

JIRÍ HLUŠIČKA  
(Brno)

## MALÍŘSKÝ ODKAZ BOHDANA LACINY

*Zahajovací projev na umělcově posmrtné výstavě v Moravské galerii  
v Brně dne 19. dubna 1973*

Jsou tomu už bezmála dvě léta, co nad životem a dílem Bohdana Laciny rozepjal perutě černý pták, který v malířových uměleckých představách odevždy symbolizoval tragickou předzvěst. A přece césura, která se vložila mezi truchlivé červenové dny roku 1971 a naši přítomnost, nijak neoslabilala pocit ztráty, nýbrž naopak napomohla prohloubit vědomí, že v Bohdanu Lacinovi odešla české výtvarné kultuře poválečné doby jedna z jejích nejvýraznějších a také nejoriginálnějších osobností. V uzavřeném malířském díle se dnes jasně rýsují kontury Lacinova tvůrčího zjevu neméně, jako se v něm zrcadlí umělcův lidský profil.

Klíč k pochopení osobnosti Bohdana Laciny jistě představuje skutečnost, že se umělec narodil na Českomoravské vysočině. Bylo to vlastně jeho nadání, které způsobilo změnu původního rozhodnutí a odvedlo jej z hospodářství na studie a na uměleckou dráhu. Nelze však přejít bez povšimnutí ani další dominantní rys Lacinova lidského i uměleckého vývoje. Studentská léta v Praze, jakož i první životní zkušenosti zformovaly Lacinovy socialistické ideály, které měly nadále určovat jeho občanská stanoviska i jednání až do posledních chvil umělcova života. Tato lekce společenského poznání vtiskla i jeho tvorbě zjevný rys opravdovosti a vnitřní imperativ spouodpovědnosti za osudy národa a za vývoj společnosti.

Ačkoliv se tedy Lacina vzdálil původní sudbě, štít jeho rodné chalupy ve Sněžném mu po celý život nepřestal svítit. Promítal se do jeho vize i do malířských kompozic jako připomínka výtvarnickovy rodové souvztáznosti k Vysočině a tím zároveň také jako lapidární znak umělcova charakteru. Dědictví rodu i horáckého kraje, z něhož se vydatně napájelo Lacinovo umění, přispívalo však zároveň k rozpornosti umělcova založení. Střetával se v něm habitus venkovana závislého na půdě domova i na tajemném mystériu přírodního dění s psychikou vzdělaného člověka mnohostranně determinovaného moderním věkem. Umělcovo nitro, které kolísalo mezi racionální kontemplací a citovou vzrušivostí, bylo utkáno ze subtilního předuva i jiných značně protikladných sil.

Vnitřní kontradikce malířova naturelu ovšem nikdy nevyústily v onen druh rozpolcenosti, která nemá daleko ke skepsi o smyslu lidského počínání

a která svazuje ruce i křídla. Lacina hledal naopak v práci východisko z nejistot, provázejících každé skutečně tvořivé objevování nového. V jakékoliv práci – v té, kterou miloval, nebo v oné, která vyplývala z přemíry rozličných povinností, jak je přinášel život. Jako zanícený učitel vkládal upřímné zaujetí do dlouhých diskusí a besed s mladými lidmi, u nichž si vysloužil obdiv a jimž představoval skutečnou autoritu, jakou si u mladých vydobyl jenom málokterý z jeho vrstevníků. Neobyčejně vážným činem mu zajisté byla především tvorba. Snad také proto, že do ní vkládal naději v harmonizaci individuálních i nadindividuálních protikladných hodnot. Kdo měl možnost zblízka sledovat Lacinův tvůrčí rozmach, ten jistě potvrdí, že mu usilovná práce byla nezbytností, ba možno říci, že téměř doslova způsobem jeho existence.

Posmrtná výstava malířského díla Bohdana Laciny, kterou dnes zahajujeme, má dát nahlédnout do umělcova složitého vývoje. Přesto, nebo snad právě proto, že výstavní soubor představuje toliko průřez rozsáhlé tvorby, domnívám se, že poskytuje přehlednou a tudíž názornou představu o úctyhodné gradaci malířova díla v rozmezí let 1945 až 1971. Jak zřejmo, stranou zájmu zůstaly nejen tak důležité oblasti umělcovy tvůrčí aktivity jako je jeho grafika či kresba, ale rovněž nejranější, předválečná fáze Lacinova malířského hledání poznamenaného poplatností surrealistické poetice. Stalo se tak jistě na úkor představy o genesi malířova projevu, nicméně tato koncepce výstavy umožnila soustředit se v rozsáhlejší míře na Lacinův závažný malířský přínos v jeho rozhodujících vývojových etapách.

Za první z těchto směrodatných období Lacinovy malby možno považovat skloněk války a druhou polovinu čtyřicátých let, kdy malířovo snažení volně souvisí s postsurrealistickou aktivitou Skupiny RA. Navzdory vážnému obsahovému vyznění Lacinových malířských pláten, v nichž utkvělo stigma válečných zážitků, znamenají léta po osvobození dobu uměloovy neobyčejně šťastné tvůrčí pohody a plodné práce. Souběžně s malířskou tvorbou se odvíjí Lacinova knižní grafika, završená celou řadou vynikajících ilustračních souborů, výtvarně provázejících díla klasického literárního odkazu i moderního písemnictví. Malba jej však přitahuje silou tím neodolatelnější, že v ní může dát svobodně průchod přetlaku svérázné obraznosti.

Už v letech 1945 až 1950 se vlastně v zárodečné podobě konstituují základní významové okruhy, z nichž má o léta později vykrystalizovat celoživotní malířská tvorba Bohdana Laciny. Takovýto tvůrčí okruh představují zajisté obrazy, které zakotvily v půdě Vysočiny. Leč mnohostrannost malířova zájmu už tehdy dokládají práce i zcela odlišného ražení. Kompozice, výmluvně označená Počátek prostoru (1947), předznamenává další z významných oblastí malířova úsilí. Stejně jako Pišťaly (1946), Brněnské šalmaje (1946), či pohříchu nezvěstné Klaviatury (1946) započínají obsažnou sérii obrazů ryze výtvarným způsobem manifestujících nejen autorovo okouzlení světem muzikálních představ, ale i bytostné vlastnosti jeho tvůrčího ustrojení.

Koncem čtyřicátých let však řada nově vznikajících obrazů řídne – až se malíř nakonec odmlčí. Balada II z roku 1952 je již vlastně osamělým dílem, majícím v umělcově vývoji povahu interpunkčního znamení. Dlouhá léta se zdá, že toto plátno je tečkou v Lacinově malování.

Valnou část padesátých let se totiž Bohdan Lacina věnuje výhradně grafice. Ve shodě s požadavky doby a nepochybně i v souladu s uvědoměnou snahou nalézt širší platformu styku s vnímatelem prohlubuje realistický vztah ke skutečnosti a souběžně s tím rozvíjí mistrovství grafického výrazu. Nicméně v skrytu umělcova nitra se nedá zakřiknout myšlenka na barvy a štětky. Čím dále však trvá malířovo odmlčení, tím nesnadnější je znovu stanout před malířským stojanem. Pokusi se o to až před rokem 1958. Ve zprvu dosti přísně dodržované klauzuře Lacinova ateliéru se má od této doby odehrávat mučivý boj. Boj s hlodajícími pochybnostmi, zda se vůbec podaří překlenout léta odmlky, navázat kontinuitu s přerušným malířským vývojem, ba víc: zda se jej podaří překonat novou výtvarnou představou adekvátní změněnému času.

Bohdan Lacina podstoupí toto úsilí s konsekvencí a tvrdošijností vlastní jeho povaze, a to i za cenu pochopitelných dílčích omylů či neúspěchů. Když však na jaře roku 1963 vystaví své obrazy v Moravské galerii, je již dostatečně jasné, že se v nejlepších Lacinových dílech nově vyhranil malířský přístup k realitě. Je většinou určován svérázným metaforickým zřením, plynoucím však nikoli z literární představitivosti, ale z výtvarné imaginace. Malíř nejednou zakládá obrazovou skladbu na nečekaných konfiguracích reálných prvků, čímž dociluje významového napětí, které se stává zdrojem uhrančivé poezie. Směrodatných výsledků dosahuje zejména tam, kde se mu realita přetaví v zjednodušený záznam či znak a kde jsou zamýšlené významové relace důsledně tlumočeny na podkladě tvarových či barevných asociací. Má to dosah i pro budování obrazového prostoru, v němž hraje roli prolínání tvarů nebo jejich inverze, předluhne zrcadlení či jasně definované sousedství ploch protikladných hodnot. Touto cestou, neméně jako postupující eliminací nepodstatných detailů skutečnosti, dospívá k protiiluzivnímu malířskému řešení a k osobitému obrazovému organismu.

Na původnosti Lacinovy malby nemůže příliš změnit ani okolnost, že není bez souvislosti s hlavními proudy moderního evropského umění. Zatímco v sémantické struktuře malířových pláten lze ještě leckde zaznamenat reminiscenci surrealismu, v kompozici jeho děl první půle šedesátých let se občas zračí stopy kubistických tvárných postupů — nikoli ale ve stavbě objemů nebo v artikulaci prostoru, jako spíše v rytmizaci obrazové plochy. Ztlumenou barevnost palety jeho válečné a poválečné etapy teď vystřídává zjasnění barevné skladby a různorodější koloristické pojetí, v němž mají platnost nejen harmonické vztahy, ale také kontrast, v jednotlivých dílech stupňovaný barevnými strukturami. V jeho obrazech teď zdomácní okry a rzivé hnědi, modravé barvy kouře, bohatě odstupňovaná běl, teskně zeleně a posléze i protiklad modré a červené.

Rozhodující krok k nalezení sama sebe tedy Bohdan Lacina vykonal. Se vzrůstající soustředěností teď rozvíjí to, co stačil jen napovědět. Jeho malířské dílo se postupně formuje kolem několika motivických hnízd, předznamenávaných již dávno před tím. Zdá se, že v něm výsadní postavení patří jeho krajinomalbě, jejímž nápadným rysem je antropomorfizační princip. V geologickém utváření země, v terénním reliéfu krajiny a zvláště v nepřetržitě koloběhu živlů, jichž je rodištěm i dějištěm, zhledává výtvarník parabolu lidské bytosti a její existence. Příroda se mu stává rezonanční

deskou citlivě zaznamenávající hnutí mysli. Krajina mu je pozadím, na němž se v podobě imaginárního stromu rozkošatí kytice květů jako zvučná apostrofa lidského života, je mu svědkem dávných tragických dějů, místem, nad kterým šelest ptačích křídel zjevuje neštěstí i místem posledním.

V malířově „zlidšťování“ krajiny může být snad spatřován projev jakési novodobé romantické stylizace. Jisto však je, že takovýto vztah k přírodním dění není Lacinovi pouhým gestem, ale má hluboké opodstatnění v jeho životě; vyplývá z umělcova nefalšovaného venkovanství, jemuž je krajina samozřejmým objektem i výsledkem lidské práce a ovšem také nositelkou lidských osudů. Není bez významu skutečnost, že Lacina si povědomí o přírodě odnáší právě z rodné Vysočiny opředené mýty, těžce získanými životními zkušenostmi, stejně jako zážitky z dětství, které se mu znovu a znovu vynořují ze sutin zapomenutí. Přesto je jen málo obrazů, které i svým názvem prozrazují lokalizaci v půdě domova; mnohem více je těch, které výtvarně definují tento kraj v jeho prapůvodní podobě, v tajemném procesu vznikání a zanikání či ve střídě ročních dob. Výsledkem jsou ovšem obrazy, které se vymykají běžně chápanému pojmu krajinomalby a zvláště onomu poměrně rozšířenému druhu krajinářství, které se inspiruje toliko zevními půvaby Vysočiny. Souběžně s prohlubující se kontemplací, vedoucí malíře za vnější slupku přírodních jevů, koncentruje představy, zjednodušuje výrazové prostředky a uvolňuje obrazovou skladbu, takže mu někdy stačí opravdu jen minimum, aby výtvarně fixoval jak charakter kraje, tak i rozlet imaginace.

Jestliže v krajinomalbě se malíř opírá o optický vjem, byť je třeba zprostředkovaně clonou vzpomínky nebo zahlenené abstrahujícím tvůrčím úsilím, jsou v jeho tvorbě oblasti, v nichž zrakový zážitek nemůže spolehlivě posloužit za bezprostřední východisko tvůrčího procesu. Mezi ně náleží obrazy vyrostlé z umělcova zaujetí světem hudby. Snad jen hudební zátiší se zjevně dovolávají smyslového okouzlení z krystalicky jasných tvarů hudebních nástrojů, ale ony samy jsou spíše záminkou, aby je malíř rozehrál čistě výtvarným způsobem. Ten je ostatně rozhodující rovněž při interpretaci muzikálních představ, při níž je Lacina odkázán především na pronikavost své intuice. Vytváří výtvarné ekvivalenty naléhavých a při tom prchavých hudebních prožitků, ztělesňuje je v malířských realizacích důmyslným a přitom hravým rytmováním kompozice, střídáním a překrýváním barevných ploch, plynulým tokem zpěvných linií i vibrací tónově jemně diferencovaných skladebných elementů.

Jakkoli to může znít jako protimluv, metodou intuitivního poznání a volným malířským výkladem se Lacina zmocňuje i sféry tak výsostně exaktní, jako je matematicko-fyzikální problematika. Provojuje jej expanzivním pronikáním do života moderního člověka i samozřejmostí, s níž nastoluje otázky nezodpověditelné lidskou empirií. Podněcuje malířovu zvidavost i obraznost a vede ho posléze k tomu, že v průběhu let vytváří jakousi svéráznou malířskou kosmogonii, pro niž ve výtvarném umění stěží nalezneme přímé či nepřímé analogie. Vesmír se v jeho malbě odráží v kategoriích času (obrazy s námětem neúprosně kmítajících kyvadel) i prostoru, který je v jeho olejích a velmi často i pastelech vyjadřován relacemi a dynamikou plošných plánů různých hodnot, jejich střetáváním nebo vzájemným pronikáním, i jejich rezonancí. Oblast matematiky ho

přivede k nejzazší výtvarné hranici, kterou již nemíní ani nemůže překročit; osidlům neosobní geometrické abstrakce se vyhne především díky smyslu pro svérázný hravý rytmus i pro významovou pointu.

A pak tu jsou jeho lidské postavy a tváře. Jejich řada se odvíjí od válečných Žen v rouškách, které jako by byly sudičkami všech těch quijotových bytostí nesoucích oblaka či životadárny oheň, lidských skeletů přetrvávajících jako výmluvné memento, oněch ženských postav, karyatid, dýšících sublimovanou, nicméně jitrivou erotičností. Ulpělo v nich něco z nevyslovitelného tajemství, které stále přitahuje a které vzbuzuje otázky.

Vzpomenuté významové okruhy nejsou ovládnuty dostředivým pohybem, mají spíše povahu významových jader, z nichž ve tvaru drúz vyrážejí nové a nové krystaly, které se navzájem prorůstají, aby postupem doby vytvořily složitou strukturu Lacinova malířského díla. Možná dokonce říci, že těch nejpřekvapivějších a nejpůsobivějších výsledků malíř dosahuje setkáním a prolnutím různých obsahových oblastí. Abstraktní pojem prostoru a transcendentna malíř uzemňuje konkrétním obrazem krajiny nade vše mu blízké, odtažitě vědní pojmosloví protepluje náznakem přítomnosti lidského osudu a velké tajemství kosmického pohybu zintimňuje malbou, které dává název Slunovrátek (1971).

Je věru lákavé hledat korelace různých výrazových poloh s těmito motivickými či spíše sémantickými okruhy Lacinovy malby. Avšak rozpětí umělcova výtvarného výrazu, který osciluje mezi abstrahujícím a figurativním názorem, má komplikovanější zákonitosti, které lze stěží postihnout schématem.

Jak potvrzuje brněnská výstava z roku 1968 a snad ještě názorněji Lacinovo vystoupení v pražském Mánesu na sklonku roku 1969, jeho malba dosahuje kulminačního bodu. Toto vzepětí je neseno dramatickým kvasem, který se promítá i do jednotlivých děl. Nejzjevněji do Balady, která nově rozvíjí představu vyjádřenou už stejnojmennými obrazy z roku 1947 a 1952. Sílí tu výrazový prvek, a to v intenzitě, již Lacinova malba předtím nepoznala. Okolnost, že malíř už nemohl dovést ke konečné podobě řadu svých děl a v závěrečných fázích tvůrčí práce vyrovnat či zahladit jejich vnitřní protikladné fenomény, jen dále posiluje expresivní charakter mnohých z jeho posledních malířských kresek.

Ve snaze o zvýšenou naléhavost sdělení, která malíře vede nejen k exaltaci barvy a k exploataci malířských struktur, ale i k figurativnímu pojetí malby a k volbě rozměrných formátů, překračuje dokonce relativně ustálený kruh svého tematického zájmu. V Lacinově ateliéru vznikají plátna trpce groteskního ladění, v nichž jako by nahlížel na svět ve zborceném zrcadle. Vedle toho maluje obrazy, v nichž vychází z odvěké ikonografie umění a zaměřuje se na témata, která se v obecném povědomí světové kultury ustálila jako výraz určitých humanistických principů. Obrazy Karyatid, dovolávající se antické kultury, jsou vlastně malíři mnohoznačnými podobenstvími lidského údělu. Zcela na konci jejich řady stojí jeden, který malíř aniž tušil maloval pro sebe; nemohl jej už dokončit, ale stačil mu ještě dát jméno: Karyatidě nekroforó (1971).

Klasické motivy Lacina přirozeně parafrázuje po svém. Po svém — to znamená zejména ve shodě s příslovecným sklonem ke kontaminaci neče-

kaných principů. Například v sérii obrazů, které vycházejí z tématu piety, se zkříží představa mateřské bolesti s antickým mýtem o tragicky sice zmařené, leč odvážné a ve své podstatě optimistické touze pozemšťana vzlétnout ke slunci a přinést kus opovážlivě získaného poznání ve prospěch lidského rodu. Vznikají tak ryze lacinovsky uchopené i pojmenované kompozice, nesoucí název Ikarské piety. Téhož druhu je ostatně veskrze moderní apoteóza života vyjádřená obrazem Prométheiana (1968), charakterizovaná vznosnou skladbou i zdůrazněním zářivě zlatisté barevnosti, která odsouvá do pozadí temné partie díla.

Závěrečná část Lacinovy tvorby představuje vrchol jeho malířského úsilí; podmiňuje ji přímo heroická pracovní aktivita, kterou jeden z umělcových přátel výstižně definoval jako tvůrčí explozi. Hotové či rozmalované malby se ve výtvarnickově ateliéru vrší na sebe do jakýchsi „archeologických“ vrstev, které zaplňují dílnu až do stropu a dále zmenšují beztak neúnosně těsný pracovní prostor. Stěží lze dnes odhadnout určující pohyby této Lacinovy mimořádně rozsáhlé výtvarné produkce, již překonal dokonce i nejplodnější údobí svého minulého vývoje. Palčivé obsahové klima umělcových posledních obrazů však opravňuje k domněnce, že v pozadí stála předtucha brzkého konce a spolu s ní i touha vypovědět vše, čím překypovalo jeho nitro.

V malbách závěrečné malířské periody Bohdana Laciny se naplno prozrazuje meditativní složka jeho osobnosti, vyúsťující v humanistickou výpověď, o níž se také opírá monumentální malířské pojetí jeho děl. Do Lacinových pláten se promítají úvahy nad světem stále ještě vystavenému oblundnému nebezpečí válečných běd a utrpení. Malířská mluva tu tlumočí paradox dnešního lidstva, které díky pronikavosti vědeckého poznání, vyspělosti technického potenciálu i odvaze směřuje k vesmírným planetám, zatímco není s to plně odstranit příčiny nejistot, krizí a lidského zoufalství. Podávají si tu ruku úzkostné znepokojení a naděje. Setkává se tu tragická nota s optimistickou vírou v člověka.

Posedlost vyslovit dosud nevyslovené a pojmut do svého díla skutečnost v širším záběru přivádí Lacinu k tomu, že v posledních letech vtěluje své představy i do sochařského materiálu. Navazuje tak na sochařská „pokusení“ z protektorátních a časně poválečných let. „Nahore“ — jak říkával chalupě ve Sněžném — se postupně rodí celá plejáda dřevěných skulptur, v nichž se nově zhmotňují ona klubka křivek, ona semínka, pouhé kamínky nebo ptačí vajíčka, které si kdysi s takovým zaujetím a pochopením vybavoval z jeho obrazů básník František Halas. Sochařská technika Lacinovi umožňuje nové kontakty s krajem Vysočiny, nabízející mu teď nejen inspiraci, ale také materiál v podobě bizarních kmenů-totemů, kořenů či pařezů namáhavě dobytých z kamenité horácké země. Jestliže kontext uzavřeného malířského díla Bohdana Laciny poněkud zmírňuje stesk, který vzbuzují jeho nedokončené olejomalby, namnoze ještě nesoucí stopy kanoucí barvy, pak to pohříchu nelze říci o souboru jeho soch. Neboť vlastně žádnou z nich už umělec nestačil dovést k definitivní tvářnosti. V mnoha případech není dovršena objemová stavba a vesměs nemohla být provedena zamýšlená povrchová úprava, při níž se měla podle autorových záměrů uplatnit polychromie, patinování a zlacení. I tak je ovšem fragment Lacinova sochařského díla, který se ve výběru stává součástí naší výstavy,

neobyčejně jímavým dokladem vnitřních relací s jeho malbou i se životem, s nímž se umělec musel předčasně rozloučit.

Ve vystavených malbách a sochách, které zhlédneme, je Bohdan Lacina obsažen beze zbytku. To proto, že skutečný tvůrce vkládá do svého díla vše co má. Hledí z nich na nás malířův plachý úsměv, vyzařuje z nich umělcovo neústupné zanícení ve věcech zásadních, neméně jako tvůrčí zápal a pro něho příslovečná starostlivost o osudy bližních. Ale snad je to jen iluze, již si zpřítomňujeme podobu toho, kdo odešel do nenávratna a díky níž umocňujeme svůj vlastní zážitek z jeho obrazů.

Malířské dílo Bohdana Laciny však tuto iluzi nepotřebuje; vstoupilo do historie, aby žilo svým vlastním životem nezávislým na autorovi i na nás, kteří jsme v jeho osobě našli oddaného přítele a v jeho obrazech zdroj vzrušujících prožitků. Malba Bohdana Laciny bude nadále nesena pronikavostí výtvarné vize i závažností humanistického poselství. A tyto hodnoty, které výtvarník ztělesnil ve svém uměleckém odkazu, jsou dostatečně původní a závažné, aby zaručily trvalé místo jeho tvorby v českém umění dvacátého století.

