

JAROSLAV SEDLÁŘ

PLASTIKY BOHDANA LACINY

Představivost a dovednost přivedla Bohdana Lacinu už v polovině třicátých let k sochařské tvorbě. Snažil se v ní o překonání prostoru, jak jej vytvořila renesance, a jak v závislosti na ní s ním pracovali ještě akademici 19. století, kteří definovali prostor exaktně v jeho výměru a určovali uspořádání velikosti figur v tomto prostoru podle proporčních poměrů. Rozhodující v něm bylo trvání a tíže. Ze zápisků z Lacinova soukromého notesu vím, že usiloval o sochařské vyjádření prostoru jako transparentní skořepiny.¹ Šlo mu údajně o vystižení prázdna obklopeného skořepinami, podobně jako ve skořepinových stavbách z litého betonu. Prostor v takovém případě v sochařství není dán viděním (díváním se), nýbrž vyplývá z představ a podněcuje zasnění, v němž se navzájem přesouvá blízkost a vzdálenost, omezenost a neohraničitelnost. Takové prostorové představy, které směřují k překonání přírodovědné perspektivy, jež zužuje prostor na racionální jeviště nebo vede ke zrušení přírodovědeckologické jednoty masy a prostoru, mají své kořeny v romantice. Neomezený prostor je tu chápán jako faustovský prasymbol v protikladu k apolinskému symbolu smyslově přítomné jednotlivosti. Důležité je, že v něm sekundárně trvá jako vnímatel člověk, čímž se zdůrazňuje, že patří k prostoru vymezenému skořepinou, kterou obývá, ovládá a obsáhne svým pohledem. Skořepinu však lze snadno rozbít — prolomit. Za ní se pak otevře prostor, který člověk pouze tuší jako nekonečný prostor, přístupný na druhé straně touze. Jde tu o věčný protiklad domova a cizoty. O romantický pocit „uvnitř“ a „venku“ nebo o pojetí, které dělí svět na rodinný a širý, jak si je přisvojil i Bohdan Lacina. Předpoklady k takovému pojetí prostoru v umění dává i současné sochařství.

Jednou z novot odmítajících tradiční chápání prostoru jsou např. Picasovy „prostorové klece“ z drátu, vznikající v roce 1930. Jsou to „kresby v prostoru“ ne vyšší než 32 cm.² Podle Kahnweilera představují modely

¹ Soukromý notes mně Bohdan Lacina ukazoval ještě na jaře roku 1971. Lacina v něm měl skicy ke svým obrazům, ale také básně a intimní poznámky.

² Srovn. D. H. Kahnweiler, *The Sculpture of Picasso*. London 1949; dále H. Read, *Geschichte der modernen Plastik*. München—Zürich, 1966, 73—75.

k velkým konstrukcím, do nichž měli veházet lidé, aby vnímali liniemi drátů ohraničený prostor. „Plastiky“ měly naznačit omezenost lidských „konstrukcí“ prostoru, podobně jako jeho „skulptury“ z tenkých dřevěných hůlek z roku 1931 měly v protikladu např. k Giacomettiho „pohybujícím se figurám, které z nich vyšly, spíše magický smysl“. Magický smysl měl i romantický skořepinový prostor, o němž meditoval Bohdan Lacina. Maggi tu ovšem chápeme ve smyslu Collingwoodovy definice: „Základní funkcí veškerých magických sil je vyvolávat v mediu nebo v mediích určité emoce, které jsou považované za nutné nebo prospěšné běhu života... Magická činnost je dynamem, které zasobuje a pohání mechanismus praktického života emocionálním proudem. Proto je magie v mnoha ohledech nutností a podmínkou člověka, a proto ji také nacházíme v každé zdravé společnosti“³.

Jsou to problémy, při jejichž řešení hledal Bohdan Lacina odpověď na otázky o věčnosti času a prostoru. Jak vyplývá z jeho poznámek v soukromém notesu, přemýšlel o sochařském problému jak plasticky vyjádřit obal, který obklopuje vnitřní prostor, eventuálně sochu uvnitř. Pro sochařství to jistě není snadný úkol. Lacina s ním také dlouho zápasil aniž dospěl k uspokojivým realizacím, které nakonec vesměs zničil. O problému dlouho uvažoval a vrátil se k němu znovu v posledních letech svého života. Původní ideu však zredukoval na jednodušší řešení protikladného zdvojení konkávních a konvexních útvarů — pozitivních a negativních — jak to podle jeho mínění vyžaduje hmota sama. K otázce zdvojení dospěl rovněž na počátku své umělecké dráhy, a to nepochybně na základě poznání obdobných pokusů ve starším sochařství, které ovšem na poněkud jiné rovině rozvíjí i soudobá plastika (podle Kahnweilera např. kubistické experimenty). Kahnweiler rozlišuje mezi tzv. prolamovanými skulpturami (durchbrochene Skulpturen), které Picasso „chtěl vytvářet zjevně k dekorativním účelům“, a „transparentními skulpturami“, v nichž se ukazuje současné vnitřek objektu⁴.

Lacinova sádrová skica *Dvojice* z roku 1941 není sice výrazně transparentní skulpturou, nicméně základní ideou zmnožování se obdobným tendencím blíží. Princip zdvojení, jehož Bohdan Lacina užíval často i v malbě a grafice, si mohl ovšem odvodit také z pozdněstředověkého diptychu a triptychu. Princip spočívá na záměru přenést motiv na dvě nebo tři rytmicky členěné plochy, v tomto případě i do plastiky, a tím zmnožit možnost metaforického vyjádření. V umění začínajícím koncem 19. století, k tomu přistupuje také vůle po novém, netradičním uspořádání výtvarného díla, což Lacinu lákalo jako sochařský problém. Byl přesvědčen, že je to nejtěžší sochařský úkol a že jej ani v případě sádrové *Dvojice* zcela uspokojivě nezvládl. Plastika má skutečně skicovitý charakter. Nehotovost je ještě zdůrazněna materiálem (sádrou), jehož se ovšem v umění obráceném tímto směrem často užívalo zcela záměrně. To vyplývalo ze skepse k jakékoliv možnosti dokonalosti. Z přesvědčení, že všechno, co člověk vytváří, je kusým dílem, fragmentem, stejně jako každý vědecký poznatek je s to

³ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*. Oxford University Press 1938, 66, 68, 69.

⁴ Srovn. D. H. Kahnweiler, *lc.*

odhalit pouze část poznání. Umělecké dílo se tak stává nejvýše předmětem touhy a tím předmětem hodným tvoření. S tím současně souvisí požadavek po vnitřní dokonalosti — dílo má být koncipováno tak, aby mohlo být uznáno za fragment možného dokonalého stvoření. Ideu v případě *Dvojice* nejlépe vyjadřuje ruka držící nebo modelující neurčitý útvar zpola ještě ukrytý ve hmotě. Zatímco ruku tu můžeme chápat jako mužský princip, formuje se z neurčité hmoty princip ženský. V této neurčitosti lze spatřovat symbol prajednoty beztvare hmoty, z níž vznikl člověk. Je to materia prima, z které se rodí život. Tedy idea, kterou snad nejlépe vyjádřil Rodin v díle nazvaném *Stvoření*. Není také vyloučeno, že právě tímto dílem byl Bohdan Lacina inspirován. Myšlenka mohla být pouze přizpůsobena novým principům. Symbol ruky je ovšem prastarý a souvisí se vznikem umění v pravěku. „V pozdějších kulturách byla ruce připisována životodárná síla. Na tom měly svůj podíl dávné prehistorické vzpomínky. V *The Origin of the Europea Thought* se stále zdůrazňuje, že ruka představuje tvůrčí (plodnou) duši života a v jistém smyslu je s ní přímo ztotožňována (Onians 1951, str. 494) . . . Židé viděli v ruce stejně jako v koleně místo síly; obě pak, přirozeně, uváděli ve vztah k semenu“⁵. S Lacinovým tehdejším vztahem ke světu souvisí i novodobý vztah k symbolu ruky: „Není těžké pochopit, proč se ruka stala opět čímsi fascinujícím; ožil tu totiž znova význam fragmentu. Fragment, zlomek je bezděčnou náhradou za celek a působí tím, že je symbolicky zdůrazněn, intenzívněji a bezprostředněji než rozvláčné líčený celek“⁶.

Do jaké míry *Dvojice* pokročila od ryze subjektivně zaměřené tvorby předválečné, o tom nejlépe svědčí její předchůdce — sádrové *Nokturno* z roku 1939. Jeho metaforický význam je zcela jednoznačný. Na žaludovitém útvaru oválné modelovaném visí veristicky přesně reprodukováná vulva. Oba útvary sledují vertikály běžící vedle sebe, a to zcela v duchu diptichu. Přesto tu nelze hovořit o zmnožování nebo o vícevrstvé významovosti. Symbolika byla zredukována na triviální biologický princip. Postavení obou útvarů vedle sebe jako by bylo vytrženo z Freudovy nauky o snu a z jeho přesvědčení o sexuální motivaci veškerého lidského jednání. Přesto už zde cítíme Lacinovu tvarovou a kompoziční vynalézavost, kterou podtrhuje také jistota sochařského vyjádření a smysl pro prostorové řešení. *Nokturno* jako první Lacinův pokus o využití starších výtvarných prostředků v sochařství se vyjadřuje jednoduchou metaforikou. *Dvojice*, kterou lze chápat jako variantu *Nokturna*, se pak ocitá, stejně jako téměř veškerá Lacinova tvorba čtyřicátých let, už v rovině podobenství, které vyjadřuje základní principy Lacinova složitého vztahu k životu a ke světu.

Vedle obou vzpomenutých plastik vytvořil Bohdan Lacina ještě několik soch s více nebo méně zdařilou snahou po realistickém výrazu, v němž usiloval o uplatnění objemové uzavřenosti, trvání a tíže. Pomineme-li jeden z nejzajímavějších netradičních pokusů *Obraz-objekt* z roku 1937, v němž umělec spojil plastiku s malbou a který „má plnou autentičnost“⁷,

⁵ S. Giedion, *Ewige Gegenwart — Die Entstehung der Kunst*. Köln 1964, 90.

⁶ *Ibid.*, 103.

⁷ Srovn. katalog k výstavě *Objekt*, která proběhla ve Špálově galerii v Praze v roce 1965.

vznikaly převážně v letech 1938–1941. Tedy v době mimořádně vypjaté, na niž většinou vždy reagovaly. Jako první lze uvést *Portrét Zdeny* z roku 1938, k němuž existuje také olejová skica na plátně. Portrét nikterak nevybočuje z běžné sochařské praxe. Vystihuje přesně podobu poněkud melancholické dívčí tváře; zaznamenává správně vztahy jednotlivých partií obličej, kde sevřená (podle Laciny „zatažená“) ústa dodávají soše zvláštní rys tajuplnosti. Jako by tu ožily Rossettiho názory ze soukromého zápisníku: „Svůdně krásná hlava, myslím ženská hlava, která . . . vyvolává sny o rozkoši a zároveň o smutku, který zahrnuje myšlenku zámudčivosti, únavy, ba omrzlosti nebo probouzí vzájemně si odporující představy, totiž zář a touhu po životě spojené se zabraňující hořkostí, jak je mohou vyvolat jen strádání a beznaděje“⁸. Ovšem i ve smyslu obvyklé sochařské práce představuje *Portrét* nepochybně úctyhodný výkon, stejně jako zajímavě sochařsky budovaná *Hlava*. Vznikla v Jevíčku, kam dojížděl na letní byt sochař Jan Kodet, s nímž se Bohdan Lacina brzy seznámil. Kodet požádal Lacinu, kterému řekl, že musí upozornit Lidického, že „hlavy“ neumí u nás dělat jen on, aby mu pomohl odlít do bronzu portrét, který tehdy v Jevíčku právě modeloval⁹. *Hlava* představuje jakousi „momentku“ mladíka se zavřenýma očima, která je zasazena do vysokého límce, jenž jí dává definitivnost, pevnost, uzavřenost. Ani „zasnění“ vyjádřené např. sklopenými víčky nepropůjčuje soše pro Lacinova díla typický rys melancholie nebo torzovitosti, jejichž cílem je zastření formy. Stejným duchem je nesen i ojedinělý portrét Vladimíra Majakovského z roku 1950, kde výrazná snaha po portrétní přesnosti přivedla umělce k věrnému popisu.

Od těchto hlav, jejichž vzhled byl určen přímou závislostí na modelu a snahou po zachycení viděného, se odlišují poslední dvě hlavy, a to hlava *Dona Quijota* (1939), a hlava *Proroka* (1941) — jejichž „podoby“ jsou dány neurčitostí představy. Hlava *Dona Quijota* je záměrně deformována a je pojednávána téměř expresionisticky. Obepíná ji do sádry vmontovaný provaz, za ušíma volně spadající podél krku. To připomene techniku novodobé asambláže, s níž se v našem prostředí setkáme např. v díle Vincence Markovského nebo u Lacinova soupeřníka Ladislava Zívra. „Zšetilá“ tvář *Dona Quijota* nese znaky výrazového podání vnitřního života člověka fanaticky obětujícího pro nesmyslný ideál vše. Prázdný oční důlek, poraněná tvář a poněkud naivní úsměv — to vše vyjadřuje poměrně přesně tuto vyhájenou a tragikomickou postavu světové literatury. Zároveň zapadá do kontextu Lacinových obrazů té doby, stejně jako k nim patří i hlava *Proroka*. S *Imaginárním portrétem básníka Georga Trakla* nebo s dalším obrazem *Poznamenaný* má společné znaky Lacinova pocíování světa i expresivnost vyobrazení. *Prorok* vznikl o rok později. Popudem k jeho vytvoření byla kapsle od kouřovodu, která u sochy představuje „svatozář“¹⁰, jak ji

⁸ H. H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1965, 62.

⁹ Podle sdělení Bohdana Laciny.

¹⁰ H. Read, *l.c.* 67: „Stücke von Alteisen, Federn, Topfdeckel, Siebe, Bolzen und Schrauben konnten, mit Vorbedacht aus dem Müllhaufen ausgesucht, geheimnisvoll in diesen Konstruktionen ihren Platz einnehmen, witzig und überzeugend in einer neuen Gestalt Leben gewinnen. Die Spuren ihrer Herkunft blieben sichtbar als Zeugen der Verwandlung, die der Zauberer zustande gebracht hatte — ein Infra-gestellten der Identität von allen und jedem“.

vyobrazovali akademici nebo prerafaelité. Její smysl můžeme interpretovat jako typický projev nonkonformismu a ironického posměšku bigotnímu katolicismu. K této kapsli přidělal Bohdan Lacina tedy sochu. Typické je, že jde právě o sochu *Proroka*. Neurčitě, skicovitě a rychle modelované, vertikálně pojaté hlavě s rysy toliko stručně načrtnutými, *strhl ústa*. Vysunutá brada, stopy po stržení sádry v místech úst a vyklenuté čelo připomene Makovského sochu Prométhea, kapsle dadaistickou ideu asambláže nebo vzdáleně snad sochu Picadora od Pabla Gargala z roku 1928.¹¹ Oproti Makovského osudovosti Prométhea vystupuje ovšem v Lacinově *Proroku* spíše sarkastická ironie, což je patrně zejména v poněkud rozdílném výtvarném pojednání. Zatímco odhodlanost Prométhea Makovský vyjádřil pevným kulovitým objemem, kde brada a ústa jsou spíše sukovitě zavinuty do sebe, což podtrhuje také materiál, kterého Makovský použil, vyjádřil Bohdan Lacina sádrovou hlavou spíše ideu pomíjivosti. Použití sádry, v níž se rozplývají rysy obličeje, stržená ústa a také užití kapsle místo svatozáře, ale i název sám — to vše samozřejmě naznačuje, že jde o výtvarnou parafrázi Apokalypsy, a to o podobenství falešného nebo nepravého proroka. V tom lze jednoznačně spatřovat gesto proti nastupujícímu fašismu, zároveň však i proti velkohobosti jakýchkoliv proctví vůbec, jak to ostatně nejlépe naznačuje právě příslušná pasáž Apokalypsy: „A byla jí dána ústa, aby mluvila věci a veliké rouhání a byla jí dána moc působiti po čtyřicet dva měsíce . . . Má-li kdo ucho, poslyš: Odvede-li kdo do zajetí, do zajetí půjde; zabije-li kdo mečem, musí mečem býti zabit. Tu jest (na místě) trpělivost . . .“¹² Sochu *Proroka* tak můžeme zařadit k dílům ostře útočícím proti nastupujícímu fašismu a otevírajícím Lacinovo metaforické umění čtyřicátých let, jak o tom svědčí i jeho malby.

Vedle vzpomínaných pokusů o nová prostorová řešení vytvořil Bohdan Lacina i tři figurální sádrové studie nepřesahující životní velikost. První z nich — *Dívka* z roku 1939 — je pojata ještě v duchu tehdejších avantgardních představ. Jde o sedící ženské torzo bez nohou a bez levé ruky (podobně jako u jeho obrazu Bláznivá Ofelie, z roku 1935) a balónem v partii břicha a mezi koleny. Skladba těžší očividně z Picassových monstrózních plastik, které Bohdan Lacina mohl vidět na výstavě francouzského umění ve třicátých letech v Praze. Na tuto inspiraci ukazují zejména předimenzované proporce — gigantická pravice zvednutá k tváři a stylizovaná vejčitá tvář s dlouhým falickým nosem. Skicovitost a povšechnost v pojednání povrchu ukazuje na nepromyšlenost a závislost na náhodné sochařské inspiraci. Daleko přesvědčivěji působí další plastika, a to *Dívka s děckem* z roku 1941, později odlitá do bronzu.¹³ Torzo dívky bez nohou se zdůrazněnými ženskými znaky má pouze naznačenu hlavu a ruce téměř splývají s neurčitě načrtnutými tvary dítěte, které jako by vyrůstalo z figury dívky. Hmoty ve své původní beztvarosti se opět teprve formuje, přetváří a ožívuje. Chybí jakékoliv individuální rysy obličejů — jako by tu byl opět identifikován akt tvoření s faktem zrození. Tím je socha blízká

¹¹ Srovn. reprodukci v knize H. Read, *l.c.*, 62.

¹² V tom lze vidět jednoznačný odpor proti fašismu, a to v rovině podobenství, jak naznačeno právě uvedeným citátem.

¹³ Bronzový odlitek se nachází v Alšově jihočeské galerii, které Bohdan Lacina zapůjčil originál k odlití.

Dvojici. Ostatně *Dívka s děckem* vznikla rovněž v roce 1941. Jako veškerá Lacinova tvorba čtyřicátých let, má i tato socha obsah. Zobrazuje mateřství: „Mateřská žena je čas, je osud. Všechny symboly času a dálky jsou také symboly mateřství (matky). Starost je pracítem o budoucnost a jakákoliv starost je mateřská.“¹⁴ Z hlediska rozvoje formy nejde o zvláštní přínos, i když lze říci, že socha je výtvarně zajímavá. Zejména šroubovitým pootočením těla a pohybem rukou. Neporušuje nikterak tradiční pojetí už vzpomínutého Rodinova díla. Bronzový odlitek působí ještě uzavřeněji a definitivněji, a to jak v obryse, tak v pojednání hmoty. Podobně i vosková figura nazvaná *Sedící* z téhož roku. V obrysovém rozvrhu představuje šroubovitě do sebe schoulené dívčí torzo bez rukou a bez nohou, kde jsou zdůrazněny ženské znaky a kde i hlava jako by byla zahalena rouškou. Vzdáleně připomíná starověké Venuše nebo Makovského *Dívku s děckem* z roku 1935. S podobným magickým principem jsme se ostatně v Lacinových počátečních uměleckých dílech už setkali. Také plastická výstavba figury byla provedena přidáváním hmoty bez vyhlazování a téměř impresivně rozrušena ukazuje na umělcův obrat k inspiračním zdrojům minulosti. V tomto obratu k tradici, k jistotě „domova“ a zahledění se až do pravěké minulosti dochází u Bohdana Lacinu brzy po jeho odchodu z Prahy po skončení studií, což vynikne zvláště v dusné atmosféře druhé světové války, na jejímž počátku tyto sochy vznikaly.

Když Bohdan Lacina odešel z Jevíčka, kde působil jako suplující profesor na reálném gymnáziu od roku 1937, přestal se náhle o sochařství zajímat. O to více se u něho projevila meditativní složka, již lépe vyhovovaly bohatší vyjadřovací prostředky malířského a grafického projevu. Mimo příležitostné exkurzy do plastiky, např. mimo busty *Majakovského* z počátku padesátých let, uspokojovaly Lacinovo plastické cítění a touhu po „manuální práci“ zčásti dřevorez a dřevoryt, intenzivně a systematicky pěstovaný právě od roku 1941, a to zhruba do konce let padesátých. Tu náhle zájem o dřevorez a dřevoryt opadl a Lacina začal opět zkoumat únosnost svých prostorových představ, tentokrát v monumentálních realizacích, k nimž ovšem potřeboval spolupráci sochařů. Tak např. v roce 1959 realizoval spolu s brněnským sochařem Milošem Axmanem poutač pro Brněnský výstavní veletrh. V něm se pokusil o skloubení hliníkové a bronzové konstrukce a výrazné červené a žluté barvy, která měla podpořit základní ideu poutače, a to symbol z hmoty se tvořící energie. Zatímco v tomto případě uplatnil Bohdan Lacina spíše své malířské zkušenosti, přiklonil se v dalším společném díle, tentokrát pro hotel International v Brně (z roku 1962), k sochařské realizaci svých představ, vycházejících z malířství. Pro halu tohoto hotelu totiž vytvořil ze stříhaného plechu plastiku nazvanou *Čtyři živly*. Už z názvu je zřejmá Lacinova snaha přenést obrazový svět z pláten svých maleb do reliéfů. V něm opět ožívají představy Kuropění ze čtyřicátých let, kdy vzniklo několik obdobných maleb. V téže hale hotelu International realizoval ještě skleněné mříže (za spolupráce Konráda Babraje), v nichž převládají už v abstraktně dekorativní zájmy, stejně jako v omítkové dekoraci v klubu téhož hotelu. Odtud se Bohdan Lacina postupně vracel ke svým prvotním ideám. Na samostatné

¹⁴ Srovn. H. H. Hofstätter, l.c., 200.

výstavě v brněnském Domě umění v roce 1968 se mezi obrazy, v kterých medituje o světle, objevily i takové, do kterých byly zapuštěny plechy a dráty podobně, jak tomu bylo už v díle *Obraz-objekt*, z roku 1937. Jejich smysl byl zřejmý – Lacinovi šlo jednak o obohacení barevných pigmentů odlesky reálného světla, jednak o setření hranic mezi malbou a sochou. Z díla se tu však nestal cíl, nýbrž prostředek k vyjádření komplexního pohledu na svět. Koncem šedesátých let se pak Bohdan Lacina pustil do sekání velkých dřevěných soch, které zůstaly bohužel už nedokončeny. Významnou úlohu v nich měly hrát barva, mořidla a zlatá fólie.

LES SCULPTURES DE BOHDAN LACINA

L'auteur du présent article présente la sculpture de l'artiste tchèque Bohdan Lacina. Il analyse celle-ci depuis les années trente en utilisant les notes de l'artiste qui réfléchissait sur l'expression sculpturale de l'espace „en coquille“ où l'élément principal devait être la coquille transparente. L'auteur compare ensuite ces représentations spatiales fondées sur le sentiment romantique – qui peut être exprimé par deux concepts „à l'intérieur“ et „à l'extérieur“ – à la sculpture moderne, surtout à celle de Picasso, à ses „cages spatiales“ en fils de fer (1930) ou à ses „sculptures transparentes“. L'auteur aboutit à l'idée que l'espace romantique en coquille sur lequel Lacina méditait, possède une signification magique, c'est-à-dire qu'il devrait évoquer certaines émotions et provoquer le désir de l'infini.

Cependant, l'artiste n'arriva pas à réaliser pleinement cette idée. C'est pourquoi il la réduisit à la solution plus simple du redoublement antagoniste des structures concaves et convexes – positives et négatives – comme l'exige, à son avis, la matière même. Puis, l'auteur de l'article passe à analyser de différentes créations sculpturales, comme p. ex. le *Couple* (1941) où Lacina exprima d'une façon métaphorique l'unité primitive de la matière, source de la vie. La question du temps, l'inachèvement comme fragment d'une perfection possible sont devenus dès cette période l'idée principale de son œuvre sculpturale ainsi que de sa peinture. On retrouve ce thème aussi dans les créations ultérieures, p. ex. la *Tête* et le *Portrait de Zdena* desquelles émanent une mélancolie rêveuse et surtout dans les statues: *Jeune Fille* (1939), *Femme assise* et *Jeune Fille avec l'enfant* (1941), cette dernière pouvant symboliser le destin et la fuite du temps.

Outre ces œuvres l'artiste créa plusieurs sculptures basées sur le symbolisme: en premier lieu la *Tête de don Quichotte* (1939) et la *Tête du Prophète* (1944) dans lesquelles l'artiste se sert d'éléments modernes de composition pour accentuer l'expressivité du portrait. *Don Quichotte* et le *Prophète*, inspiré par le faux prophète de l'Apocalypse, sont une sorte de protestation contre le fascisme montant, de même que les toiles *Portrait imaginaire de Georges Trakl*, *Lidice*, etc. Mais plus l'artiste s'intéressait au problème de la symbolique, plus il se tournait vers la peinture et la graphique pour abandonner complètement la sculpture au début des années quarante. Pourtant il créa encore dans les années cinquante le buste réaliste du poète russe Vladimir Majakovskij.

Ce n'est que vers la fin des années cinquante et surtout dans les années soixante que Bohdan Lacina se remit plus systématiquement à la sculpture. En 1959 il créa en collaboration avec le sculpteur Miloš Axman une œuvre plastique pour la Foire Internationale de Brno, puis une sculpture en tôle cisailée *Quatre éléments* (1962) pour l'hôtel International de Brno ainsi que des grilles en verre en collaboration avec le sculpteur Konrád Babraj et, enfin, pour le club du même hôtel la décoration en crépi. A la fin des années soixante, Lacina se mit à sculpter de grandes statues en bois inspirées par la peinture. En plus de la forme et de la composition, la couleur, le mordant et les paillettes d'or devaient y jouer un rôle important. Ces sculptures restèrent malheureusement inachevées.

Traduit par Luboš Bartoš

