své rodině pravidelný finanční příspěvek a dokázat tak „užitečnost“ své profese. To už ovšem od roku 1956 vykonával funkci místopřed-
sedy Svazu českých výtvarných umělců v Brně.

Bohdan Lacina si už dříve rozdělil svět na „svět širý“ a na „svět rodinný“. A právě svět rodinný, k němuž ovšem musíme počítat především jeho domov na Vysočině, u něho vyvolal pocity optimismu, který zcela v duchu doby přenášel i do

svých obrazů a dřevorytů. To ho samozřejmě vedlo k realistickému zpodobování světa. Lacina se domníval, že k plnému vyjádření vztahu umělce k divákovi potřebuje i světlé barvy, protože v předchozí etapě byly temné barvy, jichž převážně užíval, spíše baladické a melancholické. Lákaly ho tehdy také otázky humanismu, který se snažil vnést i do svých obrazů. Svým uměním chtěl vyjádřit co nejširší škálu života. Tomu podle jeho názoru odpovídala právě optimistická barevnost smyslového charakteru, jak to ostatně ukazují jeho obrazy *Kytice obýnků*, *Kytice vrabčí*, *Trnky*. V tom všem hrál významnou roli jeho vztah k dětem, které dospívaly a dávaly mu tak možnost znovu prožívat mládí. Vznikaly obrazy *Milenci*, *Jana na dědině*, *Kakaové blues*. Tyto náměty doplňoval barevnou polyvalencí.

Prvním obrazem, který po césuře šesti let opět namaloval, byla kytice, což je příznačné, neboť tento žánr v jeho díle převládal už ve čtyřicátých letech. Jako tehdy, tak i nyní Bohdan Lacina obrátil svou pozornost nejdříve k zážitkům z dětství – ke květinám, ke vzpomínkám na domov. To se obrazilo už v jeho grafikách z konce čtyřicátých let, ve kterých se vracel ke krajině svého dětství. A tak už v této první *Kytici na humnách* (1957–1958) Lacina ve snaze najít „kratší cestu k divákovi“ použil na rozdíl od obrazů předchozí doby smyslově dráždivých barev. V duchu dobových požadavků bychom mohli říci téměř polyvalentního koloritu, který rozvinul do větší hloubky v šedesátých letech. V duchu dobových požadavků se tím chtěl vzdát své jednosměrné zádumčivosti homeochromní malby čtyřicátých let v domnění, že pestrobarevnost bude s to reprezentovat bohatství projevů života. Proto svoji paletu proteplil okry a rumělkami. S tím ovšem souvisí i roztržičnost tvarů. Obrazy jsou často skládány z pestrých a nadbytečně zmnožovaných útvarů, které zaplňují celou plochu plátna a obklopují předmět z reality poměrně dobře odpozorovaný a přesně zachycený, i když ten není v mnoha případech zobrazen přímo naturalisticky. Naopak, často jedna jeho část je vynechána nebo nedokončena. Platí to zejména o kyticích sestavených do cyklů. V nich se neustále opakují v podstatě téma *Kytice zemní* a *Kytice bobule* ze čtyřicátých let. Je to vždy strom-váza nebo váza-dům apod. Z ní vyrůstají jako ve čtyřicátých letech větve stromů, jak je tomu na obraze *Kytice vrabčí*, kde váza je zároveň kmenem stromu. Okolí malíř zachytil realisticky, stejně jako červené střechy a otlučené zdi domů, mezi nimiž pobíhají slepice a kohouti. Větve stromů obsadil křičícími vrabčáky, kteří sem byli přilákáni zrním nasýpaným drůbeži. Také technika malby je jednoduchá; barvy jsou nanášeny ve velkých plochách, nicméně jsou bohatě diferencovány od lokální barvy až po valér a stínování. Výsledkem je iluzivnost malířského vyobrazení skutečnosti. V něm důležitou úlohu hraje lineární a barevná perspektiva, přesná definice tvarů, které malíř často podtrhl konturou nebo výraznějším tahem štětce. Přitom lze tvrdit, že se mu podařilo vyhnout úskalí didaktického racionalismu

a popisného líčení. Popisnost bychom sice mohli vidět v rozvíjení motivu dvora se stromem obsypaným vrabčáky. Ovšem proměna stromu v kytici v nás bezděky vyvolá vzpomínky na Lacinovy metaforické obrazy doby válečné a poválečné. *Kytice vrabčí*, ale i obrazy, jako jsou *Trnky*, *Trnky večer* nebo *Kytice se včelínem*, které v podstatě rozvíjejí motiv stromu proměněného v kytici, vychází ze skladby reálných prvků nebo celých záběrů skutečnosti nazírané zcela konkrétně, bezproblémově. Z této vzájemné konfrontace různorodých reálných prvků nakonec vyvěrá vnitřní napětí, z kterého vyzařuje mnohoznačná poezie Lacinových obrazů. A tak jako kdysi, i nyní na sebe bere tento estetickovýznamový vztah zpravidla podobu metafory nebo podobenství. Konfigurace ze skutečnosti odporovaných prvků a motivů Lacina skládá do podoby jakýchsi kaleidoskopů, které jako by byly sestaveny z pestrobarevných střípků skla. Taková skladebnost charakterizuje i *Kytici proníbo mrazu* z roku 1960, hlavně však *Májovou kytici*, v níž jde o vyjádření i všeobsláhlého pohledu na svět. *Kytice proníbo mrazu* také rezignuje na naturalismus a iluzívnost předchozích kytic. Malíř v ní využil motivu květů vykroužených mrazem na zaroseném okně, aby celý obraz převedl do plochy. Hlubkové nebo prostorové relace pouze naznačil „horizontem“, kterým rozdělil obraz zhruba do dvou polovin, jak to ostatně známe ze vzpomínaných *Kytic zemních*. Využil-li plošnosti zamrzlého okna k projekci kompozice do plochy, pak zcela ignoroval nebarevnost květů mrazu a naopak použil bohaté barevné škály. To opět ukazuje na malířův optimismus, na jeho chtěný radostný pohled na svět. Horizont, který má v obraze funkci toliko kompozičního uspořádání, rozdělil plochu plátna též významově. Stejně jako tomu bylo ve čtyřicátých letech, jde i nyní o kompozitní útvar, v němž skladba motivů zároveň reprezentuje montážní představy, které tyto kompozitní útvary vytvářejí. Podívejme se na jednoduchou a prostou skladbu kompozice. Zatímco v dolní polovině nacházíme stylizovanou vázu, z níž vyrůstají rovněž stylizované a pestré květy, v jejichž jásavém koloritu se zcela nepochybně ozvaly vlivy lidového ornamentálního malířství, ční nad horizontem strom s listy a plody rozhozenými široce po ploše. Obraz dostal obdobný význam, jaký mají už *Kytice bobule* nebo *Kytice zemní*. Země, která plodí stromy, tedy život, je sama plná života, jak to naznačují květy ve váze. A tento zázrak života vidí umělec i v umělých květech vykroužených mrazem na skleněné tabuli okna, neboť i mráz je poslem obnovujícího se života země. Že tyto ideje v Lacinovi neuhaslly, je zřejmé už z těchto obrazů a zanedlouho po kyticích to ukáže i obraz *Země*.

Snahou po komplexním pohledu na svět a tím i touhou proniknout k podstatě života a světa, což je ostatně charakteristické pro umění našeho století, je prosycen též obraz *Májová kytice*. Obraz se v pravém slova smyslu rozpadl do drobných barevných „střípků“. Z pestrobarevné mozaiky přesto zřetelně vystupují hlavy

účastníků májového průvodu s holubicemi, vlajkami a s mávátky. Průvod se pohybuje na pozadí imaginárního města, které vzniklo rovněž skládáním. „*Množství v jednotě*“ vévodí a dominuje transparentně mezi domy města prosvítající váza tulipánů, z nichž opadává okvěti na jásající průvod. Celý obraz ovládá neobvykle bohatá škála většinou nelomených barev s převahou modrých, červených a žlutých.

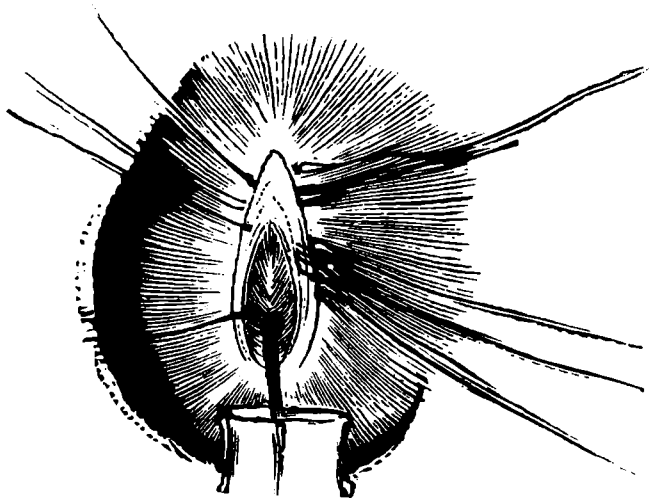


50. Ilustrace k Halasově sbírce *A co?*, dřevoryt, 1957, č. kat. 541

Zde, i když nelze mluvit o naturalismu, slaví vítězství poloimpresivní iluzionismus s dalekými průhledy do prostoru nad střechami domů. Prohloubení zdůrazňuje kytice a průvod v popředí a „prostorově“ působící světle modrá barva oblohy. Z toho všeho rezultuje optimismus májového dne plného slunce a dobré pohody. Obraz chce být svátkem oka a chce evokovat slavnostní náladu.

Optimismus, kaleidoskopická tvarová a barevná „skládanka“ ovládly i *Dvoj-*

kytici, Kytici koboutků, Kytici s čertíkem a Kytici – všechny z roku 1961 – ale také *Trnky* a *Kytici nad střechami* z roku 1963. Jestliže v *Kytici trnkách* nacházíme smyslově komponované barvy – světle modrou v obloze, červenou na váze, hnědou na větvích a bílé květy, ale i tvarovou pestrost, došlo v *Kytici nad střechami* už k tvarovému i koloristickému ukáznění. Kaleidoskopické sestavy drobných útvarů zůstaly sice zachovány, avšak jejich dříve impresivní podoba zpřísněla v mozaikovitě přesněji vymezené plošky, což podtrhla i barva, kterou nyní Bohdan Lacina kladl s jasným záměrem po harmonických konfiguracích. Také její jásavý tón dosahovaný často lámáním čistých barev bílou, nyní zvázněl a zjednodušil se.



52. Ilustrace k Halasově sbírce *A co?*, dřevoryt, 1957, č. kat. 541

V té době ovšem Bohdan Lacina už maloval barevně střídmé a tvarově strohé matematické *Množiny* nebo *Rytmy*.

Optimismus, bezproblémový vztah ke skutečnosti a humanismus, které charakterizují vzpomínané kytice, tvoří světonázorový podtext rovněž ostatním obrazům vzniklým v oněch čtyřech letech mezi rokem 1958 a 1962, kdy Lacina vlastně „znovuobjevoval“ malířství, sebe sama a svět jako předmět uměleckého zájmu. Pomineme-li obrazy *Mlýnek na snih* nebo *Tajnosnubná*, pak před sebou máme plátna *Nebe-pekloráj* (1958), *Muž nesoucí oblaka (Quijotovské téma)* z roku 1961, *Divka a chlapec* (1960), *Milenci* (1959–1960), *Zimní okno* (1960), *Jana*

na dědině, *Vesnické nokturno*, v nichž se zcela jednoznačně projevuje Lacinův vztah k „světu rodinnému“, v kterém ho okouzlovalo dospívání vlastních dětí. Zároveň ctí humanistické ideály. *Muž nesoucí oblaka* je podobenstvím vyzývajícím do boje proti hrozbě atomové války stejně jako obraz *Memento atomového věku* z roku 1962. Osobitost tohoto plátna je dána jeho zakotveností v lyrické nebo poetické kontemplaci, v které se ve formální rovině uplatnil opět kaleidoskop tvarů v protikladu k *Mementu atomového věku*, ve kterém převládla narativnost a popisnost. Mužská postava s rozpaženými a mírně zvednutými rukama nese oblohu pokrytou plameny. Naproti tomu v *Mementu atomového věku* je na pozadí bílé krajiny ukřížovaný lidský skelet. Bílá barva má v Lacinově díle podobně jako u romantiků význam smrti. I v tomto případě je nositelem významu vyobrazení, který podtrhuje a jednosměrně dokresluje právě skelet lidské postavy.

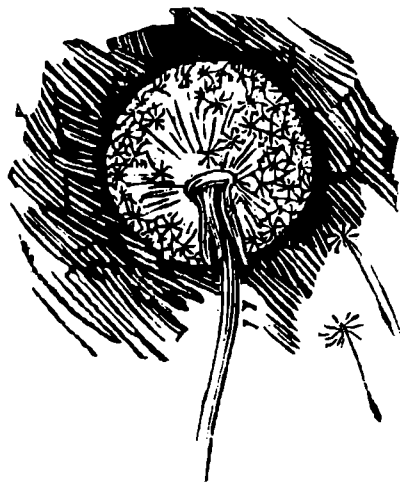
Avšak jeden z prvních obrázků této periody *Nebe-pekle-ráj* je naplněn idylickým prožitkem. Tříčtvrtěční postava dívky drží v ruce pestrobarevnou skládanou, kterou otáčí. Nad ní se sklánějí listy kaštanu, v pozadí je klec s ptáky. Postava je podána v siluetovém rozvrhu, proporčně přesně a téměř iluzionisticky. Pestré barvy se objevily na šachovnicové skládance, v kaštanových listech a na kleci s ptáky. Okouzlení dospívající dcerou, které se v tomto obrázku projevilo jak v pestrých barvách tak i v láskyplné práci s tvarem, se brzy nato transformovalo do pláten *Milenci* nebo *Dívka s chlapcem*. Jako by se tu Lacinovi znovu vynořily jeho sny z doby dospívání a vzdálené touhy z dob, kdy ilustroval Šrámkovu *Pobádku*. Dívka s chlapcem zaplňují celou polovinu plátna. Chlapec píská na flétnu a je ponořen do stínu, zatím co dívka se vynořuje z temného pozadí. Nad jejich hlavami ční kytice ve váze. Je to opět idyla, spíše ilustrace než obraz.

Není vyloučeno, že na tato první Lacinova díla po česure šesti let měla podstatný vliv opět literatura, a ovšem umělcova předchozí i současná grafika. Ukazují na to i obrazy *Milenci*, *Zimní okno* a *Jana na dědině*. V *Zimním okně* ustoupila tvarová roztržitost a barevná jásavost daleko za první obrazy z konce padesátých let. Snaha po „všeobsahlém“ pohledu na svět, která se místy blíží dekorativní přebujelosti v tendenci zaplnit plochu, proniká až na malé výjimky (*Melancholická*, *Dívka na oslu*) do četných pláten, aby vyvrcholila v kompozicích usilujících o velkolepost – *Vesnické nokturno*, *Krajina na Roháčích* (1962) nebo *Ptačí horizonty*. Ve všech těchto dílech malíř roztržitil plochu plátna plápolajícími skvrnami barev, což se objevilo i v jeho skutečně monumentálně citěné *Krajíně obýnků*, *Krajíně vlaštovek*, *Křížánkách* nebo ve *Venkovském pobřívě* (1962).

Ve *Vesnickém nokturnu* k tomu přistoupila navíc ještě mnohapohledovost, prolínání nadhledu s přímým pohledem, interiéru s exteriérem. Stylizace střech a štítů domů se střídá s poměrně přesně zachycenými figurami – s ležící dívčí figu-

rou a se zadumanou švadlenkou u šicího stroje. Je to realistický záběr světnice rodného domu na Vysočině. I zde šlo Lacinovi o široký pohled na svět, v němž významné místo dal světu „rodinnému“.

Optimismus a kaleidoskopická skládanka z pestrobarevných střípků přežívá ve své náhle propuknuvší formě až do roku 1961. Brzy nato se však začíná ukázněňovat a Lacina pomalu přechází ke svým někdejšími obrazovým metaforám. Naznačil to už obraz *Muž nesoucí oblaka*, příznačně doplněný v podtitulu názvem „*Quijotovské téma*“. Barevná skvrna se tu slila do větší plochy a zazněly i temnější tóny.



53. Ilustrace k Havířské baladě M. Majerové, dřevoryt, 1957, č. kat. 540

Návrat, i když ne doslovný, k obrazům čtyřicátých let nastal teprve v krajinomalbě. V ní Lacina cítil již ve čtyřicátých letech vůni svého světa „rodinného“ v protikladu ke světu „širému“, reprezentovanému snad nejlépe *Hraničními krajinami*. Z počátku šedesátých let k nim mají nejbližše obrazy, které zastupuje *Krajina obýnků*. Stromy-kořeny nebo stromy-tyče vyrůstají z nitra země. Zazněla zde sice ještě nálada *Ptačích horizontů* nebo obrazu *Muž nesoucí oblaka* – zejména v žhnoucích žlutých, hnědých a rumělkách, avšak barvy už přestaly sloužit levnému optimismu. Svým žárem spíše podtrhly syrovost a zemitost vyobrazení. Měly zase pomoci vyjádřit náladu nebo citovou odezvu umělce, jak ji nacházíme v plátnech *Králova věž*, *Opuštěný dům*, *Hejno*, *Krajina vlaštovek*. Avšak gesto obracející se k zemi, v které Lacina prožil kus těžkého života, zaznělo naplno teprve v jeho *Oraniskách* (z roku 1962) a později ještě v *Hraničnicích* (z roku 1964). Jsou to obrazy velkoryse vy-

křesaných tvarů a hrubě nanášených barevných past, které definují hmotu. Hmotu země – hlína a kámen – před nás předstupuje v podobě barevných vrstev a barevných souzvuků. Těžké hnědé až do černě klesající tóny se tu staly prostředkem vyjádření konkrétního vztahu k přírodě. Lze říci, že to byl významný úspěch v Lacinově velkém vnitřním boji o nalezení nových výtvarných prostředků realismu. Lacina se ho odtud čas od času nadále dovolával. Hmotnost, tělesnost a taktičnost věcí od nynějška vyjadřoval barvou a její proměnou. Můžeme tedy říci, že realismus stejně jako těžká a k zemi se obracející gesta z jeho díla již nikdy zcela nevyzimely. Zůstaly trvalou složkou jeho širokého uměleckého projevu, podobně jako u každého umělce, který pochopil svoji zakotvenost ve světě. Proto se občas přihlásily o svá práva s veškerou vehemencí, a to vždy tehdy, když umělec zaváhal a zalekl se, že ztratil půdu pod nohama. Tehdy se vrátil většinou ke krajině viděné prismatickým barevně evokací reálného zážitku, jak to dosvědčují i další realistické obrazy *Píšťala jarních polí*, *Krajina živé*, *Samota* (1965), *Slatiny*, *Čas nad strništi* (1966), *Jaderníček*, *Lomenice* (1967).



29. Ilustrace k Halasově básni v próze *Já se tam vrátím*, dřevoryt, 1948, č. kat. 517

Grafika

Realismus ve smyslu zevrubného zkoumání skutečnosti se projevil výrazně také v jeho grafice. „Kolem roku 1949 se postavení grafiky v Lacinově tvorbě zásadně mění. Ideový obsah oněch let, kdy si umělci připomínali odpovědnost k blubokému přerodu společnosti, přivodil snahu po očistě umění od všech produktů planého formalismu . . . Tentokrát Lacina na dlouhou dobu odložil štětec a uchopil se rydla. Obrátil se k oné části své tvorby, která svou předmětnou věcností byla době bližší. Neomezil se již jen na ilustraci, stále častěji se vyjadřuje volným listem. Práce na něm – jak ještě ukážeme – skrývá Lacinův zápas o vyrovnání vlastních a cizích názorů.“¹⁴⁰ I přes tento Lacinův zájem o volný grafický list lze ovšem tvrdit, že ilustrační grafika Bohdana Laciny představuje také v padesátých letech jádro jeho grafického díla. V tom vidíme kontinuitu jeho grafické tvorby, a tedy i projev jeho vztahu ke světu, který volné grafické listy pouze doplňují a dokreslují.

V roce 1949, kdy „se postavení grafiky v Lacinově tvorbě zásadně mění“, vznikl jeden dřevoryt pro obálku a pět mědirytin do textu k Halasově básni *Naše paní Božena Němcová*, kterou vydal F. Borový v Praze. Pavučinovitě mědirytiny – čtyři portréty a jedno ženské torzo – parafrázovaly vlastně předlohu. Byl to „v jistém smyslu soubor výtvarných variací na motivy básně *Podobizna Naši paní*“.¹⁴¹ Z hlediska doprovodu textu spíše ilustrace, které „osvětlovaly“, co text popisoval. Lacina se jimi přiblížil daleko více než dosud myšlence, obsahu básně. Nešlo mu tedy jen o navození atmosféry líčené textem, nýbrž o větší „srozumitelnost“, adekvátnější vyjádření obsahu. I nyní sdělnost básně okouzila grafika do té míry, že usiloval o maximální výtvarnou názornost. Portréty i ženské torzo proto provedl s veškerou ryteckou zručností. Vzdáleně připomínají *Ženy v rouškách*, i když jsou v kresbě i ve způsobu rytí tvrdší. Za těch šest let, které dělily mědirytiny *Ženy v rouškách* od mědirytin k Halasově básni, se mnoho změnilo. Tyto změny se přirozeně odrazily i ve způsobu grafikovy práce. Nápadné jsou zejména v prosvětlenosti ilustrací, z nichž se vytratila jak pregnantnost provedení, tak umělecky citlivé vyjádření psychických stavů. Namísto toho nastoupilo bolestinství a sentimentalita, která chce vyličít hrdinku básně jako trpitelku. „*Náznaky slz, květin, závoje posouvají rysy tváře do polohy čirého lyrismu . . .*“¹⁴²

František Halas se už nedočkal bibliofilského vydání své básně.¹⁴³ Zemřel, a na jeho smrt reagoval Ludvík Kundera verši *Kampak to odešel pan Halas?* Vyšly v prosinci roku 1949 u Jana Jelínka ve Frenštátě pod Radhoštěm s Lacinovým doprovodem pěti dřevorytů, které tvoří portrét Františka Halase a koncovky

textu – mateřídouška, chrpa, havran a zimní krajina. Básníkův portrét je plasticky vymodelován ostrým světlem na pozadí černé plochy: „... portrét jakoby vytesaný několika světelnými paprsky...“¹⁴⁴ „Priznačný dynamický duktus Lacinova rydla se tu zklidňuje a s pietní pozorností jemně modeluje tvar. Grafik sbledává rysy



33. Božena Němcová, mědiryt, 1949, č. kat. 521

Halasovy tváře a snaží se jimi proniknout do nitra zpodobovaného člověka. Výsledkem tohoto důszpytného zájmu je výraz vážného soustředění portrétovaného, nepostrádající jakýsi nádech stesku. Lacina tu vytvořil jedno ze svých nejlepších děl.“¹⁴⁵

I dva dřevoryty k *Pozdravům* Josefa Hory – slunečnice na obálce a pták-strom v titulu – se ještě odvolávají na starší dynamické pojetí práce s rydlem. Jen silueta ptáka je prosvětlenější, rozbrázděná negativními vrypy a poněkud neurčitější v pro-

tikladu k ostatním pracím z té doby (*Krajina na Vysočině*). Motiv ptáka-stromu patří k oblíbeným Lacinovým námětům a jako symbol touhy zastupuje člověka.

Ostře řezané linie, kontrast světa a stínu jsou příznačné i pro čtyři dřevoryty



34. Božena Němcová, mědiryt, 1949, č. kat. 521

k *Šesteru odkazům z kšaftu J. A. Komenského* z roku 1950. Pozornosti si zaslouží především sám portrét Jana Amose Komenského v oválném medailónu. Je jedním z četných Lacinových portrétů a stejně jako v případě podobizny Františka Halase vystupuje i zde energicky řezaná tvář z černého pozadí. V ní se Bohdan Lacina ještě dokázal vyhnout úskalí popisnosti a koncentrace na detail.

Také v „portrétech“ Hugových *Géniů* vydaných o rok později v Praze světlo prozářilo obličej a někdy dokonce odstranilo i černou plochu. Lacina v nich dospěl

k vrcholům svého portrétního umění i k vrcholům své dřevorytecké práce. Ne-najdeme v nich malichernost popisu. „*Dospívá tu k syntéze svých dosavadních grafických zkušeností...*“¹⁴⁶ Vytvořil řadu „*nepohnutých obrů ducha lidského*“, hlav čtrnácti géniů od Homéra po Shakespeara, které vedeny jasným textem Hugovým se vynořily z jeho imaginace s naprostou typologickou přesností, v níž sehrála svoji úlohu i nadsázka a výtvarná zkratka. Jistotu charakterizace dokreslily drobné kon-



37. Isaiáš, dřevoryt, 1951, č. kat. 526

covky – dvojspreží se závodníkem a vozatajem u Homéra, přeškrtnuté slunce u Joba nebo lebka s korunkou a mečem u Shakespeara.

Od těchto portrétů šel Lacina cestou stále větší popisnosti v řadě hlav vznikajících mezi lety 1952 a 1957. Byly to portréty *Jiřího Mabena*, *Mikoláše Aíše*, *Jiřího Wolkra*, *St. K. Neumanna*, *Leoše Janáčka*, *Antonína Dvořáka*, *Karla Hynka Máchy*, *Zdeňka Nejedlého*, četné ženské portréty a opět nové podobizny Jana Amose Komenského. Ani v nich však nezaniklo jeho velké charakterizační umění.

Stejně tomu bylo v ilustracích. Tak v roce 1951 Bohdan Lacina vytvořil osm litograficky kolorovaných dřevorytů k Bezručovým *Slezským písním*, podobně jako kdysi k *Jeruslanu Lazarevičovi*. Avšak proti velkorysému pojetí dřevorytů k ruské lidové báji začal nyní detailněji popisovat, až dospěl do stadia, kdy ilustrací pouze

názorně doplňoval text. Využíval k tomu i alegorie, která mu pomohla vyjádřit myšlenku některých básní velmi přesně. Nicméně „*vpádem detailu se celek drolí ve sbluk miniatur, dokonalých, leč méně lacinovských*“.¹⁴⁷

Od roku 1951 prakticky zaniklo vydávání bibliofilských edicí a s novými na-



36. Jan Amos Komenský, dřevoryt, 1950, č. kat. 524

kladatelstvími Lacina navazoval pracovní kontakty jen pomalu. O to více se věnoval pedagogické a organizační činnosti a volné grafice. Tak v roce 1952, kdy vůbec postrádáme v soupisech jeho ilustrační grafiku, vytvořil už vzpomínané dva portréty *Vladimira Iljiče Lenina*, které jsou pojaty zcela v duchu rozebíraných hlav *Františka Halase*, *Jana Amose Komenského* a *Géniů*. Detail, s nímž Lacina začíná pracovat u portrétu *Jiřího Mabena*, ještě daleko výrazněji pronikl do portrétu *Mikoláše Alše*, který Lacina vyryl k stému výročí jeho narození. Už sám způsob kompozičního uspořádání je historizující. Plocha rozrytá do drobných políček zdůrazňuje linii, kterou grafik dovede virtuózně vyryt, jak ukazuje na medailónu vyobrazená růže. Stejná virtuosita provází i čtyři dřevoryty z roku 1953, věnované sedmdesátým pátým narozeninám *Zdeňka Nejedlého*. Rovněž *Satyr brající na*

diaulos a portrét *Maxe Švabinského* ukazují na Lacinův obrat k antikizujícímu historismu. Jak uvidíme také v ilustrační grafice „*v těchto tématech vyzrál současně i nový Lacinův grafický výraz. Umělec zkouší zmnožit dobové pojetí realismu, usiluje o formu klasicky uměřenou, o výmluvnost v obohacení detailu. Potlačuje expresivní zkratku i kontrast, strohá přísnot jeho výrazu se změkčuje. Opět obrysová linie, černá plocha mizí, šrafy jsou nyní rovnoběžné a pravidelné. Mají však jemně zvlněný okraj, který dodává celku chvějivou, impresivní atmosféru. Ta změkčuje modelaci tváří, zvyšuje náladový účín krajin, kytice obaluje jemným chmýřím lístků,*



38. Homér, dřevoryt, 1951, č. kat. 526

mikroskopickými detaily tyčinek a pestiků. Umělec stupňuje technickou náročnost své práce, snaží se vyloučit každý vryp pouze mechanický. Pod detailním povrchem zachraňuje to nejcennější: vnitřní prožitek.“¹⁴⁸

Jednoletá přestávka v ilustrační grafice byla přerušena dvěma dřevoryty k druhému vydání Halasovy básně *Naše paní Božena Němcová*, které vyšlo v Československém spisovateli v Praze roku 1953. Dřevoryty vykazují grafickou rozpačitost a nejistotu ve výrazu, kterou přechodně překonává pouze v jedné ilustraci k tragické básni Juliusze Słowackého *Otec morem nakažených v El-Arish*, vydanou Spolkem českých bibliofilů v Praze téhož roku. Patří k nejlepším dřevorytům tohoto období. Lacina se v něm vyrovnává s problematikou techniky i kompozice ilustrace

s někdejší suverenitou a výrazovou silou. Naopak ilustrace k dílu Milana Kundery *Člověk zabrada širá* a ke Ščipačevovým *Slokám lásky* z téhož roku rezignují na expresivní rozrytí dřevěného špalíčku a koncentrují se na minuciózní kompozici s figurálními studii prokreslenými virtuózním způsobem do všech podrobností. V ilustracích ke Ščipačevovým *Slokám lásky* Lacina vzpomíná ještě na vzrušující dny osvobození. A opět to byly *Slezské písně*, vydané roku 1954 v SNKLHU v Praze, které Lacina doprovodil dvěma dřevoryty, z nichž postava horníka s krompáčem na frontispisu uvádí knihu a tři dřevoryty k básni Oldřicha Mikuláška



48. Božena Němcová, dřevoryt, 1955–56, č. kat. 603

Halasova růže a k rozhlasovému projevu Františka Halase z cyklu „*Autoři se zpovídají*“, které společně v příležitostném tisku nazvaném *In memoriam Františka Halase* vydal Dům umění města Brna v roce 1954. Zvláště poslední grafiky prozrazují umělcovu schopnost výtvarně přesvědčivě a řemeslně dokonale parafrázovat předlohu. Škoda jen, že Bohdan Lacina nedokončil stejným duchem nesený doprovod k *Československé ústavě*, na kterém začal pracovat právě v tomto roce.

Od roku 1954 se podílel také na estetické úpravě nově vzniklého brněnského časopisu – *Hosta do domu*. Staral se především o jeho grafickou a výtvarnou úpravu, zvláště pěti prvních ročníků. Sám se podílel na grafické výpravě povídky J. Š. Kubína *Dva Frantíci*, otištěné v prvním čísle. V druhém čísle otiskl portrét

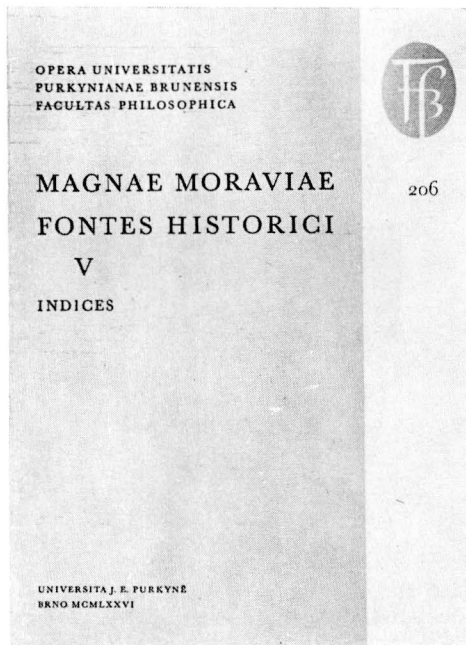
Jiřího Wolkra, v pátém *Antonína Dvořáka*, v devátém čísle jeden dřevoryt k zamýšlení A. Trýba, *Podivní lidé*, a ve dvanáctém čísle dva dřevoryty – šipkovou růží a mateřídoušku – k básni Jana Nohy *Otec*, věnované sedmdesátinám prezidenta republiky Antonína Zápotockého.



47. Kvetoucí trnky ve váze, dřevoryt, 1955, č. kat. 602

Ani následující rok nepřinesl žádný Lacinův pozoruhodný umělecký výkon. Jeho dřevoryty k básním obou Kunderů, k *Poslednímu Máji* a k *Moři* nevynikají ani kompoziční vynalézavostí, ani řemeslným zpracováním. Totéž platí o volném grafickém listu s portrétem *Jana Amose Komenského*, opět v oválném medailónu, který je patrně replikou stejného portrétu použitého pro obálku osmdesátého ročníku časopisu *Komenský*, který byl ovšem na rozdíl od volného grafického listu litograficky kolorován. Použití portrétu pro obálku časopisu určeného učitelům národ-

ních škol souviselo s Lacinovým novým úkolem, a to s grafickou úpravou obálky jednotlivých čísel tohoto časopisu. Lacina vyzdobil obálku každého čísla perokresbou, vždy zachycující motiv z dětských her nebo s dětmi z různých ročních dob – sáňkování, zavěšování krmítka pro ptáky, hru v kuličky, otloukání píšťaličky atd., a to tak, jak to v lidové tradici nebo v Alšových kresbách, které tu jistě byly vzorem, odpovídalo jednotlivým měsícům v roce. Kresby jsou jednoduché, umělec se snažil být maximálně srozumitelný a nenáročný na vnímatele.



58. Obálka spisů filosofické fakulty UJEP v Brně, od r. 1965, č. kat. 651

Ani v dalších dřevorytech z té doby Lacina nenavázal na čtyřicátá léta, nýbrž hledal výraz pro „světelné dění v přírodě. pomíjivé atmosférické úkazy, brzo oblak nad nízkým horizontem krajiny,“¹⁴⁹ jak to dokládá například *Krajina s mraky* k básni Oldřicha Mikuláška v devátém čísle druhého ročníku Hosta do domu nebo *Jarní* – kytice trnek ve váze na okně. Kromě toho byl stále ještě v zajetí historismu, zejména v portrétech – *Karla Hynka Máchy* pro novoročenku Norberta Felsche a pro Hosta do domu, *Boženy Němcové*, *Jana Amose Komenského* pro knihu *Gentium salutis reparator* – Posel míru a blaha národů z roku 1956 apod. V duchu

Krajiny s mraky vryl ještě několik drobných dřevorytů krajin, kde hlavním motivem je nízký horizont, naznačující pruh země. Nad ním letí oblaka a ptáci nebo nad něj vyrůstá keř s ptákem nebo několik stébel trav. Objeví se opět evokace Máchova *Máje* v *Krajině s lebkou*, téma, které Lacina později přenesl do olejomalby, nebo dřevoryt *Ocúny*, použitý zanedlouho nato v Halasově básnické sbírce *A co?*

V roce 1956 ilustroval vedle Komenského *Posla míru a blaha národů* dva sborníky – *Setkání s Josefem Kajetánem Tylem* a *Zápisník zmizelého*. První do-



43. Obálka *Bezručových Slezských písní*, dřevoryt, 1951, č. kat. 525

provoďil dvěma dřevoryty, z nichž portrét *Josefa Kajetána Tyla* je pojat zcela historizujícím způsobem v oválném rámu, ozdobeném snítkou květů. Stejně i *Janáčkův portrét* ze *Zápisníku zmizelého*, i když nyní v obdélném rámu. Sedm dřevorytů květů z druhého sborníku a postava cikánky u kvetoucího stromu patří rovněž k popisným ilustracím soustřeďujícím se na detail. Tato drobnopisná preciznost v podání detailu vynikla zejména ve sborníku nazvaném *Šel lékař...* vydaném na počest Antonína Trýba Domem umění v Brně roku 1957, a to zejména v dřevorytech odkvetlé pampelišky a kytice lučních květů. Vedle nich však vznikl portrét významného botanika *Mendela* pro pozvánku na IX. celostátní sjezd českých dětských lékařů, v němž Bohdan Lacina dosáhl svého někdejšího mistrovství. Varian-

tu, vzniklou patrně dříve, použil Bohdan Lacina až roku 1965 pro *novoročenku profesora Theodora Martince*, rektora Univerzity J. E. Purkyně v Brně.

Roku 1957 Lacina po dlouhé době opět použil pro ilustrace k Eluardově *Perutince* perokresby, které kdysi pocítoval jako „příliš tvrdé“. Nyní je ještě kolo-roval. A tak tyto ilustrace „*k lehounkému příběhu o dívence, již narostla křídla, takže mohla létat s ptáky, dopadly navzdory jemné čáře i barvě těžkopádně.*“¹⁵⁰ Oč výrazněji, technicky bezprostředněji a stylově jednotněji působí vedle těchto



49. Leoš Janáček, dřevoryt, 1956, č. kat. 537

perokreseb dřevoryty k *Haviřské baladě* Marie Majerové! Zvláště dřevoryt zachycující horníka „ve stěně“ byl vyryt s velkorysým gestem. Téma těžké fyzické práce, Lacinovi tak blízké a důvěrně známé, je zde zhuštěno do syntetického grafického projevu. Lacina jako by si v něm vzpomínal na někdejší vysokou úroveň dřevoryteckého umění, které časem přivedl téměř k virtuozitě. Dokládají to též ilustrace k poslední knížce, kterou v tomto období ilustroval, a to k Halasově posmrtně vydané básnické sbírce *A co?* Jsou dvojího druhu – například džbánek s listy i kytka svícele nebo sociálně laděný dřevoryt s ženskou hlavou na pozadí fragmentů továrních budov jsou logickým pokračováním uměleckého názoru i technického stylu padesátých let. Naproti tomu například dřevoryt znázorňující tvář

ženy náhle připomene Lacinovy tváře-masky ze čtyřicátých let (*ostatně ty nejvíce připomínají Halasovu poezii a její vliv na grafiku*). Také ovšem v dřevorytu „*těhotné smrtky*“ s mohutným vírem u nohou, ale i v hořící svíci a v listu proti titulu najdeme silné reminiscence na jeho předchozí grafickou tvorbu.



51. Ilustrace k Halasově sbírce *A co?*, dřevoryt, 1957, č. kat. 541

Připočteme-li k nim volné grafické listy s *Madonou z Bikini* a letící *Atomovou smrtí* z roku 1957, pak máme před sebou Lacinova grafická díla, která dovršují mezidobí, v němž se umělec soustředil výhradně na grafiku. Řada z nich ohlašuje už budoucí tvorbu, zejména ty ilustrace a volné grafické listy, které v duchu grafiky čtyřicátých let začínají opět využívat výtvarné zkratky a expresivní nadsázky. Naznačuje to například jemně a jednoduše rytý „portrét“ dívky v průsvitném závoji, doprovázející úryvek z *Písně písní* v Hostu do domu. Tento medailónek dokládá neutuchající grafikovo mistrovství, které využije o několik let později, i když

v daleko sporadičtější grafické tvorbě. Z roku 1957 známe ovšem ještě několik naturalistických dřevorytů – volných grafických listů, z nichž uvedme alespoň list nazvaný *Kaštany*, na kterém je vyobrazen s fotografickou přesností chlapec držící



45. Mikoláš Aleš, dřevoryt, 1952, č. kat. 579

v ruce větvičku kaštanů nebo list s chlapcem, který ukusuje jablko.¹⁵¹ Oba grafické listy dokládají Lacinovu přesnost vidění skutečnosti a schopnost převést realitu bez sebemenšího zaváhání do grafické podoby. Lacinově meditativní poloze ovšem tento projev neodpovídal a také nezapadal organicky do jeho díla. Lacina si to také brzy uvědomil a začal se ohlížet po vlastní minulosti, z níž pak čerpal poučení. Ovšem jak už bylo řečeno, jeho meditativním sklonům odpovídala více malba, k níž se od roku 1958 začal vracet, zatímco grafikou se postupně zabýval řidčeji; nakonec jen zcela výjimečně.

Polyvalence barvy a experiment s barvou

Návrat, třeba k vlastní umělecké minulosti, nemůže být nikdy úplný. Také Lacina musel projít nejprve obdobím vnitřního zápasu o nalezení „*nových výtvarných prostředků realismu*“, v němž významnou úlohu sehrála pestrobarevnost jeho maleb, jak jsme viděli v předcházející kapitole. Vážnost úsilí o návrat k malířství dokládá i skutečnost, že v roce 1958 opustil na dobu téměř pěti let grafiku, v níž si už vydobyl v našem výtvarném prostředí pevné místo. Mezidobí v malířství vyplňuje těch pět let, a to od roku 1957–1958 do roku 1962–1963, kdy vznikly obrazy s hudebními motivy – *Akord, Drnkavé zátiší, Rytmy* a matematické *Množiny I, II*. Vedle nich ovšem ještě dozníval literární obsah, smyslová barevnost a kaleidoskopická skladebnost v plátnech, jakými jsou *Harlekýn jménem Jakoubek, Náměsíčná, Čokoládové blues* nebo *Aladinova číše* a pak ještě *Oraniska, Blatiny, Křižánky a Kytice nad střechami*. Objevily se ovšem i obrazy *Nemasky, Trávy, Pascalovo zátiší* a zcela nový námět – *Kyvadla*, obraz, do kterého zase pronikly meditace o čase. Snad to vnějškově souviselo s Lacinovým příchodem v roce 1962 na filozofickou fakultu v Brně, kde tehdy profesor katedry dějin umění Václav Richter zrovna řešil problém času a prostoru v umění. Příklad z teoretické oblasti tu byl patrně vzácným impulsem pro malíře, který, povzbuzen vědcem, hledal návrat k meditacím ze čtyřicátých let, kdy ve svých obrazech řešil podobné otázky. Tento návrat dokládají už názvy některých obrazů. V nich se opakují nebo alespoň ožívají motivy ze čtyřicátých let – *Pišťaly III, Ikarova krajina III, Kytice dívka, Žena strom, Samota, Pták neštěstí, Skořepina* atd. Můžeme tedy říci, že od roku 1962 v Lacinově díle docházelo k významným proměnám způsobu malby. Tyto proměny narůstaly jak do šířky, tak do hloubky, zatímco lyričnost obrazů čtyřicátých let v nich zůstala až na nepatrnou redukci uchována. Vedle barevné polyvalence se však uplatnil i experimentální průzkum výrazových možností černé a zvláště bílé barvy. Tendenci k barevné polyvalenci ovlivnilo „*mezidobí*“ z konce padesátých a z počátku šedesátých let – ona poloimpresivní technika vrabčích, májových a trnkových kytic, milenců nebo krajin vlaštovek a krajin na roháčích, která také prosvětliła a proteplila jeho paletu, především okry a nejružnějšími odstíny červení.

Jestliže Lacinovo dílo čtyřicátých let respektovalo následující žánry – *figury (portréty, hlavy a tváře), krajiny, zátiší a obrazy s hudebními motivy*, pak nyní došlo k významné redukci. Z Lacinova díla šedesátých let například téměř vymizely portréty, hlavy a tváře, kromě snad několika obrazů, jakými jsou *Nemasky, Netvář, Krajina lebka, Plena rubáš* nebo *Smrtiblav*. Zato do velkých počtů narostly

krajiny, figurální obrazy a obrazy s motivy prostoru a času. Objevila se i zátiší, která však souvisí s tradiční představou zátiší toliko názvem. Stejně jako ve čtyřicátých letech splývají i nyní figurální motivy s krajinnými a stále výrazněji do nich proniká geometrický tvar, takže na konci roku 1969 bychom mohli pořadí žánrů co do rozsahu obrátit. Jak narůstá počet hudebních motivů a motivů prostorových a časových, tak narůstá v umělcově díle jistota malířského projevu a vynalézavost v práci s prostorem, pohybem a zejména s tvarem a s barvou. Pro tuto změnu, pro tento obrat k „výtvarnosti“ hovoří právě vyobcování portrétů, hlav a tváří, v nichž šlo vždy o psychologizování a v nichž byl vždy kladen důraz na obsah. Tím je ovšem řečeno i to, že Lacinovo dílo bylo silně ovlivněno soudobým uměním, i když lze připustit jeho tvrzení, že lpěním na tradicích se vyhnul úskalí epigonství módních směrů, na kterém ztroskotalo tolik „nadějí“ moderního českého výtvarného umění. Nelze však popřít, že Lacina po svém, zcela individuálně a zcela originálně zpracoval právě nejpodstatnější impulsy soudobého světového malířství.

Jako v obrazech čtyřicátých let, začal malíř i nyní uplatňovat metaforu nebo podobenství, a to ve většině případů dokonce i v krajinomalbě. Dokládá to například v roce 1964 namalovaný obraz *Země*. Do vejčitého oválu, který zaujímá téměř celou plochu plátna, Lacina vkomponoval horizontální pásy z hnědých, červených až nazrklých barev, mezi které střídavě rozhodil i zeleň a rumělkou „střech domů“ nebo mezi kterými se zableskne i modř a okr. Představa země je tak vyjádřena ještě v širokém záběru, avšak v protikladu k předchozím „všeobsaňhlým“ obrazům, jakými byla *Krajina vlašovek*, *Křižánky* nebo *Krajina a Kamenná krajina*, došlo opět k radikálnímu zjednodušení a k velmi oprostěnému výrazu. Podobně jako kdysi v plátnech *Košíček* nebo *Mezi stébly trávy* vyřešil kompoziční problém vejčitý útvar, který má ovšem i metaforický význam. Vrstvy – pásy země – jím prosvítají jako skořepinou, do které je všechno prostorově i časově uzavřeno. Jde tedy o podobenství počátku i konce země, o jakousi kosmogonickou meditaci. Jako by se umělec obrazem loučil s právě minulým mezidobím a jako by hledal návaznost na počátek svého meditativního malování. Avšak i zde převážila polyvalence barvy, redukce tvaru a důraz na kompoziční uspořádání díla, jako v obrazech *Akord*, *Drnkavé zátiší* nebo v *Rytmech* a matematické *Množině* a v *Kyvadlech*. Jestliže jsme se dříve mohli ptát, co malíř vyobrazoval, vystupuje nyní do popředí otázka, jak to vyobrazoval. A proto už v důrazu na transparentci a simultaneitu, jak jsou patrné právě v tomto díle, lze spatřovat dovršení návratu k malbě čtyřicátých let. Rok 1964 znamená tedy opět nalezení vnitřní harmonie mezi umělcovým záměrem a jeho výslednou realizací. Tehdy už definitivně opustil iluzionismus předchozího mezidobí a náhle našel opět sám sebe, svou „meditativní polohu“.

V *Krajině jarní rovnodennosti* nebo v *Kytici zimní* nalezneme sice ještě rezi-

dua bezprostředně minulé malby, začínají v nich však převládat i nové tendence. Obrazy jako *Krajina s bubny*, *Krajina ve znamení ryb*, *Ani ryba*, *Truchlenec*, *Lunární* a *Ikarova krajina II* opakují stejné nebo obdobné náměty ze čtyřicátých let a hlásí se k metaforické malbě přímo programově. Podobně například i v *Krajině těl* řeší Bohdan Lacina opět problém sudé konfigurace; v podstatě tedy opakuje zdvojování a zmnožování motivů, což můžeme spatřovat i v hybridním spojení krajiny s figurou. Nové je pouze zkratkovitější charakterizování země i figur. Zemi malíř nelíčí vyobrazením jednotlivin, nýbrž spíše pomocí barvy, a to těžké hnědi, mezi kterou prosvítají temné zeleně a až do rzi přecházející tóny, které evokují představu oranišť. Je ostatně příznačné, že Lacina v roce 1962 vytvořil obraz nazvaný *Oraniska*, který stejně jako *Pišťala jarních polí* naznačil jeho pokus o realismus bez naturalistického popisu, a to za pomoci symbolického chápání barvy.¹⁵² Tuto tendenci v umění našeho století výstižně charakterizoval Salomon Reinach, když se pokusil naznačit perspektivy umění dvacátého století; podstatu všech změn v umění tohoto období viděl v technických objevech a v novém životním pocitu: „Který umělec, i kdyby byl nadaný jako van Eyck, by mohl soutěžit s fotografickou deskou? Co především žádáme od umění, je to, co fotografie, ani barevná, nemůže poskytnout, a to je zářící síla nebo tajuplná temnota barvy, jedním slovem v oblasti umění nábrada za to, čím je v literatuře poezie.“

Představu figur v *Krajině těl* evokuje rovněž především barva, i když ji v hrubých rysech formuje také stylizovaný, avšak dostatečně názorný tvar. Odstíny žlutí, oranží a okrů vyvolávají intenzivní představu zbarvení lidské kůže. Bohdan Lacina tak chtěl dosáhnout maximální podobnosti zbarvení lidského těla pomocí tzv. „tělových“ barev. Obraz budoval výtvarně velmi náročným způsobem, a to pomocí kontrastu plánů a pomocí kontrastů sytých a světlých barev. Proti těžkým hnědím, které reprezentují zemi, postavil světlé okrové tóny jako inkarnát těl a proti hrubým pastám země hladké plochy na stylizovaných figurách žen. Tyto kontrasty v obraze silně vyhrotil, podobně jako například v kompozici *Krajina živel*, ale i v plátně *Posel* nebo v dílech *Protiklady*, *Mámení pobřeží*, *Meziprostor* apod., takže plochy a vrstvy barev, tóny a valéry na sebe prudce narážejí a tím dynamizují hmoty a stupňují napětí. Z pláten vyzařuje neobyčejná intenzita, podstatně odlišná od melancholického „neklidu“ obrazů čtyřicátých let, v kterých šlo víceméně o vzájemné vyrovnávání ploch a přizpůsobení pracovní metody významu vyobrazení.

Jak ještě uvidíme, v šedesátých letech Bohdan Lacina směřoval i k ryze výtvarnému pojednání tématu, avšak ani v takových případech nechápal barvu abstraktně, to znamená, že na určitých místech obrazu ji používal k definování tvaru nebo k vyhocení protikladů například lokálních tónů a transparentních lazur, past

a hladkých ploch apod. Kromě toho mu barva sloužila i nadále k vyjádření podobnosti, a to i v polyvalentní konfiguraci. To ukázala už *Krajina ve znamení ryb* se sexuální podtextem, který podtrhly právě červené a teple hnědé tóny, což ještě daleko výrazněji zaznělo v díle nazvaném *Smrt Dona Juana*. V něm před temně modrým pozadím leží rybovitý útvar, pokrytý červenomodrým šachovnicovitým vzorováním, které připomíná odění harlekýna nebo pierota. Je ovšem přirozené, že metaforický význam barvy je pouze jednou souřadnicí obrazu a že při výkladu symbolického významu díla je nutné vzít v úvahu také vyobrazený předmět. Nelze přitom opomenout ani název, který často přímo „dosloví“ naznačené. Ostatně z předchozího víme, jaký význam Lacina přikládal rybě. Oba vzpomenuté obrazy prolíná několik významových vrstev. Taková mnohovýznamovost je zřejmá i z obrazu *Jako rybí oko*, v němž ryba a měsíc jsou metaforou lásky. Ve spojení obojího a v pojmenování obrazu lze spatřovat dokonce ohlasy lidových tradic a pověr, zároveň však i pokus o řešení problému prostoru a času, jak jej vyjadřuje pohyb. Toho Lacina dosáhl opět pomocí rozdílné práce s plošně a pastózně nanášenou barvou. K obrazu *Jako rybí oko* můžeme přiřadit i olejomalbu *Krajina novoluní*, ve které ovšem převládla větší narativnost a téměř akademická pečlivost v provedení malby.

V krajinomalbě posledního Lacinova tvůrčího období lze nalézt zhruba dvě tendence. Jedna v návaznosti na čtyřicátá léta klade stále důraz na spojení krajiny s figurou a mohli bychom také říci na obsah, přičemž platí Schellingovo: „*Příroda se poznává v lidech, člověk v přírodě*,“ druhá usiluje o vyjádření kosmogonických a kosmologických představ bez přítomnosti člověka nebo jeho atributů. Obě tendence pak spojuje elegická kontempace o stálém plynutí věcí.

První tendence, jak už řečeno, spojuje zpravidla krajinu s figurálním motivem, jak je tomu v *Krajině ve znamení ryb*, v *Ikarově krajině*, v plátně nazvaném *Jako rybí oko* nebo v *Krajině těl*, i když v poslední z jmenovaných je melancholie nahrazena smyslovým, ba až smyslým vztahem ke skutečnosti, nebo v obraze *Smrt Dona Juana*. Patří sem také obraz *Truchlenec* z roku 1964, v němž zazněla někdejší máchovská inspirace. Hlavním prvkem jsou v něm krajiny-samoty s typickými samoznaky horáckých chalup. Prolínají se jako ve filmu a prosvítají lebkou, která zabírá plochu téměř celého obrazu. Vznikl tak hybridní útvar, s jakým jsme se v Lacinových obrazech často setkávali. Záliba v neobvyklých motivech a v akcentování lebky dodává dílu romantizující náladu.

Romantická přebujelost fantazie se ozvala rovněž v obraze *Pták neštěstí*, který vznikl o rok později. Zvláštní spojení ptáka s lidskou postavou a pustou krajinou vymezenou nízkým horizontem vyvolává představu smutku, kterou zdůrazňují i fialové a modré barvy, ty barvy, které jako základní barvy homeochromního koloritu

nám dovolují tvrdit, že Bohdan Lacina se v obraze vrátil zcela ke svým plátnům čtyřicátých let. Jako by si tím ověřoval, že i po césuře několika let neztratil schopnost malovat stejně dobře jako kdysi. To mu patrně stačilo k získání sebedůvěry, neboť v obraze *Posel* z roku 1965 už volně obměňoval téma. V žánru figurálních obrazů má v jeho díle stejný význam jako například *Truchlenec* nebo *Pták neštěstí*. Pokusil se jím překonat sebe a rozezněl v něm bohatou škálu barev, z nichž hlavní úlohu hraje barva zelená, stejně jako například v *Samotě* z téhož roku. V ní použil už dobře známého symbolu pro horáckou chalupu (samotu) – trojúhelníkovitého štítu s „okny“ (obdélníkovými tečkami uprostřed), který vedle zelené barvy, už od dob Goethových používané k symbolizování osamocení, je hlavním nositelem významu. Lacina tu spojil tvar a barvu do jednoty, a obě části symbolu – tvarovou i barevnou – doplnil stylizovanou postavičkou nenarozeného dítěte.¹⁵³ Tím podstatně zmnožil melancholii samoty a zároveň projevil i svůj subjektivní vztah k předmětu, který není určen jen vzpomínkou z dětství a který nelze vyjádřit naturalistickými prostředky. Významnou úlohu v něm má psychický vztah k předmětu, který s těmito symboly bývá přímo spojován. Podobně postupoval například Marc Chagall, který svým dílem plně zhodnotil a využil právě princip transparence, aby umělecky vyjádřil svět člověka tohoto století. Transparence je totiž nejobvyklejší cesta nebo způsob, jak současně vylíčit i vnitřní stránku věci, aby předmět byl předveden ve své „zážitkové“ hodnotě. Antropologové v takovém případě hovoří, pokud se jedná například o primitivní umění, o tzv. rentgenové metodě. V současném umění odpovídá princip transparence požadavku simultánně reprodukovat vnitřní a vnější aspekt předmětu. V pravěkém umění a u primitivů hrálo toto současné vyobrazování vnitřku a vnějšku věci velkou úlohu. Bylo přímo tzv. aktivním symbolem a spojovalo se s kouzelnickou magií. Tak už tehdy se objevovala transparence těla, do kterého bylo vkresleno nebo vmalováno mládě či dítě a transparence se v takovém případě stala základním prostředkem symbolizace plodnosti. Objevuje-li se v moderním umění, a v našem případě v Lacinově díle, pak můžeme v soulase s Luquetem prohlásit, že jde o „rozhodující faktor intelektuálního realismu“, který často „nitro neprůhledného předmětu znázorňuje dítětem, jako by předmět byl průhledný“.¹⁵⁴ Dítě tu dostalo úlohu vyjádřit současně a hned to, co ve skutečnosti následuje po sobě nebo je nazíráno z různých hledisek. A tak s transparentí a se simultaneitou, které jsou stejně staré jako umění samo, se spojuje princip času, který hraje rozhodující úlohu také v této Lacinově *Samotě*. Jak uvidíme i z dalších obrazů, zajímala otázka času Bohdana Lacinu jako prvořadý problém a projevila se i v řešení řady jiných obrazů. Kromě toho ji ovšem najdeme často jako nedílnou součást obsahových podtextů i v krajinách nebo dalších figurálních obrazech. Tak například srdce v *Tikajícím skeletu* znamená život, „čára života“ prochází také

Krajinou širou (1967) a končí v nezbytném atributu v podobě nepravidelného kruhu.¹⁵⁵ Princip času v ní ještě zdůrazňuje bílá barva.

Této intelektuální složitosti a obsahové hieroglyfičnosti odpovídá i perfektní technika malby, s níž se přirozeně setkáváme u všech Lacinových obrazů druhé poloviny sedesátých let. Lacina tu také rozvinul bohatě odstíněný kolorit, zvláště rozsáhlou škálu zelených tónů. To ukazuje, jak daleko šel v rehabilitaci bohatě diferencovaného malířského projevu a jak mu muselo být cizí někdejší podceňování malířského řemesla surrealisty. Tuto snahu po perfektním malířském projevu najdeme ve všech obrazech od jeho návratu k malbě, a to od zlomu roku 1957–1958. Tak je tomu například i v plátnech *Jako rybí oko*, *Krajina novoluní*, *Krajina pták* nebo *Smrt Dona Juana*. A to přesto, že právě v posledním z nich Lacina obnovil významově složitý podtext kompozice, jak jej známe ze *Samot III* z roku 1947, který zde ještě zkomplikoval. Zatímco v *Samotáčb III* použil například rybu vcelku realisticky podanou, které do protikladu postavil geometrické romboidní útvary, pak v plátně *Smrt Dona Juana* ji nahradil téměř abstraktním tvarem, který pouze připomíná rybu a který pokryl romboidními útvary přímo. Ty splývají s „károváním“ šatu šaškovského oděni. Pozadí rybovitého útvaru tvoří opět stylizované střechy horáckých chalup. Mezi nimi se objeví i útvar připomínající *Sirénu* z roku 1947. Jde tedy opět o kompozitní symbol, zašifrovaný nyní do abstraktnějšího skladebného systému. Ani barevnost, jak naznačeno, nedoznala podstatnějších změn. Převládají modré, kterým sekundují červené. A tak se v Lacinově díle hlásí o slovo opět metafora – přenesený význam na základě významové podobnosti, který je často podmíněný právě jeho citovým vztahem ke světu. Tak tomu bylo ostatně i v obraze *Jako rybí oko* nebo v *Krajině ve znamení ryb*, v *Krajině ptáku* a v jiných.

Mohli bychom říci, že v mnohých obrazech tohoto zaměření Lacina krajinu antropomorfizoval. V takových případech člověk, pták nebo živé bytosti blízká existence je v obraze přímo znázorněna nebo je indentifikována sekundárně v názvu díla. Tak je tomu už v plátně *Krajina živel*, kde oheň – plameny – reprezentují nejen útvary jakýchsi jazyků, kterými člověk odvěce znázorňuje oheň, nýbrž i tvary připomínající ptáky – labutě nebo ptáky ohniváky. Přitom dramaticčnost, napětí a dynamiku v tomto případě Bohdan Lacina nevyobrazil alegoricky, nýbrž napětím, jaké vzniká mezi hladkou malbou a poměrně hustými nánosy barevných past, nebo mezi klidným průběhem horizontálních linií a vzhůru stoupajícími křivkami, které jsou dramatinovány hybnými shluky siluet, ale i barevně tlumenými tóny proti čistým a jasným barevným valérům.

Taková antropomorfizace krajiny v duchu vzpomínané Schellingovy zásady pokračuje v Lacinově malířství dále a stále více se komplikuje. Člověk, jak řečeno, trvá v tomto krajinném prostoru sekundárně, jak tomu bylo například už v jeho

prvopočátečních skulpturách, nebo v něm přebývá v přeneseném slova smyslu jako živoucí bytost, kterou lze často identifikovat jen z konkretizujícího názvu. *Krajinu pro dvě mrtvé ruce*, evokující hudební představy, vystředala *Krajina nemiloslná* nebo *Krajina mýtů* plná tajuplného růstu a vznikání. Podobně i *Samotu množství*, v jejímž ohrožení člověka zmnožením znaků osamocení lze identifikovat lidskou opuštěnost, vystředá a doplní *Zlověstná krajina* nebo *Krajina s tykadly* a přímo hmotařsky, materiálně citěné plátno *Slatiny*, ve kterém opuštěnost a samotu nemusel malíř naznačovat ani metaforicky, neboť sama realita tu evokuje jednu z konstant člověka. Sem je možné zařadit i romantizující plátno *Prázdné oči* z roku 1966 a *Krajinu s očnicemi* z roku 1967. Krajinu v obraze *Prázdné oči* vyjadřuje střecha horácké chalupy, v pozadí naznačený nízký horizont a samozřejmě barvy – odstíny zelených, rezavých a šedivých v protikladu k červeným, modrým a hnědým barvám. V horní polovině „nad střechami“ se zrcadlí jako v hladině rybníka obrácený útvar střechy, který se na jedné straně rozplývá v náznak temného mraku. V něm nacházíme dva závitky rozvíjené od jádra do stran, u kterých jen to, že jsou blízko sebe může vyvolat představu očí. Název obrazu byl také odvozen z těchto asociací. Spíše než oči by to mohly být kokony (závitnice), jak jsme se s nimi setkali už v plátně *Skořepina* z téhož roku. Skutečně jde spíše o prostorovou problematiku, o prostorové vztahy, jak je skořepina vždy reprezentuje. Obrátíme-li však plátno vzhůru nohama, změní se oba závitky v náznak ryby, zvláště levý, a to zcela v duchu takové *Samoty III* z roku 1947, kde ryba a v romboidy se měnící útvary střech evokují v rovině podobenství plodnost a obnovu života. Samozřejmě v plátně *Prázdné oči* je tento význam poněkud posunut, a to více směrem k melancholii. Původně byl malován jako varianta *Samot III*. Teprve během práce došlo k obrácení a tím i ke změně asociací a k posunu významu.

Tato sekundární „*antropomorfizace*“ krajiny je často zřejmá už z názvu, v němž je nicméně obsažena a jímž je zkonkretizován významový podtext díla, bez kterého si nelze Lacinovu tvorbu dost dobře představit. Změna názvu nebo zjednodušení názvu by smysl vyobrazeného svedly nežádoucím směrem. Je to právě poetická neurčitost, která dává jeho obrazům pravý lyrický akcent, podobně jako poezii dává nepřímé pojmenování věci její přitažlivost. Z tohoto hlediska můžeme mezi antropomorfizované krajiny zařadit i *Krajinu samodrubou*, kde zavíjející se útvary, které opět vzdáleně připomínají skořepiny například z plátna *Prázdné oči*, jsou už dosti abstraktní a s krajinou v běžném slova smyslu souvisí jen okrajově. Zato bohatá škála žlutí a okřů bezprostředně evokuje představu lidského těla, jak jsme se s ní setkali už v *Krajině těl*. Lacina zde navíc opět oživil ideu spojení dvojice do jednoty, svázal diptychon v monodiptychon, což zdůraznil i slovním obrátem *samodrubá*. Obraz může posloužit také jako ilustrace tzv. otevřené kompozice

s propracovaným středem – jádrem, jež vyznívá do prostoru rovinného. Je to druhý kompoziční princip, který Bohdan Lacina rozvíjel od poloviny šedesátých let, a to vedle principu uzavřené kompozice, který je obvykle charakterizován přesně vymezeným tvarem.

Vedle pláten, v nichž došlo až už přímo nebo druhotně ke spojení člověka s krajinou, jak to ukazují obrazy, jakými jsou *Krajina lebka*, *Plena rubáš*, *Zelený klín*, *Lomenice* nebo *Znějící lomenice* a v nichž byl položen důraz na barvu, zvláště na bílou v *Krajině lebce* a v plátně *Plena rubáš* nebo *Zelený klín*, na polyvalentní konfiguraci ve *Znějící lomenici*, namaloval Bohdan Lacina v duchu maleb čtyřicátých let četné obrazy, s kterými spojil i svět zoologický, jak o tom svědčí *Krajina s tykadly*, *Červ*, *Krajina ryba*, *Krajina na vážkách*, *Krajina blanokřídla* aj.

Druhou tendenci v Lacinově krajinomalbě bychom mohli uvést *Beztížnou krajinou* z roku 1965, i když její počátky lze nalézt už v roce 1963, například v *Krajině podzimní rovnodennosti*, v roce 1964 v *Krajině jarní rovnodennosti*, v plátně *Země*, v *Kamené krajině* nebo v *Krajině* z roku 1965. V *Beztížné krajině* jde jednoznačně o vyjádření umělcových prostorových představ. Prostor zde reprezentuje především „místo“ nebo plocha – prostor mezi dvěma „pahorkovitými“ útvary „dole a nahoře“ – tedy jeden u dolního, druhý u horního okraje plátna. Hmotnost, tíha pahorkovitých útvarů je vyjádřena zemítyými barvami, mezi nimiž převládají zeleně a hnědi, které přecházejí do hnědozelených odstínů. Jsou to dva póly, mezi kterými se rozprostírá „magnetické pole“. Útvary jsou mírně posunuty mimo osu. To dynamizuje kompozici a vyvolává napětí. Odshora dolů klesají nebo stoupají vertikály pastózně nanášených pruhů bohatě odstíněné běloby. Zvláště intenzivně září běloba uprostřed plátna mezi šedivými až stříbrně šedivými odstíny, v nichž jako by se rozplývala nebo jako by vyznívala od středu směrem k okrajům. Vedle ní září pestré barvy, které jsou opět nejsytější uprostřed, odkud blednouce vyznívají do stran. Běloba nepochybně symbolizuje prostor, kdežto pestré barvy jsou podobností nebo symbolem života ve zcela obecné rovině, a to symbolem života v prostoru vymezeném bělobou jako skořepinou. Prostor tu tedy není prázdný, jak ho představuje obvykle běloba samotná. Odehrává nebo děje se v něm něco.

Srovnáme-li *Beztížnou krajinu* například s plátnem *Země* nebo se *Samotou* z roku 1965, tedy s díly, ve kterých šlo o uplatnění principu transparence, jež se spojuje s otázkou času, pak je zřejmé, že nyní stojíme před druhým základním problémem, který Lacina řešil, a to před problémem vyjádření prostoru, i když přirozeně prostorové představy byly zafixovány také v dílech využívajících principů transparence. Rozdil je v rovině kompozičního uspořádání. Zatímco v případě obrazů, které využívaly transparence, šlo vždy o kompozici uzavřenou – vymezenou vejčítým, kruhovitým nebo jiným tvarem, stojíme v případě *Beztížné krajiny*

před obrazem, ve kterém jde o kompozici otevřenou – s propracovaným jádrem (středem), které vyznívá do stran – do prostoru rovinného, podobně jako například v *Krajině samodrubé*. *Beztlížná krajina* je ovšem příkladným reprezentantem tohoto kompozičního principu. Připočteme-li k tomu ještě prostorotvornou schopnost běloby, pak máme před sebou dílo, v němž Bohdan Lacina dospěl k vrcholu svých prostorových představ.

Tuto tendenci vyjadřovat prostor pomocí bílé barvy dokládají i další obrazy – *Vztah prostorů*, *Kostra prostoru* nebo *Pronik prostorů*. V obraze *Vztah prostorů* je použito běloby a jejich bohatých odstínů k rozlišení základních prostorových představ, prostoru hmotného (neproniknutelného), který zde reprezentuje bílá barva, a prostoru vymezeného vztahy jiných barev k šedivým odstínům běloby. Jejich „mez“ je dána mírně nakloněnou svislicí, která se stala místem střetu obou prostorů a hranicí vzájemných přechodů. Kromě toho tu jde i o geometrické znázornění prostorových relací, které zařazují plátno už téměř mezi abstraktní obrazy. Podobně je tomu i s dílem *Kostra prostoru*. Ponecháme-li stranou jakoukoli antropomorfizaci, která je zašifrována v náznaku lidské postavy, pak v něm nacházíme doklad o tom, že bílou barvu, kterou umístil na černé pozadí, Lacina považoval přímo za elementární prostředek k vyjádření prostoru. V oblasti barvy nebo ne-barvy jde vlastně o základní protiklad běloby a černě, v němž nacházíme počátek všech prostorových představ.

Beztlížnou krajinou začínají také krajiny druhé poloviny šedesátých let, v nichž Lacina chápal krajinu jako kosmos – nekonečný mlčenlivý prostor. Objevují se opět kosmogonické obrazy – *Krajina, která byla mořem*, *Početí krajiny*, *Krajina širá*, *Krajina mýtů*, *Krajina drůza* a kosmologické – *Zlověstná krajina*, *Štěpná krajina*, *Čas nad strništi*, *Stožár modra* nebo *Tympání*, *Harfení*, které stojí už na rozhraní mezi stylově pojímanými krajinami a téměř abstraktními kosmogonickými obrazy, jakými jsou *Počátek prostoru*, *Vztah prostorů*, *Kostra prostoru*, *Rozhraní*, *Rozkyv horizontu* aj. Ve všech těchto obrazech, podobně jako už v *Samotáčích*, vznik, bytí, zánik – přírodu, smrt vyjadřuje prostor krajiny, dynamika tvarů a světlo. Tak i v šedesátých letech zůstal Bohdan Lacina „blížencem poezie“, jak to kdysi o něm napsal jeho přítel „i po rodném kraji“ básník František Halas, neboť i nadále používal metafory téměř ve všech svých krajinomalbách. V nich se ovšem Vysočina ještě daleko více než ve čtyřicátých letech stala jen vzdáleným východiskem jeho umění. Lacina v této době mohl čerpat jen ze vzpomínek, do nichž stále více pronikaly vzpomínky na přírodu vůbec. A tak vzpomínka, ale i příroda, dětství a také tradice tu hrály stále svoji úlohu. A názornost vzpomínky se na základě minulostních vizuálních vjemů transformovala daleko výrazněji než ve čtyřicátých letech do neurčité, téměř neuchopitelné předmětnosti, kterou i nyní modifikovala poezie, ke

kteře přistoupila ovšem i matematika, fyzika a geometrie. Nelze zcela opomenout ani vlivy soudobého umění, ke kterému Lacina nemohl zůstat lhostejný. Týká se to zejména problémů nového způsobu zpracování kompozice a prostoru, barevné polyvalence a monochromie, což ho lákalo se stále větší naléhavostí. To bylo také příčinou, proč Bohdan Lacina postupně redukoval obsahové struktury, aby se tím intenzivněji mohl obírat problémy výtvarnými.

Vedle krajinomaleb zaujímají v Lacinově díle šedesátých let důležité místo figurální obrazy. Jak už bylo řečeno na počátku této kapitoly, z Lacinova díla šedesátých let téměř vymizely portréty, hlavy a tváře. Nahradily je figurální obrazy navazující na nejlepší díla čtyřicátých let. Avšak jako v krajinách, došlo i v nich k postupné tvarové stylizaci a k výtvarné transkripci. I tu tedy umělec kladl větší důraz na to, jak malovat, než na to, co malovat. Jeho návrat směřoval tedy spíše do oblasti tematické, jak bylo ostatně už naznačeno. Motivický okruh se v jeho díle ustálil a Lacina jej nehodlal dále rozšiřovat. Stal se konstantní veličinou jeho tvorby, jak ji známe v její obecné platnosti v umění od pravěku. Co na tom Lacinu dráždilo, byla „nedokonalost“ výtvarného vyjádření, které se neustále proměňovalo a v šedesátých letech malíře přímo strhávalo k velkým pracovním výkonům. Těmi chtěl překonat odpor, který kladly omezené možnosti malířského vyjádření jeho představ. Proto neúnavně zkoumal nové a nové postupy a způsoby práce s barvou, se světlem, s tvarem. Tomuto postupu přirozeně vyhovovalo neměnit příliš často téma. Kromě toho ovšem i nadále platí, co bylo řečeno o principech tzv. cyklických sekvencí nebo o transparenci a simultaneitě ve čtyřicátých letech. Lacina je nyní pouze více propracovával, zjemňoval a myšlenkově prohluboval. Přesto jsou právě figurální obrazy v šedesátých letech nejbližší metafoře, motivu, obsahu.

Z roku 1964, tj. z doby, kdy definitivně opustil mezidobí trvající do roku 1957–1958, lze uvést na prvním místě obraz *Truchlence*, o kterém byla už zmínka. Obraz souvisí s uplynulým obdobím pestrou, až pouťovou barevností, v níž ovšem zazněly fialové tóny někdejších homeochromních pláten, a kaleidoskopickou skladebností. Vyznačuje se malířskou kultivovaností, která z něho odstranila někdejší zádušnost pláten z válečných let. Pouze lebka prosvítající stylizovanými tvary střeš a stromů evokuje představy zmaru.

Zato olejomalba *Milostná lampa* znamená odklon od kaleidoskopické skládanky, a to směrem ke stylizovanému tvaru. Důraz byl položen na plynulost linie, na maximální střídmost tvarovou a na barevnou jednoduchost. Jako už ve čtyřicátých letech, nastoupil i nyní výtvarný krasopis, patrný v podání tématu. Je blízký lehké improvizaci, jak patrné i z názvu, v němž opět nacházíme odezvu poetických vizí, jak tomu bylo v případě *Ženy houslí*, *Hlavy lampy* apod. Vyobrazení má evokovat neurčitost představ kroužící kolem vyobrazení, jehož pravý obsah je skrytý. Hlad-

ká malba na stylizovaných figurách kontrastuje s pruhy barvy nanášenými polosu-
chým štětcem po stranách postav na plátno. Od nich se pak postavy výrazně odli-
šují a zároveň se stávají středem kompozice. Osová kompozice je rozkmitána bohatě
rozvitou křivkou běžící mezi oběma postavami a vyvolávající jakési napětí (magne-
tické pole lásky), avšak s příděchem humoru. Pomocí metafory zde byl reálný záži-
tek transformován živě do obrazu. Stylizace obrazu zůstala už trvalým výdobytkem
Bohdana Laciny i v dalších dílech.

O rok později vznikl například obraz *Posel*, který nám bezděky připomene
postavy ze *Setkání* z roku 1947. Figura byla nyní více stylizována, tvář však zůsta-
la stejně neurčitá jako dříve. Tajuplnost vyobrazení podtrhl i náznak ptačího křídla
v místě levé ruky a vajíčko v pozadí jako symbol života, stejně jako temná silueta
figury odrážející se od světlého pruhu, který člení střed obrazu. Tyto postupy se
v Lacinově díle objevily už několikrát. Zapadaly poněkud nesourodě do celého
jeho vývoje, odpovídaly však zcela malířským postupům v jeho obrazech s roman-
tickým příděchem, v nichž se projevila i snaha o vervní práci se štětcem a barvou.

Podobně je malován také obraz *Torza, který vznikl patrně zanedlouho nato*.
Ztěžklé tvary jakéhosi neurčitého kolosa, který ční nad nízký horizont, zřetelně vy-
stupují před klidně pojednanou plochu pozadí. Malíř tu užil závitku, s jakým jsme
se setkali v obraze *Prázdné oči*, nízkého horizontu, lomenice a velkého romboidu
uprostřed, aby jimi spojil krajinu s figurou, jak to u něho bývá obvyklé. Proti hlad-
ké malbě pozadí postavil hrubě nanášené barvy na „golemovských“ nohou „kráče-
jícího bezhlavého obra“, takže hmoty na sebe prudce narážejí a dynamizují vyobra-
zení. To podtrhla i nedokončenost – torzovitost celého útvaru. Z ní cítíme napětí,
které obrazu dalo výraz vzrušené touhy. Vystoupil tak na povrch obsah až roman-
tického ladění, jak dokládají i další plátna z téhož roku, například *Pták neštěstí*,
Na stínadlech, *Jako rybí oko*, *Ryba*, *Krajina pták*, *Smrt Dona Juana*. Ve všech La-
cina užil metafory k vyjádření svých představ. *Pták neštěstí*, o kterém byla už
zmínka při rozboru ilustrací k Máchovu *Máji*, patrně reprezentuje přímou návaznost
na romantizující obrazy čtyřicátých let. Na rozdíl od nich se v díle *Na stínadlech*,
které stojí mezi figurálním a abstraktním obrazem, transformují konkrétní figurální
tvary do neurčitě stylizovaných podob ptáků. Příznačná je rovněž barevnost, těžící
ještě z někdejší homeochromie. K jejímu zmírnění přispěly ocelově modré odstíny,
které dodaly celému vyobrazení studenost, mírněnou pouze pastózními nánosy
temné hnědi na stylizovaných kmenech stromů.

Převažovala-li ve většině figurálních obrazů idea, podobenství a metafora
s melancholickým podtextem, pak v obraze *Karyatida I* (1965) nastal zlom. Malíř
se odvrátil od trudnomyslných nálad, aby dospěl ke krajní redukci tvaru, po
které pouze povšechný obrys, náznak hlavy, boků a prsou identifikuje lidskou po-

stavu, skelet nebo naznačuje život „uvnitř“. K upřesnění významu mu opět posloužil název. V *Karyatidě I* nacházíme v redukováném povšechném obrysu elegantní a štíhlou ženskou figuru. Krychlovitou hlavu člení bílý obdélník znázorňující nos a temnější čtverec s „tečkou uprostřed“, který je, jak víme, matematickým vyjádřením čísla jedna. Naznačené vlasy připomínají pastel *Poutníci*, z roku 1947, hlavně ženskou figuru. V *Karyatidě I* se dokonce opakuje motiv nedokončené hlavy, kterou „řeže“ rám obrazu. Zdá se, že Bohdan Lacina se tu vrátil záměrně ke kaligrafickému „krasopisu“, kterému odpovídá i manýristicky protáhlé a „elegantní“ tělo. Z hladké malby pozadí vystupuje figura, jejíž tělo je malováno jemně roztíranou barvou. Jednotlivé tóny přecházejí až do okrů a šedí. Naopak vlasy a „sukně“ dívky malíř podal pastózně – v barvě jsou patrné stopy po štětínovém štětcí, místy se přes sebe překrývají dokonce ve vyšších vrstvách pigmentu. Sukně, podobně jako vlasy, není v protikladu k tělu vymezena obrysovou linií. Výsledkem tohoto vzájemného vyvažování je tvarová a barevná harmonie, kterou podporuje také zakončování postavy do obrazu na vertikální osu. Podobně jako v *Poutnicích* směřoval Lacina i v *Karyatidě I* k záměrné neurčitosti, aby zdůraznil lyrismus vyobrazení.

Karyatida I stojí na počátku řady obrazů, které mají jednak svůj vlastní obsah, jednak tvoří obsahově uzavřený celek. Jde v nich o cyklické sekvence, jak dokládá i rozvíjení a stupňování základní myšlenky celého cyklu. *Karyatida I* je nesporně poutníci. Po ní následuje *Karyatida torzo*, z které vyzraňuje melancholie a touha. Význam torza je tedy i nyní stejný jako v obrazech čtyřicátých let. Potom následuje *Karyatida nekroforos*, *Karyatida bolestná*, *Karyatida Niké* a *Karyatida bóje*, všechny z roku 1967. Obsahové struktury jsou naznačeny v samých názvech a není třeba přesněji je popisovat. Lze snad pouze zdůraznit, že podobně jako v krajinách, malíř i nyní vyjádřil myšlenku věčného koloběhu přírody. Jeho ženské akty v podobě karyatid mu splynuly s věčným pohybem světového prostoru, vzestupem a úpadkem, s růstem a klesáním, se zrozením a smrtí a vynesly tak na povrch starý symbol lidství, který vyjadřoval všechny stupně života.

Obsahovou bohatost těchto figurálních podobenství doprovází pečlivé malířské provedení. Stejně jako v *Karyatidě I* nacházíme i v *Karyatidě torzu* kaligrafický krasopis. Vedle jemně a pečlivě promalovaných ploch pozadí a „těla“ karyatidy malíř štětcem drsnými tahy „nakreslil“ pravý prs a břicho bílými a bílošedými až okrovými tóny a černí. Kresba štětcem je rychlá, uvolněná a rozkmitaná. Člení plochu obrazu. Její ozvěny se objevily i ve dvou „oknech“ – samoznacích Lacinových samot – po obou stranách figury v horní partii plátna. Černé body tak vymezily vrcholy obráceného trojúhelníka, který jen podtrhl téměř klasicistní kompozici obrazu, dynamizovanou pouze diagonálně nakloněným ženským torzem. Stejně

perfektně, s množstvím malířských fines jsou malovány též ostatní karyatidy. Ostatně dokonalost malířského provedení patří k základnímu předpokladu takto zaměřené umělecké tvorby. Lacina to dobře věděl. Proto usiloval o uplatnění všech svých zkušeností, jež vyplývaly také z jeho reálného vztahu k přírodě, například rodné Vysočiny, která prolíná i tímto cyklem karyatid.

Vedle karyatid vzniklo ještě několik figurálních obrazů. Lacinu zběhlého v matematice a ve fyzice, ale i v biologii a v historii k nim lákaly náměty proměnlivosti nebo otázky podstaty života, a ovšem i problémy lidské bolesti a smutku. K posledním lze přiřadit například obraz *Lidé terč* nebo *Pascalovo počítání*, kde se objevil poněkud akademický malířský projev, zčásti *Prázdné oči*, *Samovazbu*, *Ecce humanum*, *Netvář*, *Zapečetěnou*, *Melancholii* aj. Patří sem však i plátno *Niobé* z roku 1966, kde se tvar nohou i těla vrací ke vzpomínaným torzům. Malíři šlo zejména o vyjádření ženství. Proto použil tmavých a světlých okrů a odstínů žlutí. Běloba a černě reprezentují smutek, stejně jako šed v pozadí, od kterého se postava odráží. Neurčitost a melancholii vyjadřuje i torzovitost figury bez nohou a rukou a bez hlavy. Proto bychom *Niobé* mohli přiřadit ke karyatidám, v nichž vedle už vzpomínaných významů šlo umělci o vyjádření jednotlivých stupňů lidského života tak, jak se ženského aktu často užívalo v moderním malířství našeho věku, například v díle Edwarda Muncha, ale už i u romantiků a symbolistů.

Dráždivá neurčitost, kterou Lacina tolikrát maloval, se objevila snad v nejryzejší podobě v plátně *Anadyomené* – z vln se vynořující. Téma, které se stalo předmětem uměleckého vyjádření, krystalizačním bodem subjektivního zážitku. Lacina věnoval jeho vyličení mnoho času. K tomu účelu použil velkého čtvercového plátna, na kterém vyobrazil okamžik proměny řecké bohyně vynořující se z mořských vln. V pravém dolním rohu obrazu namaloval ostrý výčnělek „skaliska“, před kterým se odehrává výjev metamorfózy. Jsou to nepravidelné půlkruhy a poloviční elipsoidy, které jako by se smotávaly do sebe. Proměna je ovšem zcela neurčitá i barevně. Převládají běloby a „ženské barvy“ – okry, nejsytější uprostřed obrazu v místě „houstnutí“ půlkruhů a elipsoid, kde malíř vyzvedl dva kruhovitě útvary. Spolu se „skaliskem“ v pravém dolním rohu naznačují diagonálu, která do kompozice vnáší pohyb, vedle dynamických křivek kolem jádra obrazu. Barvu malíř našel jednak hladce beze stop po štětcí, jednak ji jemně roztíral špachtlí, což vedlo k odlišení hladkých ploch od ploch barvy nanášené špachtlí a k vytvoření enkláv s jemnou reliéfní strukturou.

K biologicky zaměřeným obrazům patří plátno *Tikající skelet*. Z jeho povšechného tvaru je zřejmé, že jde o znázornění kostry lidského hrudníku, který je z jedné třetiny zaplněn srdcem, namalovaným sytými červenohnědými barvami. Skelet je spojen „čarou života“ se zemí, která je dole pouze naznačena čarou hori-

zontu a pruhem zemité barvy. Shora do něj proniká bílý půlkruh. Srdce v tomto případě znamená život, podobně jako dítě v *Samotě* z roku 1965, ve kterém byla transparence ještě doplněna jakýmsi „mikroskopickým“ pohledem dovnitř – k podstatě života, jak to známe například z mnoha Chagallových obrazů. Nejde přitom ovšem o naturalistický popis rentgenového záznamu, nýbrž spíše o náznak základního tvaru dítěte nebo srdce, který by mohl být považován za jednoduchý symbol života. Z hlediska širšího a z hlediska tradice v tom lze také spatřovat meditaci o čase, která se do Lacinova díla neustále vracela, jak o tom byla už zmínka v souvislosti s transparentí při rozboru *Samoty*. Umělec v *Tikajícím skeletu* nezajímaly tolik složité malířské problémy, jako spíše obsah. Proto barvu kladl střízlivě, střídal obvyklým už způsobem hladké plochy s drsnými, řídkou barvu s pastou. Nicméně dbal na to, aby dílo bylo řemeslně dobře provedené.

O to více pozornosti věnoval vzácně se vyskytnuvšímu tématu *Hlavám lampám* (1967), které pojednal s veškerou péčí. Lyrickému obsahu odpovídá perfektní „promalovanost“ všech tvarů, harmonická vyváženost barev a pevný obrys, který přesto dovoluje, aby plně vyznělo kouzlo torzovitosti, podobně jako například v plátně *Vdova lampa* z roku 1968. I kompozice je v obou případech uzavřená, podobně jako v obraze nazvaném *Melancholia*. V něm se objevuje neurčitě naznačená lidská postava, uzavřená do vejčitého útvaru, z něhož vyčnívala do strany pouze schematicky načrtnutá hlava a ruka.¹⁵⁶ Ruka vystupovala z obrysu vajíčka a volně visela, jako při sezení, kdy se opírá loket o koleno. Tak sedával Bohdan Lacina sám, což dokládají například i nohavice, namalované pod vejčitým útvarrem. Jde nebo šlo před přemalováním obrazu vlastně o autoportrét. Vajíčko, malované bělobou, okry a šeděmi, vystupuje z temně zeleného pozadí. Jak víme, zelená barva je barvou samoty a spojují se s ní významy smutku a melancholie. Vajíčko zhruba uprostřed také narušují dvě křížící se čáry, což lze na základě dosavadních rozborů Lacinova díla vyložit jako úsilí o vyjádření skořepinového prostoru, o jehož smyslu v malířství jsme už hovořili. Snahu vyjádřit prostor dokládá i užití běloby, která je nositelkou prostorových představ. V obraze tedy opět ožily tendence, které Bohdana Lacinu hnaly k osobitému malířskému a dokonce i sochařskému řešení prostorových problémů už ve třicátých letech a které rozvinul už v letech čtyřicátých.

Otázky prostoru, ať už uzavřeného nebo otevřeného, který vyznívá od propracovaného středu-jádra do prostoru rovinného, tížily Lacinovu představivost i v případech poloabstraktních a polofigurálních obrazů, jakými jsou *Úběžník člověka*, *Smrtihlav* a *Plena rubáš*, *Krajina lebka* a *Zapečetěná*. Zazněly i ve *Srostlicích*, v obraze malovaném bílou barvou, v kterém opět nacházíme sexuální tematiku. Setkáváme se s ní rovněž v plátně *Zelený klín* nebo zčásti v *Zeleném ledvi*, kde vedle běloby, která tu má funkci prostorotvornou, nacházíme zelenou ve významu

melancholie. *Srostlice* jako by obměňovaly *Milostnou lampu* nebo některé *Karyatidy*. Rovněž v *Prométbeianě* jde o stejný obsah. V ní je však význam bájného *Prométbea*, který přinesl lidem oheň, přesunut do oblasti sexuální, i když v poněkud složitější podobě než například v *Zeleném ledví* nebo v *Zeleném klínu*. Problém ženy Lacina ostatně v letech 1967–1968 neustále znovu řešil. Tehdy vznikl také obraz, který měl obecnější význam než význam pouhé výpovědi o citovém rozpoložení malíře a jeho subjektivních pocitech a vzpomínkách, a to plátno *Žena kolébka*, které lze chápat vedle plastiky *Dívka s děckem* (ze čtyřicátých let), jako mateřskou ženu, která zároveň symbolizuje čas, osud. *Starost je pracitem o budoucnost a jakákoliv starost je mateřská*.

Je zřejmé, že figurální obrazy byly pro Lacinu nositeli obsahu. Z nich si malíř vytvořil jednak prostředek všeobecně lidské výpovědi, jednak prostředek k výpovědi o ryze subjektivních prožitcích a pocitech, jak to ukazují zejména obrazy, ve kterých se vyskytují ženy. V nich Lacina také našel protiváhu k téměř abstraktním kosmogoniím a kosmologiím, podobně jako k obrazům, na kterých se objevují matematické množiny a geometrické útvary, nebo k obrazům řešícím problematiku světla a různých mezigravitačních prostorů nebo jiných námětů nesmyslového původu.

Podobně jako obrazy s hudebními motivy, které v Lacinově tvorbě vznikaly nepřetržitě od druhé poloviny čtyřicátých let, objevují se od počátku let šedesátých vedle nich i obrazy, které vycházejí z geometrie a matematiky. Již v *Zátiší se střepinami a hůlčičkami* z roku 1962 Lacina zkombinoval hudební motivy s motivy prostorovými – se skořepinami, jako by touto mezisférou chtěl vyjádřit podobnost námětů hudebních a prostorových, myšlenku souvislosti všeho se vším. Téma bubnů se v jeho díle objevilo už předtím a objeví se i potom, například v *Krajíně s bubny* nebo v *Tympání* aj. Důležitější ovšem je, že malíř v *Zátiší se střepinami a hůlčičkami* rozvíjí prostorové představy pomocí autonomních uměleckých symbolů. To se mu podařilo uskutečnit v četných hudebních obrazech, například v *Drnkavém zátiší* z roku 1962, kde dosáhl vedle polyvalentní barevnosti z čistých nelomených barev i tvarové čistoty. O hudebních motivech v jeho obrazech byla ostatně už řeč.

Ještě ryzeji vyzněla Lacinova olejomalba *Rytmy* z téhož roku. Patří do rodokmenu obrazů s hudebními motivy, neboť už „*Brněnské šalmaje (1945), Pištaly, Klaviatury a Klávesy (1946) jsou obrazy, v nichž umělec položil důraz na kompoziční uspořádání, řád a rytmus a na barevnou harmonii. Jistě, inspirací tu byla hudba – Bach, Janáček, Martinů – kterou měl Lacina vždy rád. Nikdy však nechtěl malovat hudbu. Šlo mu vždy spíše o barevný a tvarový rytmus. V tom mu poněkud pomohlo právě dílo Giorgia Morandiho, jež je rovněž diskrétním světem naplněným lyrickým akordem tlumené poezie.*“¹⁵⁷ Právě *Rytmy* navázaly na dílo Morandiho

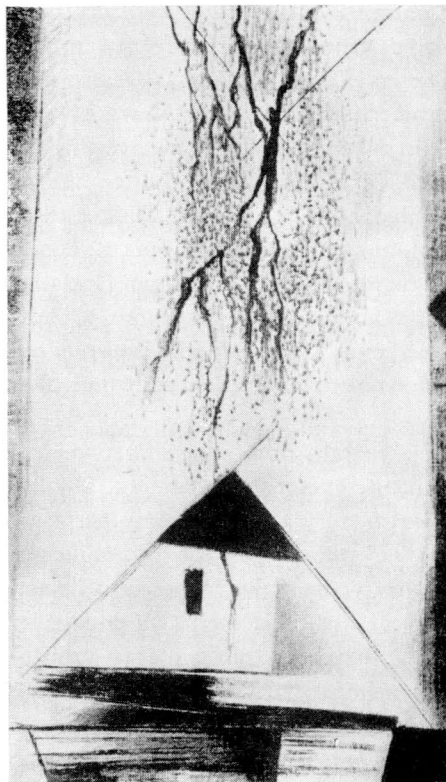
svými jasnými tvary, čistotou barev a hrubými pastami, které malíř nanášel špachtlí, a které vyhlazoval v protikladu k drsným plochám barvy rozrušené zásahy štětce. V tom se projevíly Lacinovy sklony k ryze tvarovému pojednání tématu, které vždy ještě korigoval svým hlubokým smyslem pro realistický vzhled předmětu. V případě *Rytmu* ztratil předmět svůj význam a změnil se v rytmus tvarů, hmot a struktur.¹⁵⁸

Takovým směrem se ubírají i *Matematické množiny I a II*, které vznikly rovněž v roce 1962, a to vedle už vzpomínané *Kytice nad střechami*, *Krajiny vlaštovek*, *Aladinovy čiše*, *Dívky na oslu*, ale i *Oranisk*, *Blatin* nebo vedle psychologizujících obrazů, jak je reprezentuje například plátno *Nemasky* apod. To jen potvrzuje, že rok 1962 byl rozhodujícím rokem zlomu v Lacinově díle. V něm doznívala rezidua bezprostředně předchozích let a objevovaly se nové obzory a nové cesty. S tímto rozhodováním, s tímto „hledáním“ souvisí též vznik těchto matematických obrazů, jichž se Lacina brzy vzdal, aby se k nim vrátil opět až koncem šedesátých let. *Matematické množiny* jsou v tomto smyslu výmluvným dokladem, neboť Lacina v nich přímo ilustroval počítání s množinami, aniž se mu v obrazech podařilo rozvinout kompoziční nebo tvarový rytmus. Také barevně jsou oba obrazy chudé. Bílé a šedivé tóny, oživené tečkami sytějších barev, jen podtrhují plošnost a nezajímavost řešení obou obrazů.

Avšak o rok později vznikla první *Kyvadla*, využívající geometrie a fyziky, z které malíř odvodil princip zavěšeného předmětu, aby ho povýšil do obrazového děje. V podstatě jde ovšem o starý a dobře známý perpendykl, tedy vlastně o fragment hodin, který podobně jako v případě figurálních obrazů zastupuje celek. A tak dostaly i tyto výtvořiny vedlejší (*metaforický*) význam, který Lacina v duchu tradice používal k vyjádření času. Geometrická podoba tvarů, jejich symetrický, asymetrický nebo centrální rozvrh na ploše plátna vzbuzuje zdání „abstraktních“ obrazů. Jak plyne z jejich metaforické významovosti, mají vždy obsah, nebyly tedy zredukovány na pouhou hru linií, tvarů a barev, jak tomu bylo například v *Rytmech* nebo v *Matematických množinách*, kde ovšem tento rytmus nebyl plně rozvinut, nebo jak tomu bude v *Protozoonu* a o něco později v četných dalších obrazech. Mohli bychom tedy říci, že Lacina, odvrhnuv „ryzí abstrakci“, využil i malířství, které pracuje s geometrií, fyzikou a matematikou, k „obsahovému“ malování jako důkazu, že také exaktní prostředky mohou člověku posloužit k vyjádření jeho niterného vztahu k světu. Samozřejmě, v obrazech tohoto druhu nejde o ryze subjektivní představy a pocity v té míře, jak tomu bylo například ve figurálních obrazech nebo v krajinách. Zde naopak nastoupily „objektivně existující věci a vztahy mezi nimi“, jako racionální kompozice, geometrický tvar a pečlivě vyvážené barevné plochy.

Zajímavé je, že Lacina ve většině obrazů s kyvadly používal často běloby. Vzpo-

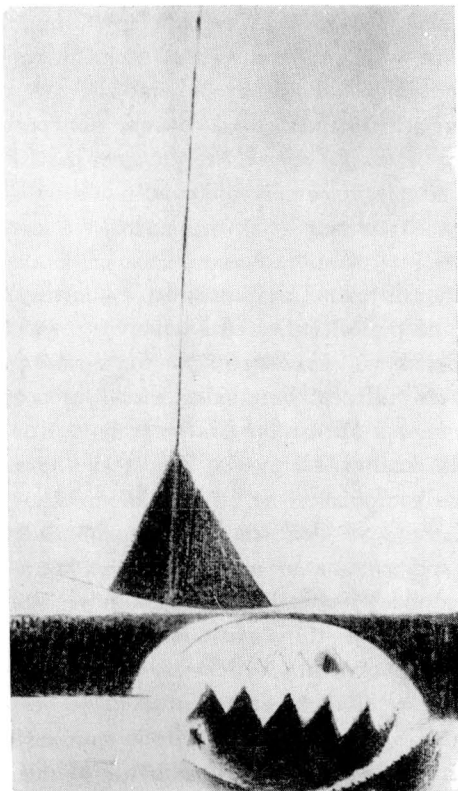
meneme-li si na to, co bylo řečeno o významu bílé barvy v předchozích kapitolách, například v souvislosti s *Hraničními krajinami*, nebo co o ní soudí Goethe a jak o ní píše v posledních letech třeba Udo Kultermann,¹⁵⁹ pak je nabíledni, že Lacinu v těchto obrazech zajímala zase problematika malířského vyjádření času, a to v takovém smyslu, jaký byl tradičně přikládán hodinám jako atributu času. Tento



61. Ilustrace k Hrubínově básni *Svit hvězdy umřelé*, uhel, 1967, č. kat. 545

atribut má už řecký bůh Chronos, který vyměřuje lidský čas. Nelze v tom však vidět pesimismus, nýbrž spíše reálný vztah k lidskému životu a k jeho protikladům. Bílou barvu v tomto smyslu nacházíme v řadě dalších Lacinových obrazů, jakými jsou *Velké kyvadlo* nebo *Váby*, *Orlojik*, *Lunární hodiny*, *Střelka času*, *Hodiny terč*, *Pastýřské váby*, *Trojkyvadlí*, *Magnetické kyvadlo*, ale i *Žena kolébka*, který je na pomezí mezi figurálním obrazem a kyvadly.

Problém času, tak jak jsme se s ním setkali například v krajinách a figurálních obrazech, je jednou ze souřadnic nebo lépe řečeno jednou z konstant Lacinova malířského díla a najdeme jej i v obrazech, které chtějí řešit tuto otázku přímo. Je to například *Ulita terč* nebo *Skořepina* (1965), o které byla řeč v kapitole o hudebních motivech, dále pak *Zátiší Edgara Allana Poea* (1965), kde bylo vy-



59. Ilustrace k Hrubínově básni *Svíť hvězdy umělé, uhel*, 1967, č. kat. 545

užito běloby a kde se projevila vynikající malířská jistota Bohdana Laciny. Patří sem také obraz *Vajíčko*, *Jaderniček*, *Vrb kostek*, *Úběžník člověka*, *Smrtiblav*, *Na pomezí* (1967) nebo *Balada*, *Na stínadle* a jiné.

Kyvadla inspirovala Bohdana Lacinu k ještě pozoruhodnějším obrazům, které bychom mohli nazvat kyvadly světla, podle obrazu se stejným názvem z roku 1966. Zatímco v *Kyvadlech* šlo o rozkvy časů, to znamená, že hodiny zde symbolizují

lidský čas, jde v kyvadlech světla o rozkvy světla mezi nejbližšími póly spektra. Tuto proměnu nejlépe charakterizuje plátno *Spektrální hodiny* z roku 1966. Opět tu tedy máme co dělat s „všeobšáhlym“ pohledem na svět, jak se ho Lacina pokoušel vyjádřit už v obrazech z konce padesátých let. Dá se dokonce říci, že teprve tyto obrazy, zabývající se otázkou světla velice zaujatě, umožnily Lacinovi uplatnit polyvalenci barvy. Tu nestálo už nic v cestě k rozchrání škály čistých barev, jak se o to Lacina pokoušel ve svých četných hudebních obrazech. Proto můžeme směle tvrdit, že v „*kyvadlech světla*“ stejně jako v hudebních plátnech našel záminku k tvorbě volných malířských kompozic a k rozvíjení barevných harmonií. Barvou chtěl vyjádřit i světlo, jak o tom nejlépe svědčí obraz nazvaný *Kapka světla* nebo obraz *Kyvadlo světla*, který ovšem patří k hybridním výtvorům. V něm zcela v duchu kontaminace splyvá kyvadlo-hodiny – perpendykl – s krajinou, která je naznačena horizontem s jakýmsi náznakem kyvadla, které jako by se pohybovalo a tím vymezilo „rozsah“ pohybu světla, jež je znázorněno valéry a světlejšími odstíny barvy. Do nich se však dostaly barvy pestré, které se staly vlastními nositeli světla, a to vše na pozadí šedavých a bělavých tónů. Obraz svým kompozičním členěním a tvary „rozkvívá“ kyvadla připomíná *Krajinu s tykadly* z téže doby.

K bohatě rozvíjené polyvalentní barevnosti jako reprezentantu barevného spektra přispívají *Spektrálchord* a *Spektrální hodiny*, v jejichž názvu je obsažen princip proměny od perpendyklu ke kyvadlu světla. Zvláště ve *Spektrálchordu* Lacina rozvíjí ideu kyvadla, které komponoval na střed. Kolem něho se rozprostírá neúplný kruh, na jehož jedné straně se klene duha barevného spektra. Rovněž na druhé straně malíř rozvinul spektrum, a to na horizontále, která se směrem od středu kompozice rozšiřuje do podoby protáhlého trojúhelníka. Polyvalence barvy, vyvažování pestrých barev na pozadí tlumených odstínů tu dosáhla vrcholu. Rozezněla se ještě v *Žernovu světla* nebo ve *Znějící lomenici*, zčásti i v *Hodinách terči* a v některých pastelech, z nichž vynikajícím reprezentantem je *Pronik světla a tmy*.

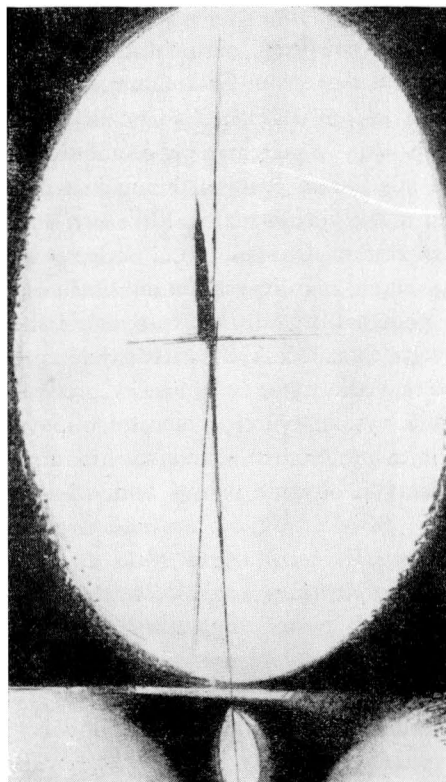
Tvar těchto obrazů si ovšem zachoval přísnou geometrickou podobu, která se nakonec přenesla, zvláště v poslední době Lacinova tvůrčího období (v letech 1967 až 1969), do obrazů evokujících prostorové představy, jak to dokládá obraz *Protiklady* z roku 1965. V něm ostré útvary pronikají do útvarů oblých, proti kterým jsou postaveny. I v tom by bylo možné najít určité významové obsahy. Ovšem obrazy prostorových představ začaly v Lacinově díle převažovat teprve v roce 1969. Tehdy vznikly *Nesouřadné dvojiny*, *Rozmezí prostorů*, *Mezigravitační horizont*, *Ohnisko prostoru*, *Jádro*, *Souvztažnost prostorů*, *Víceúběžňkový prostor*, *Neurčitý čtverec*. V nich zvítězila geometrie a matematika nad někdejší tvarovou rozmanitostí a neurčitostí a Lacina tak našel podporu svých hlubokomyslných podobenství i v exaktních vědách, které rozvila moderní technická civilizace a objevy vesmír-

ných zákonitostí. To potvrdilo Bohdanu Lacinovi jeho dávné přesvědčení o torzovitosti našich představ o vesmíru, na druhé straně však o poznatelnosti světa, zákonitosti a poznatelnosti vesmíru a jeho záhad. K tomu se řadí Lacinovo hluboké přesvědčení, že proto, abychom poznali podstatu věci, pravdu, je třeba jít k jádru, ke kořenům. V tom tkví také význam jeho obrazových meditací.

Jsou to obrazy dokončené. Jimi se logicky uzavírá Lacinovo malířské dílo s hlubokým lyrickým přízvukem, které nesměle klíčilo v duši citlivého chlapce už kdesi na pastvinách zvlněného terénu Českomoravské vysočiny, v oné „úžlabině mezi kameny čnějícími k obloze“, a které se později živilo z poezie věhlasných básníků, ale i z exaktních věd – z matematiky, geometrie a fyziky a zčásti i z astronomie a psychologie. A jak Lacina pronikal hlouběji k poznání světa a jeho zákonitostí, tak stále vážněji a také jistěji maloval své myšlenkově a řemeslně náročné obrazy. A právě tato až staromistrovská tvůrčí zodpovědnost ho postavila daleko před zájmy a programy skupin, nikoliv však mimo umělecký život, kterého se intenzivně zúčastnil a který pomáhal organizovat ve Svazu československých výtvarných umělců i na půdě nového Svazu českých výtvarných umělců a na vysoké škole. Ostatně předností solitérů vedle toho, že umělecky předběhli mnohé ze svých spoluputníků, je jejich vědomí vysoké tvůrčí a morální odpovědnosti. A zatímco skupiny, hnutí vedená určitým programem, estetickou normou, posunují vpřed obecné povědomí, solitéři představují obvykle uzlový bod, základ dalších a nových možností. „Lacinova osobnost působila jakýmsi magnetickým účinkem, který byl ovšem nejzjevnější v Brně – v městě, které se mu stalo druhým domovem. Přitažlivost malířova tvůrčího zjevu zde pozitivně zapůsobila navozením ovzduší umělecké náročnosti, ale také tu zanechala přímé stopy v díle nejednoho z výtvarníků – a to arcil s riziky, které zpravidla s sebou nese vliv vybraněné osobnosti.“¹⁶⁰ Vskutku, typickým, anebo obvyklým jevem, který vždy bezpečně signalizuje hodnotu uměleckého díla bez nutného historického odstupu už v době vyzrávání, prolínání a křížení různých vlivů a tendencí, je výskyt epigonů, kteří v Brně vyrostli jako houby po dešti po Lacinových výstavách z posledních let jeho života.

Závěrem bychom měli samozřejmě podotknout, že Lacinovo dílo patří k prvořadým hodnotám soudobého malířství u nás. Zvláště lyrickou polohou, která, navazující na poetické počátky, končí v metaforických obrazech koncem šedesátých let. „Tehdy dospěl k malířskému mistrovství, k vytríbenému a doslovenému dílu v cyklech karyatid, hudebních motivů, krajín a kyvadel.“¹⁶¹ Vedle nich se ke konci života objevily také expresionistické obrazy – *Na stínadlech*, *Balada*, *Žena kolébka*, *Minotaurus* a *Diminotaurus* a nakonec *Piety*, obnovující někdejší symbolickou významovost jeho děl. „Závěrečná část Lacinovy tvorby představuje vrchol jeho malířského úsilí; podmiňuje ji přímo heroická pracovní aktivita . . . Stěží lze dnes odhadnout

určující pobnutku této Lacinovy mimořádně rozsáblé výtvarné produkce, již překonal dokonce i nejnepříznivější údobí svého minulého vývoje. Palčivé obsahové klima posledních obrazů však opravňuje k domněnce, že v pozadí stála předtucha brzkého konce a spolu s ní i touha vypovědět vše, čím překypovalo umělcovo nitro.¹⁶²

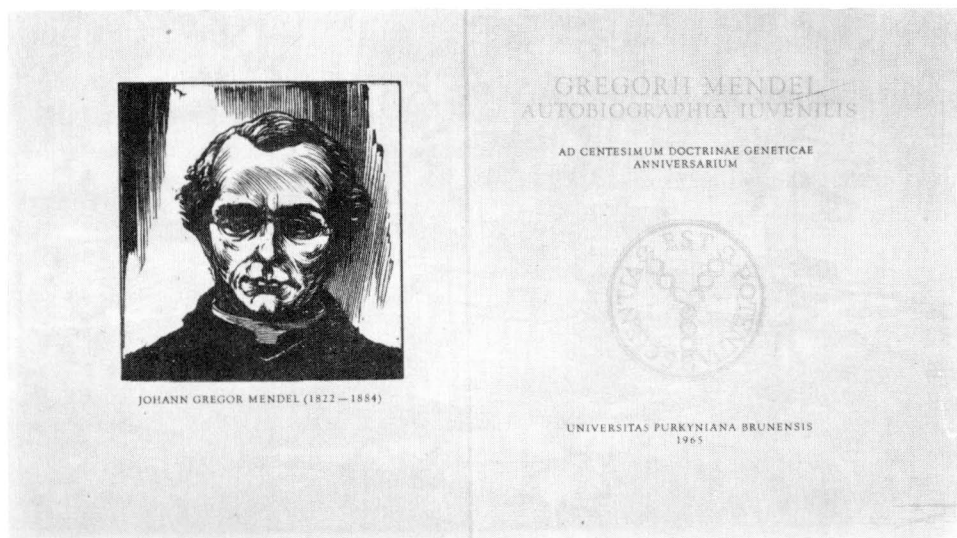


60. Ilustrace k Hrubínově básni Svit hvězdy umělé, uhl, 1967, č. kat. 545

Tyto expresionistické obrazy, jako už kdysi, nezapadly do dosavadního převážně lyrického a hlubokomyslného umění. „Tobě si byl sám velmi dobře vědom. Proto ve snaze vybědnout z této krajní polohy začal v roce 1969 tesat dřevěné sochy, které se v původním konceptu měly stát jádrem celé výstavy k jeho šedesátinám. Z nich zůstalo ovšem pouze několik nedokončených torz.“¹⁶³ „Sochařská technika Lacinovi umožňuje nové kontakty s krajem Vysočiny, nabízejícím mu teď nejen inspiraci, ale také materiál v podobě bizarních kmenů-totemů, kořenů či

*pařezů namáhavě dobytých z kamenité borácké půdy . . .*¹⁶⁴ Z náznaků hrubě jen přitesaných tvarů, mezi kterými se objeví sporadicky i definitivněji propracovaný detail je zřejmé, že Lacina se v sochách chtěl opět vrátit ke svým karyatidám, figurám a hlavám – nejoblíbenějším to malířským námětům v poslední době, vedle obrazů časoprostorových – „ . . . v nichž měla významná úloha připadnout vedle tvaru i barvě. Tím měly být setřeny rozdíly mezi oběma technikami a dílo se mělo stát jako jediný celek reprezentantem komplexního pohledu na svět.“¹⁶⁵

Lacina, jak dokázal svými obrazy z poslední doby svého života, byl především malíř, i když zanechal také rozsáhlé kreslířské a hlavně grafické dílo. Dokládá to zejména několik grafik z šedesátých let, v kterých víceméně opět jako v nedokončených sochách parafrázoval své obrazy. Očividně se však nyní do gra-



57. G. Mendel, *Autobiographia iuvenilis*, grafická úprava, 1965, č. kat. 543

fické práce nutil. Rydla se totiž chopil teprve po pětileté přestávce roku 1963, a to ne z vlastní vůle, nýbrž až byl o to požádán. Tehdy vyryl ke knize Jiřího Hlušíčky, nazvané *Knižní grafika Bohdana Laciny*, doprovodné (původní) dřevoryty, které byly otištěny na straně 1 a 4 proti titulu. V jednom z nich volně parafrázuje svůj motiv *Koboutů* nebo *Kuropění*, jak ho často uplatňoval v obrazech ve čtyřicátých letech. V roce 1964 vyryl dokonce přímo *Kuropění*, grafický list obměňující pouze jeden z dřevorytů vzpomenuté knihy. Rok 1964 byl bohatší na

grafické práce, Lacina tehdy vytvořil dokonce tři volné grafické listy bez objednávky, a to dřevoryty s hudebními motivy – *Loutnou, Pišťalou a Pišťalou se dvěma bubny a paličkami*. V nich se objevila dosud v jeho díle neznámá střídmost grafického projevu – omezení na kontrast černých a bílých ploch bez mezistupňů. Tvary jsou jasně definovány a vymezeny. Jako by si jimi grafik ověřoval nejzazší mez tisku z plochy. To se objevilo o rok později ještě v *Krajině na robáčích*, která



35. Krajina na Vysočině, dřevoryt, 1949, č. kat. 572

opět parafrázuje obraz stejného názvu v rozmezí let 1959–1960. Velké plochy černě vymežující půdu, sušáky na sena (roháče) i ptáky, kde jsou plochy místy přece jen „rozryty“, vyvolávají v protikladu k zářící bělobě podkladu dojem až světelné studie. Byly to zřetelně pokusy o nalezení nového grafického projevu. Do jaké míry s ním Lacina nebyl vnitřně spokojen, i když dřevoryt *Loutny* je pojat téměř monumentálně a vyryt suverénně, to dokládají dřevoryty ke knize *Gregorii Mendela, Autobiographia iuvenilis*, kterou vydala Univerzita Jana Evangelisty Pur-

kyně v Brně v roce 1965. V nich se Lacina v podstatě vrátil ke svému dřívějšímu pojetí dřevorytecké práce, i když zcela neopustil myšlenku syntézy ani na tomto poli, jak ukazuje dřevoryt z připravovaného cyklu *Hnízda*, fragment „*cvičného špaliku*“ vyřezaný patrně v roce 1971. Přesto je jisté, že Bohdan Lacina hledající s takovým vypětím ztracenou niť svého malířství, které dovedl k vysokým metám, nebyl v té době se svými grafickými experimenty spokojen. Je to zřejmé například i z ilustrací k Hrubínově sbírce *Svit hvězdy umřelé*, z poslední Lacinou kompletně vybavené knihy. Tehdy totiž odvrhl dřevoryt, stejně jako v případě jedné ilustrace k Bezručově *Labutince* z téhož roku, pro kterou použil mědirytu. Několik skic nakreslených perem a tuši k Hrubínově sbírce naznačuje Lacinovu snahu „*zmaliřštit*“ grafický projev. Proto se nakonec obrátil k uhlovým kresbám, blízkým jeho malířským experimentům, a to zejména „*měkkosti*“ této techniky. Ostatně i námětově blízkým – v kresbách se objevily ryby, samoty, jaderníček, varianta obrazu *Střelka času* a kyvadla. Nic nového, jen to, co už kdysi František Halas nazval „*vyzvidáním na tmě, světle, tvarech i myšlence . . .*“ Zdá se být přímo symbolické, že Hrubínův básnický nekrolog na Františka Halase uzavřel Lacinovo grafické dílo. Tak, jak náhoda v mládí způsobila, že šel studovat a nezůstal „na chalupě“, jak to chtěl jeho otec, a jak se později opět náhodou seznámil s Františkem Halasem, tak i posledním tématem Lacinou ilustrovaným byl básník „*blíženec i porodném kraji*“ František Halas.

