Sedlář, Jaroslav

Čtyřicátá léta

In: Sedlář, Jaroslav. *Bohdan Lacina.* Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1980, pp. 33-106

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/121410
Access Date: 28. 11. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

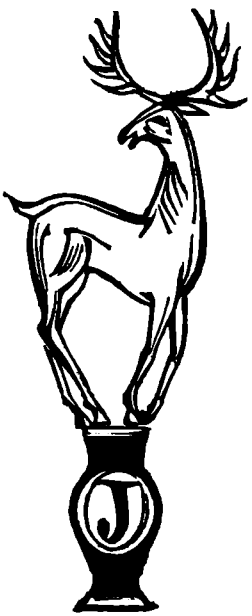
Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

II.
ČTYŘICÁTÁ LÉTA

Odchod Bohdana Laciny koncem třicátých let z Prahy neznamenal pro rozvoj jeho výtvarného názoru žádné ochuzení. Spíše naopak. Znamenal návrat k přírodě, k tradici a k životu. Dal mu možnost v osamění prožít množství získaných, často i protichůdných dojmů a informací o světě „širém" a konfrontovat je se svým světem „rodinným", v němž rozhodující byla víra v odvěké trvání přírody.[45] A když se ocitl v roce 1937 ve vzdáleném Jevíčku jako novopečený profesor na státní reálce, kde ovšem pouze suploval, vyvstalo před ním veškeré surrealistické revoltování jako nepochopitelná groteska. Jak se o tom později vyjádřil zcela jednoznačně: *„Od roku 1939 jsem začínal být k ortodoxnímu proudu surrealismu značně kritický. To pro jeho až vysloveně záměrnou neúctu k výtvarným výrazovým prostředkům. Odpuzoval mne také objektový aparát, kterého používali. Začínal jsem si uvědomovat potřebu kázně a řádu."*[46] Špatně tajený výsměch sobě samému vnášel do svých obrazů ovšem již od roku 1938. V Jevíčku totiž vznikaly všechny jeho poslední surrealistické grotesky – *Zívající loutna, Nadvlastenec, Hříčka (Bez názvu), Groteska věcí i citu.* Potom se Bohdan Lacina zahloubal do četby a do studia literatury, jako kdysi na reálce a na technice, a pod vlivem sbírky básní raně expresionistického básníka rakouského původu Georga Trakla namaloval obraz *Imaginární portrét Georga Trakla.* Rmutná nálada obrazu a expresionisticky provedená malba odráží základní ideu básníkovu a ukazuje na Lacinův odklon od surrealismu. Stejně i brzy nato vzniklý obraz *Poznamenaný.* K tomuto plátnu si Lacina dokonce napsal text a ve snaze odvrátit se od surrealismu vytvořil v podobném duchu i několik soch. Zejména hlavy *Dona Quijota* a *Proroka,* ve kterých doznívají ještě grotesky a začíná se ohlašovat expresionismus. V Jevíčku se také seznámil se sochařem Kodetem, který sem jezdil na letní byt. Kodeta zaujala zvláště Lacinova sádrová plastika *Hlava,* a to do té míry, že požádal Lacinu o spolupráci při odlévání autoportrétu.

Přes to všechno pobyt v Jevíčku a později od roku 1941 v Boskovicích byl jednotvárný a nudný. V Boskovicích Lacina získal alespoň větší sociální jistotu, neboť zde byl jmenován řádným profesorem reálného gymnázia a mohl se více věnovat malování. V Boskovicích také položil základy k celému svému budoucímu dílu. Tu v plném soustředění vznikaly *Samoty, Krajiny, Prakrajiny, Figury, Ptáci,* ale i *Tváře, Byliny* a *Zátiší.* Zde poznal svou budoucí ženu, s níž během čtyřicátých

let zajížděl do Brna. Tak došlo k opětnému navázání kontaktů s někdejšími souputniky, zejména Václavem Zykmundem, a když se k nim ke konci války na Teigovo doporučení připojili ještě Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenz, Václav Tikal, Josef Istler, Vilém Reichmann a Miloš Koreček, našel i Bohdan Lacina více pochopení pro své snahy. Na rozdíl od nich však směřoval spíše ke geometrii, k řádu v obraze a v souvislosti s tím i k hudbě. Tak vznikaly první obrazy s hudebními motivy, zvláště *„v prostředí u Korečků, které bylo prosyceno hudbou"*. Lacina však



31. Nakladatelská značka J. Jelínka, dřevoryt, 1948, č. kat. 511

ani tentokrát nesklouzl k samoúčelným obrazům. Vždy je nějak připoutal k realitě – pomocí barvy, tvaru střechy nebo píšťaly. Na druhé straně přispěl ke střízlivějšímu pohledu na surrealismus i u ostatních členů formující se skupiny Ra, který i u nich byl předmětem diskusí. Bohdan Lacina měl rozhodující podíl i na pojmenování skupiny, na názvu, který původně, ještě ve třicátých letech, navrhl pro edici mladých založenou před válkou v Rakovníku. V roce 1945, kdy se již formovala skupina Ra, usadil se Bohdan Lacina v Brně. Zaměstnání našel ve Výzkumném ústavu pedagogickém, takže se mohl plně věnovat malířství, ale i organizačnímu stmelování nově se formujícího uměleckého společenství. Na první a zá-

roveň i poslední výstavě skupiny v roce 1947 mohl vystavit již ucelený soubor obrazů, které nesly pečeť originality a měly rysy jasného výtvarného názoru.

Ve čtyřicátých letech položil Bohdan Lacina základy také ke své grafice. Jak víme, grafika mu byla blízká už dříve a mnohdy byla jediným jeho výtvarným prostředkem. Avšak teprve od roku 1943, kdy ho do české grafiky a k nakladatelům oficiálně uvedl Oldřich Menhart, začala intenzívní ilustrační a grafická práce. Pod vlivem válečné atmosféry přišel na nápad vytvořit grafický cyklus *Ženy v rouškách.* Chtěl ho vydat Jan Jelínek, který požádal Františka Halase o literární doprovod. Tak vzniklo jedno z nejoriginálnějších grafických děl čtyřicátých let u nás. Grafiky měly úspěch a ten podnítil Lacinu k ilustracím pro nakladatele Pojera, Poura, Jelínka a další. Po válce chtěl dokonce přejít na „volnou nohu" a živit se ilustrační prací a volnou grafikou. Avšak práce ve Výzkumném ústavu pedagogickém, na Vyšší škole uměleckého průmyslu a pak na pedagogické škole mu nedovolila vybřednout z časové tísně a přílišné zaneprázdněnosti. Svou myšlenku začal částečně uskutečňovat od roku 1952, kdy přetížen pedagogickou a pak i organizační činností přestal na čas malovat.

Exkurs do oblasti plastiky

Čtyřicátá léta patří v Lacinově díle k nejméně známému období, a to jak v řadách odborné, tak i širší laické veřejnosti, stejně jako jeho počátky ze třicátých let. Proto než přistoupíme k nejdůležitějšímu uměleckému projevu Bohdana Laciny – k malbám, zastavme se krátce u jeho soch. K sochařské tvorbě přivedla Bohdana Lacinu představivost a řemeslná dovednost už v polovině třicátých let. 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 víme, že usiloval o sochařské vyjádření prostoru jako transparentní skořepiny.[47] Šlo mu údajně o vystižení „prázdna" obklopeného skořepinami. Prostor v takovém případě není dán viděním (díváním se), nýbrž vyplývá z představ a podněcuje k 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 přírodovědecko-logické jednoty masy a prostoru, mají své kořeny v romantice. Neomezený prostor je tu chápán jako faustovský prasymbol v protikladu k apolínskému 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 přístupný na druhé straně toliko touhou. Jde tu o věčný protiklad domova a cizoty. O romantický pocit „uvnitř" a „venku" nebo o pojetí, které dělí svět na svět 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 například Picassovy „prostorové klece" z drátu, vznikající v roce 1930. Jsou to „kresby v prostoru", ne vyšší než 32 cm.[48] Podle Kahnweilera představují modely k velkým konstrukcím, do nichž měli vcházet 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 například k Giacomettiho *„pohybujícím se figurám, které z nich vyšly, spíše magický smysl"*. Magický smysl měl i romantický skořepinový prostor, o němž meditoval Bohdan Lacina. Magii tu ovšem chápeme ve smyslu Collingwoodovy definice: *„Základní funkci veškerých magických sil je vyvolávat v mediu nebo v mediích určité*

emoce, které jsou považovány za nutné nebo prospěšné běhu života... Magická činnost je dynamem, které zásobuje 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".[49]

Jsou to problémy, při jejichž řešení hledal Bohdan Lacina odpověď na otázku po 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 znova v posledních letech. Původní ideu však zredukoval na jednodušší řešení protikladného zdvojování konkávních a konvexních útvarů – pozitivních a negativních – jak to podle jeho mínění vyžaduje hmota sama. K otázce zdvojování 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 například kubistické experimenty).* Kahnweiler rozlišuje mezi tzv. prolamovanými skulpturami *(durchgebrochene Skulpturen),* které Picasso *„chtěl vytvářet zjevně k dekorativním účelům"*, a *„transparentními skulpturami"*, v nichž se ukazuje současně vnějšek a vnitřek objektu.[50]

Lacinova sádrová skica *Dvojice* z roku 1941 není sice výrazně transparentní skulpturou, nicméně základní ideou zmnožování se obdobným tendencím blíží. Princip zdvojování, jehož Bohdan Lacina užíval často i v malbě a grafice, si mohl odvodit ovšem také z pozdně středověkého 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 možnosti 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 spíše skicovitý charakter. Nehotovost je ještě podtržena užitím sádry jako sochařského materiálu, jíž 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 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 tvoření. Ideu v případě *Dvojice* nejlépe vyjadřuje ruka držící nebo modelující neurčitý útvar zpola ještě skrytý ve hmotě. Zatímco ruku tu můžeme chápat jako

mužský princip, formuje se z neurčité hmoty princip ženský. V této neurčitosti lze spatřovat symbol prajednoty beztvaré 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 záměrům. 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".*[51] S Lacinovým tehdejším vztahem k 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 rozvláčně líčený celek."*[52]

Do jaké míry *Dvojice* pokročila od ryze subjektivně zaměřené předválečné tvorby, o tom nejlépe svědčí její předchůdce – sádrové *Nokturno,* z roku 1939. Jeho metaforický význam je zcela jednoznačný. Na žaludovitém útvaru oválně modelovaném visí veristicky přesně reprodukovaná vulva. Oba útvary sledují vertikály běžící vedle sebe, a to zcela v duchu diptychu. 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.[53] *Dvojice,* kterou lze chápat jako variantu *Nokturna,* se pak ocitá, stejně jako téměř veškerá Lacinova tvorba čtyřicátých let, v rovině symbolické, která vyjadřuje jeho složitý vztah 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",*[54] 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 němu existuje také olejová skica na plátně. Portrét nikterak nevybočuje z běžné sochařské praxe. Vystihuje přesně podobu po-

někud melancholické dívčí tváře; zaznamenává správně vztahy jednotlivých partií obličeje, 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 zádumčivosti, únavy, ba omrzelosti nebo probouzí vzájemně si odporující představy, totiž žár a touhu po životě spojené se zabraňující hořkostí, jak je mohou vyvolat jen strádání a beznaděje. Také tajemství a bolest patří ke znakům krásy.“*[55] Ovšem i ve smyslu obvyklé sochařské práce představuje *Portrét* nepochybně úctyhodný výkon, stejně jako zajímavě sochařsky budovaná *Hlava,* která vznikla v Jevíčku.[56] *Hlava* představuje jakousi *„momentku“* mladíka se zavřenýma očima, která je zasazena do vysokého límce, jenž jí dává definitivnost, pevnost a uzavřenost. Ani *„zasnění“,* vyjádřené například sklopenými víčky, nepropůjčuje soše rys melancholie nebo torzovitosti pro Lacinova díla typický. Stejným duchem je nesen i ojedinělý portrét ruského básníka *Vladimíra Majakovského* z roku 1950, kde výrazná snaha po portrétní přesnosti přivedla umělce k přesnému popisu a k realisticky věrné podobizně.[57]

Od těchto hlav, jejichž vzhled byl určen přímou závislostí na modelu a snahou zachytit viděné, se odlišují poslední dvě hlavy, a to hlava *Dona Quijota* (1939) a hlava *Proroka* (1940), jejichž *„podoby“* jsou dány neurčitostí představy. Hlava *Dona Quijota* je záměrně deformována a je pojednána téměř expresionisticky. Obepíná ji do sádry vmontovaný provaz, za ušima volně spadající podél krku. To připomene techniku novodobé asambláže, s níž se v našem prostředí můžeme setkat například v díle Vincence Makovského nebo u Lacinova souputníka 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 tuto vybájenou 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 – s *Poznamenaným* má společné znaky Lacinova pociťování světa, i expresívnost vyobrazení. *Prorok* vznikl o rok později. Popudem k jeho vytvoření byla *„kapsle“* od kouřovodu, která u sochy představuje *„svatozář“,*[58] jak ji 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 jen 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.[59] Proti Makovského osudovosti *Prométhea* vystupuje ovšem v Lacinově *Proroku* spíše sarkastická ironie, což je patrné 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 Lacina sádrovou hlavou ideu pomíjejícnosti. 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, o podobenství falešného nebo nepravého proroka.[60] Socha je zřejmým gestem proti fašismu, zároveň však i proti velkohubým proroctvím vůbec. *Prorok* otevírá Lacinovo metaforické umění čtyřicátých let.

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 tehdejší avantgardní tvorby. Jde o sedící ženské torzo bez nohou a bez levé ruky (podobně jako v obraze Bláznivá Ofelie) s balónem v partii břicha a mezi koleny. Jeho skladba očividně těží z Picassových monstrózních plastik, které Bohdan Lacina mohl vidět na výstavě francouzského umění v 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 *Dívka s děckem* z roku 1941, později odlitá také do bronzu.[61] 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. Hmota ve své původní beztvarosti se opět teprve formuje, přetváří a oživuje. Chybí jakékoliv individuální rysy obličejů. Tím je socha blízká *Dvojici*. Ostatně *Dívka s děckem* vznikla v roce 1941. Jako veškerá Lacinova tvorba čtyřicátých let, má i ona obsah. Zobrazuje mateřství: *„Mateřská žena je čas, je osud. Všechny symboly času a dálky jsou také symboly mateřství (matky). Starost je pracitem o budoucnost a jakákoliv starost je mateřská“*.[62] 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 již vzpomenutého Rodinova díla. Bronzový odlitek působí ještě uzavřeněji a definitivněji, a to jak v obrysu, tak v pojednání hmoty. Podobně i vosková figurka *Sedící*, z téhož roku. V obrysovém rozvrhu představuje do sebe schoulené dívčí torzo bez rukou a bez nohou, kde jsou zdůrazněny ženské znaky, a kde i hlava jako by byla zahalena rouškou.[63] Vzdáleně připomíná Makovského *Dívku s děckem* (z roku 1935), zejména moderností tvaru, myšlenkově však až starověké venuše.

Také plastická výstavba figury byla provedena přidáváním hmoty bez vyhlazování a ukazuje na umělcův obrat k inspiračním zdrojům minulosti. K tomuto obratu k minulosti, k tradicím a k *„jistotě domova"*, i v zahledění se až k pravěku, dochází u Bohdana Laciny brzy po jeho odchodu z Prahy, což vynikne zvláště v dusné atmosféře druhé světové války, na jejímž počátku tyto sochy vznikaly.

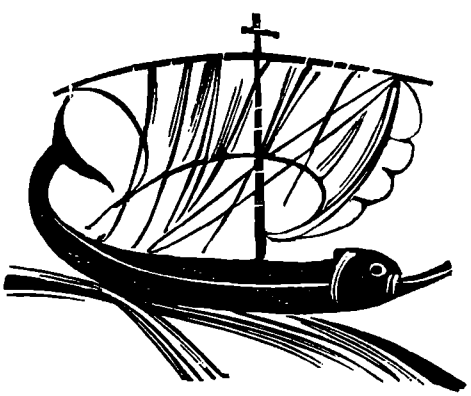
55. Původní dřevoryt k Hlušičkově Knižní grafice B. Laciny, 1963, č. kat. 542

Po odchodu do Boskovic v roce 1941 přestal Bohdana Lacinu plastický projev zajímat. O to výrazněji se projevila meditativní složka jeho charakteru, jíž lépe vyhovovaly bohatší vyjadřovací prostředky malby. Kromě příležitostných exkursů k sochařskému tvaru, například ke vzpomenuté bustě *Vladimíra Majakovského,* jeho plastické cítění a touhu po „manuální" práci, na kterou byl zvyklý od svého dětství, zčásti uspokojoval dřevořez a dřevoryt, intenzívně a systematicky rozvíjený právě od roku 1941, a to zhruba do konce let padesátých. Potom zájem

o tyto grafické techniky náhle opadl a Lacina začal opět zkoumat své prostorové představy, tentokrát v monumentálních realizacích, k nimž ovšem potřeboval spolupráci sochařů. Tak například v roce 1959 realizoval spolu s brněnským sochařem Milošem Axmanem *poutač na Brněnském výstavním veletrhu.* V něm šlo o pokus skloubit hliníkovou a bronzovou konstrukci s výraznou červenou a žlutou barvou, která měla podpořit základní ideu poutače – symbol z hmoty tvořící se energie. Zatímco v prvním případě uplatňoval Lacina spíše své malířské zkušenosti, přiklonil se v dalším společném díle, tentokrát pro hotel International v Brně v roce 1962, k sochařské realizaci svých z malířství vyšlých představ. Pro halu hotelu například vytvořil ze stříhaného plechu dílo nazvané *Čtyři živly.* Už z názvu je zřejmá Lacinova snaha přenést obrazový svět svých pláten a maleb do reliéfu. V něm ožívají představy *Kuropění* jako symbol živlů, jak ho užíval ve čtyřicátých letech. V téže hale realizoval ještě *skleněné mříže* za spolupráce Konráda Babraje, v nichž převládá už dekorativní záměr, stejně jako v *omítkové dekoraci* klubu téhož hotelu. Odtud se Bohdan Lacina vrátil ke svým prvotním myšlenkám. Na samostatné výstavě díla v brněnském Domě umění v roce 1968 vystavil i takové obrazy, ve kterých meditoval o světle a do kterých zapustil plechy a dráty, podobně jako kdysi do obrazu nazvaného *Obraz-objekt.* 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 však nestal cíl, nýbrž prostředek k vyjádření komplexního pohledu na svět. Konec šedesátých let vrhl pak Bohdana Lacinu do sekání velkých dřevěných skulptur, které bohužel zůstaly nedokončeny. Významotvornou úlohu v nich měly vedle tvaru hrát barvy, mořidlo a zlatá fólie.[64]

Homeochromní malba – meditace o životě a o světě

Lacinovy obrazy čtyřicátých let respektují opět tradiční dělení umění na jednotlivé obory a druhy. Umělec v nich omezuje mnohoznačnost výtvarného projevu. Tehdy nevytvořil ani jediné dílo, jakým je například *Obraz-objekt,* a mezi léty 1941–1950 ani jedinou plastiku. Věnoval se jen ryzím malířským a grafickým disciplínám – v grafice dřevorytu a mědirytině, v malbě, což je příznačné, převážně tempeře. Jistě, odvrat od olejomalby předchozího období k *„výsostným"* technikám *„starých mistrů"* mohl být způsoben i všeobecným hmotným nedostatkem válečných let, mohl mít tedy příčinu zcela prozaickou. Vezmeme-li však v úvahu, že někdejší pomocné „praktiky" při řetězení obrazů v té době nahrazoval ryze malířskými prostředky, jakými je například diptych a triptych, pak je přechod k těmto technikám jen důkazem vůle k obratu. To je patrné i z jeho úcty k tradičním malířským žánrům, i když nyní zcela netradičně pojímaným, neboť ve významové rovině se i zde čas od času vzájemně prolínají. A to vždy tehdy, když mu jde o metaforu – něco znamená zároveň něco jiného – jíž slouží i zastření formy. Avšak i přes očividnou snahu zastřít formu s cílem maximálně zvýraznit podobenství nebo analogii, jeho dílo čtyřicátých let zcela důsledně respektuje tyto žánry: *1. figury (portréty, hlavy a tváře); 2. krajiny; 3. zátiší; 4. obrazy s hudebními a matematickými motivy.* Figury, hlavy, tváře, krajiny a zátiší vycházejí vždy z konkrétní reality přírodní nebo psychické, která byla přenesena prostřednictvím imaginace do obrazových znaků. Jsou to mnohdy realizace představ, v nichž splývají figury a věci nebo věci a krajiny. Často je tu žánr určován pouze názvem, nicméně právě název vymezuje druh žánru, jak ještě uvidíme.



23. Koncovka k Plutarchově Hostině sedmi mudrců, dřevoryt, 1947, č. kat. 507

Figury, portréty, hlavy a tváře

Na hranici osobité výtvarné metaforiky stojí *Imaginární portrét básníka Georga Trakla* z let 1938–1939 a obraz *Poznamenaný* z roku 1939. *Portrét Georga Trakla* je malován olejem; rychlými úhozy štětce a pastózním způsobem, který vytváří na pozadí a na tváři poněkud strupovitý povrch. Tím je ovšem podporován myšlenkový podtext obrazu. Stejnému účelu slouží i vervní pojednání poprsí a hlavy. Nebyla s to ukáznit je ani výrazná kontura, ta naopak podtrhuje expresívnost projevu. Skicovitá faktura malby však nesleduje preciznost tvaru, jeho definici. Chce spíše vyjádřit, a to zcela záměrně, neurčitost představy. Z modrofialového pozadí se vynořuje rudá vesta poprsí, z něhož vyrůstá podlouhlá hlava s vysokým poraněným čelem, dlouhým nosem a kraplakově temnou skvrnou místo úst, posunutou mimo osu mírně vpadlé tváře. Na ní se rozehrává škála růžových až růžově bílých odstínů. Tuto koloristickou syrovost podtrhuje záměrná deformace ramen a zejména obličeje, který by mohl být dosti dobře imaginárním portrétem *Dona Quijota,* ale vzdáleně také portrétem malíře samého. Zvláště velkýma sklopenýma očima a tvarem nosu.

Portrét předcházel plastice *Proroka,* která z něho v nejobecnější rovině také vyšla. Stržená ústa Prorokova jsou v *Imaginárním portrétu básníka Georga Trakla* předznamenána poraněním. Portrét vyšel z Traklovy poezie a je téměř ilustrací jeho krátké básně v próze *Sen a zatmění* ze sbírky *Šebastian v snu.*[65] Je to reflexe na Traklovu poezii, která je nesena pocitem osamění Lacinovi tehdy velmi blízkým.[66] Pocitem, který ovšem vyplýval z dobové atmosféry. Mohli bychom také říci *Poraněný básník.*[67] Spojuje se tu jako v dílech ostatních malířů té doby drastická konkrétnost s podivuhodným smutkem. Tomu slouží i drsnost malířského projevu a symbolika barvy, která ovládne celé následující období, jež bychom mohli nazvat, podle převládajícího koloritu, modrofialovým *(proto homeochromním).* Malíř *portrétem Georga Trakla* opouští verismus a iluzionismus předchozího období, aby ho nahradil expresívním projevem, v němž rozhodující úlohu dává povšechnému náznaku tvaru, pastě a barevné skvrně nanášené hrubými tahy štětce. Ten zazní v poněkud klidnější poloze i v kompozitním obraze *Poznamenaný* z roku 1939; Lacina na něm vyobrazil poprsí neurčité postavy anonymní tváře, skryté za temně hnědou skvrnou na čele, která je rozstříknuta v rumělkových stružkách po celém obličeji. Figura s naznačenými ženskými prsy připomíná hermafrodita.[68] Opět jde o alegorii na blížící se nebezpečí fašismu, podobně jak tomu bylo už v případě *Proroka.*[69] V té době to ovšem nebyl nikterak ezoterický postoj, nýbrž naopak spíše návrat k metafoře, což patřilo k *„pocitové a výrazové základně od-*

lišné od gest avantgardy". Lacina tu chtěl dokázat, že umělec se může vyjádřit jinak, než jak to dělal ortodoxní surrealismus. Dokonce se pokusil napsat úvahu o tom, že umělec může vyjádřit jedno a totéž různými způsoby, že však důležitější než otrocký zápis podvědomí je volba momentu vyobrazení. Obraz volbou hraničního okamžiku se už zbavuje dualismu symboliky a naturalismu. Dualismus se zde totiž již neobjevuje sám o sobě, naopak, Lacina se obrací k tradičnímu podo-

20. Hlava, mědiryt, 1946, č. kat. 559

benství, v němž citový princip v protikladu k biologickému vyžaduje také expresívnější výtvarný projev. Důležitou úlohu v něm dostává plocha, deformace tvaru a kontura, ale i barevná skladba. Modré, žluté (hnědé) barvy stojící proti sobě podtrhují výraz vyobrazení; zároveň se však prolínají a pronikají v neurčité harmonii. Tím jako by se obraz vracel až někam k počátkům malířství 20. století. V té době se ovšem i tvorba jiných umělců *„vracela k počátkům vývoje moderního*

umění, od umělého člověka kubismu a surrealismu k člověku obnaženému, trpícímu, k jeho tváři, psychice, postoji." Řekneme-li tedy, že *Poznamenaný* představuje v Lacinově názoru na svět klíčový obraz změny, pak se držíme pouze asertorického čili zjišťujícího soudu, který nám v tomto případě dovoluje připomenout pozoruhodnou Goethovu úvahu, v níž Goethe považuje za podstatný úkol umělce „*. . . nalézt nejvýznamnější moment . . ., aby vyzdvihl předmět z jeho omezené skutečnosti a dal mu v ideálním světě míru, vymezenost, reálnou existenci a velebnost. Nechť je mně zde dovolena poznámka, která je důležitá pro výtvarná umění; nejpatetičtější výraz, jakého může toto umění dosáhnout, se pohybuje na přechodu z jednoho stavu do druhého.*"[70] Podobně i Lessing považoval takový okamžik za nejpříznivější pro odkaz buďto k minulosti, nebo k budoucnosti. Mínil, že umělec musí zvolit tvůrčí tranzitní motiv, nechce-li omezit celkový účin díla. Konzument pak musí ovládat pravidla hry, aby za pomoci tvůrčí fantazie mohl pokračovat v líčeném jednání.[71] *Poznamenaného* tak můžeme považovat téměř za ilustraci těchto postulátů, i když obraz je výtvarně ještě poněkud syrový. Nicméně právě tyto „*hraniční*" momenty, Lacinou i nadále často odvozované z poezie, nabudou v celém jeho díle čtyřicátých let i v následujících dobách rozhodujícího významu. To, co je na nich vyobrazeno, není „*Wahrheit*", nýbrž „*Dichtung*", v němž je ovšem „*Wahrheit*" obsažena. Ostatně „*pravé umělecké dílo, stejně jako dílo přírody je pro naše pochopení vždy nekonečné; je názorné, pociťované; působí, ale nemůže být vlastně poznáno, tím méně slovně vyjádřena jeho podstata . . .*"[72]

Pro tyto tranzitní motivy, plné „*křehkosti*", jsou typické i další portréty a tváře.[73] Zatímco v některých z nich umělec medituje o kritických okamžicích člověka mezi tmou a světlem *(Slepý)* nebo o podivuhodných proměnách lidského vědomí, jak je interpretují lidové pověry *(Jurodivý, Uhrančivá)*, či o alegoriích *(Večerní, Panenka)*, dospívá v jiných k výrazným metaforám psychické bolesti. V nich se většinou skrývá němý úžas nad zběsilostí lidského počínání a z něho vyplývajícího utrpení. Typickým dílem v tomto smyslu je obraz *Lidická*. Není ani složitou alegorií, ani konkrétním portrétem. I když jde o jedinečné vyobrazení psychicky zdrcené matky, vyjadřuje mnohem více než jedinečnost. Velké rozevřené oči, „*stažená*" ústa, vystouplé lícní kosti a propadlé tváře, hladce sčesané vlasy charakterizují obličej, z něhož zmizely poslední zbytky štěstí nebo radosti, vystřídány beznadějným žalem. Tomu odpovídá také tradicí kodifikovaný význam a smysl jednotlivých barev. Podobně jako už u *Imaginárního portrétu básníka Georga Trakla* užívá Bohdan Lacina i zde modrých, fialových a hnědých barev, mezi nimiž dostává své místo i černá. Fialově růžové tóny v obličeji a černé kontury očí a nosu korespondují ve významové rovině s temně modrým pozadím. Rovněž výtvarně lze zařadit toto plátno mezi zdařilé Lacinovy realizace. Je malováno krajně

úsporně temperovou technikou, jejíž význam v Lacinově díle čtyřicátých let je nepopíratelný. To uvidíme dále, zejména při rozboru jeho krajinomaleb. Redukce malířských prostředků se tu projevuje především vyloučením všech zbytečných přídatků a bezvýhradnou koncentrací na tvář, v níž jsou *„kresebně"* podtrženy hlavní rysy – ústa, nos, oči. To vše malíř převádí do plochy s nepatrně zdůrazněným vyklenutím lebky, lícních kostí a brady. Tvář se pod vlivem této redukce stává fragmentem, a tedy bezděčnou náhradou za celek. Tím, že je jako část člověka zdůrazněna, působí velmi výrazně a bezprostředně. Její účin je intenzívnější než účin nejrůznějších složitých alegorií.

Od *Imaginárního portrétu básníka Georga Trakla, Poznamenaného* a přes *Lidickou* pokračuje redukce Lacinových portrétů, hlav a tváří dále. Charakterizují-li ovšem ještě *Lidickou* zřetelně portrétní rysy, mizí téměř úplně z obrazů, jakými jsou *Pratváře, Mlčící, Tváře, Hamletovo zátiší, Dívka, Jedna, Stráž u mrtvého, Hlava lampa* aj. Zjednodušené do základních obrysů a rysů dostávají nyní identifikační moc psychických traumat člověka. Jak naznačují pozdější plátna – *Nemasky, Netvář* – mohou být chápány též jako masky – ty, které pod sebou skrývají žal, opuštěnost a hoře.[74] Cesta k odhalení lidské tváře vede právě přes masku. Za ní se ostatně může skrývat básník sám. V masce se snad nejbezprostředněji prolíná imaginární s reálným.[75]

Pratváře chtějí dospět až k podstatě lidské psychiky, k té podstatě, kterou určuje čas. V tomto Lacinově obratu můžeme spatřovat i vliv všeobecné tendence umění 20. století, ale také například filozofie směřující k původnímu stavu věcí, snahu odstranit nánosy navršené historií mezi nás a skutečnost. Redukce *Pratváří,* postoupivší po obraze *Lidické* ve směru radikálního zjednodušení a zploštění, respektujíc přitom ještě vnější podobnost se skutečným vzhledem lidského obličeje, pokračuje dále v *Mlčící,* avšak tentokrát k ní přistupuje iluze objemovosti, která vyvolává představu šachové figurky. Plastický objem je cítěn spíše sochařsky než malířsky. To vynikne ještě více v některých dalších obrazech, zejména v *Tvářích, Stráže u mrtvého, Jedné,* a v *Hamletově zátiší.* Zdá se, že tu působily Lacinovy pokusy o sochařskou práci z počátku čtyřicátých let. Nesnažil se prostřednictvím objemovosti dokonce zkonkrétnit imaginární tvar? Významová obdoba *Mlčící s Lidickou* je například zřejmá už z názvu, ale i z torzovitosti a z koloritu vyobrazeného. Pozadí tvoří tlumeně červená barva přetházející v dolní části do temně fialové a zelené, zakončené u spodního okraje černým pruhem. Okrově žluté – ženské – barvy tváře jsou potlačeny bílými a sporadicky mezi nimi roztroušenými červenými čarami, táhnoucími se přes obličej. Černé jsou oči a vlasy. Povšechný oválný obličej je toliko naznačen několika nepravidelnými body místo očí a úst, je tedy kresebně definován. V tom lze postřehnout Lacinovu jistou návaznost na

vlastní počátky, ale i na mědirytiny *Ženy v rouškách,* jak uvidíme dále. Kresba tu také definuje obličej, i když i v něm nacházíme toliko obecné rysy, blízké lidské tváři, takže nelze hovořit o portrétu. Příznačné ostatně je, že s principem neurčitosti jsme se setkali už v jeho sochařských realizacích z počátku čtyřicátých let a že celá jeho tvorba čtyřicátých let je nesena metaforou, náznakem, podobenstvím, v kterém se skrývá odpor k fašismu.

Tváře z téhož roku se změnily téměř zcela v šachové figurky, jemně a oble soustruhované. Stojí vedle sebe na stole jako dvě lampy před temně fialovým pozadím. Poměrně hladkou malbu narušují a tím vlastně zdůrazňují jednak svislé čáry členící neurčité obličeje obou hlav, jednak světlejší pruh na čelní straně stolu se stopami rýh po štětinovém štětci. Výjev je umístěn do neurčitého prostoru, kde prostorové relace malíř naznačil i nakoso postaveným stolem. Také fialová barva pozadí, nyní olejová, podtrhuje iluzi hloubky. Postavení obou ženských postav (hlav) navozuje neurčitou představu setkání. Je to metamorfóza, v níž i kontrast zsinalé a ruměné tváře hraje svou úlohu.

Všechny tyto znaky vyniknou v obraze *Stráž u mrtvého,* kde na katafalku nacházíme obdobné kuželkovité hlavy, z nichž jedna je obrácena obličejem k divákovi, zatímco druhá do temně fialového pozadí. Jako by tu umělec využíval, v určité obměně (mezi oběma hlavami hoří svíce), tradičního motivu Janusovy hlavy. V *Hamletově zátiší* Lacina zase zkoumá malířské možnosti, a to se vší akribií – užívá hladké malby, přesně a pečlivě nanášené barvy, volně kladených barevných skvrn vedle téměř graficky pojaté kresby štětcem. Kromě už tradičně používané modré, fialové a zelené klade důraz také na bělobu. Obraz je zajímavý i po skladebné stránce. Jak už řečeno, Bohdan Lacina respektoval během čtyřicátých let hranice mezi jednotlivými žánry, i když se občas nevyhnul jejich vzájemnému prolínání, zejména pokud šlo o krajinu a zátiší, někdy též o figuru a krajinu, jak to diktoval smysl vyobrazeného. V *Hamletově zátiší* spojil figuru nebo lépe řečeno hlavu a kytici se *„samoznakem"* svých samot – s geometricky stylizovanou horáckou chalupou – kterého užíval vesměs jako součásti krajinomaleb. Na podlouhlém formátu na výšku namaloval kytici vyrůstající od spodního okraje, zakončenou pěti stonky odkvétajících pampelišek, z nichž dvě okvětí se zároveň mění v okna stylizovaného samoznaku chalupy. Bílý čtverec „chalupy", diagonálně rozdělený, je zakončen střechou, na níž v pravé polovině (z hlediska diváka) leží do oválu stylizovaná lebka a z ní uprostřed vyrůstá opět ona kuželkovitá hlava, tentokrát plastičtější a více členěná než například v obraze *Stráž u mrtvého.* Spojuje se v něm nepochybně více významových vrstev.

Z portrétů, hlav a tváří, které Bohdan Lacina vytvořil ve čtyřicátých letech, je třeba uvést ještě alespoň dvě ukázky. První z nich, obraz nazvaný *Jedna,* před-

stavuje, podobně jako *Mlčící* nebo *Dívka,* jedinou kuželkovitou hlavu, na rozdíl od nich však daleko více stylizovanou. Hlava i při své poměrné plastičnosti působí jako silueta; to je zdůrazněno také stylizovaně malovanými vlasy, které zahalují téměř ze tří čtvrtin obličej. Ten není ostatně nikterak přesněji charakterizován. Tyčí se nad horizontem zešikmeným mírně k levému okraji obrazu, pravidelně děleným jakousi geometrickou sítí. Pod horizontem malíř namaloval dva drobné čtverečky – černý a bílý s černou tečkou uprostřed – tedy jakýsi matematicko-geometrický vzorec pro číslo jedna. Řídká malba využívá struktury plátna, která člení celý obraz malovaný sice střídmě, zato však už zcela suverénně bez nejmenšího technického zaváhání. To vyvolává dojem sebejistého vyjádření, což podtrhuje vzácně jednotný kolorit z bohatě obměňovaných odstínů fialové. Ta váže a ovládá černě, tlumené

24. Nakladatelská značka brněnské Atlantis, dřevoryt, 1947, č. kat. 507

hnědi a studené běloby, jež tu mají především smysl významového a koloristického obohacení. Z toho vyplývá i dojem prostorového rozrůznění, a to právě pomocí různé sytosti a tím i hloubky barvy. Hlava, zasazená do středu obrazu a zároveň oddělená dosti výrazně od rámu poměrně velkými plochami fialové, ční tedy v hlubokém prostoru, který ji obklopuje a proniká.

Podobně je tomu také v obraze *Hlava lampa.* Stylisticky je téměř variantou *Hamletova zátiší.* Opět se zde objevuje čtvercová, nyní směrem nahoru mírně zkosená plocha zastupující chalupu, nad níž ční kuželkovitá hlava. Protože místo kytice tu malíř vyobrazil stylizované listy s dlouhými stonky, posunul i samoznak chalupy až ke spodnímu okraji plátna. Tím celý obraz kompozičně *„zjednodušil“.* Proto se snažil hlavu vyvážit temnou siluetou téže hlavy viděné z profilu. Umístil ji na pozadí vpravo od první. Přesto v levé části kompozice vznikla „díra“. Také hlavu více propracoval pomocí stínů kolem plamínku – oka, kresbou nosu a skvrnou druhého oka, čímž ji poněkud zploštil. Tematicky vyšel z barokní poezie, jak už

vzpomenuto. Hlava se mu mění v lampu, listy stromů zastupují skutečné stromy, zkosená čtvercová plocha chalupu. Jde tedy opět o kompoziční obraz nebo metamorfózu, k níž Lacina dospěl na základě asociativního přiřazování básnických obrazů.

Figurální obrazy

S portréty, hlavami a tvářemi neoddělitelně souvisí figurální obrazy. Nepočítáme k nim ovšem pouze obrazy lidských figur, nýbrž také obrazy s ptáky, koňmi a rybami. Pro Lacinovu polohu na počátku čtyřicátých let je přímo typické, že se zabýval více portréty, hlavami a tvářemi jako fragmentem celého člověka než figurami. Ty se v jeho díle objevily teprve v roce 1944, a to nejprve jako figury ptáků nebo sporadicky i ryb a koní, většinou ovšem ve spojení s krajinou nebo se zátiším. Tedy vedle lidské postavy zajímají Lacinu ptáci a hybridní útvary ptáků a lidí nebo ptáků a krajin. Objevili se už v jeho předválečných plátnech. Ve čtyřicátých letech a později dostal pták v Lacinově tvorbě význam oduševnělosti, a to zcela v duchu egyptské tradice, ale i tradice indické; ovšem to vedle významů jiných. Ptáci v takových případech zastupují často lidi. Jejich činnost je analogií lidského počínání. Tak je tomu už v prvním Lacinově obrázku *Ptáci I* (z roku 1944), kde ženskou ležící postavu v podobě ptáka charakterizují graficky podané ženské prsy. Ostatně pouze ptačí hlavy naznačují, že jde o ptáky. Mísení ptáků a ryb s lidskými znaky také přímo ukazuje, že jde o analogii, o antropomorfizaci, kde konkrétní, reálná existence člověka je chápána jako danost, z níž vyplývá ovšem jakási odevzdanost. To podtrhuje skutečnost, že ptáci leží na míse nebo na talíři. Jejich osud je tedy spojován se základními pudy člověka a není vyloučeno, že Lacina tím chtěl vyjádřit plodnost a věčnou obnovu všeho živého. Stejně je tomu patrně i v obrázku *Zátiší na dosah moře.* V horizontální poloze vedle sebe leží stylizovaná ryba a lžíce.[76] Ještě výrazněji to dokládá obraz *Rybí,* kde na podlouhlé míse leží útvar podobný rybě.

V této jednotě konkrétního určení a jejich významu, z čehož plyne určitá nejasnost, nicméně zjišťujeme, že umělec přitakává konkrétní skutečnosti. Lacinův příklon k realitě v tomto smyslu potvrzuje varianta *Ptáků I,* a to *Ptáci* (z roku 1946). Zde zmizely hybridní útvary. Metamorfóza je pouze naznačena v hlavě jednoho ptáka, jinak není pochyb, že ptáci nic jiného než sebe samy nepředstavují. Jedině snad v jejich nezvyklé poloze můžeme hledat analogie s lidským počínáním. Charakter ptáků malíř vystihl neobyčejně výrazně tím, že jejich křídla „kreslil" štětcem. Výrazné tahy štětce evokují představu ptačích „perutí". Ostatně pro všechna vzpomenutá plátna je příznačná expresívnost malířského přednesu – odlišování barevných ploch, silné kontury a kresebnost.

Výrazný charakter má též obraz *Kukačka* (z roku 1947), který spojením motivu ptáka s poměrně věrným zpodobením horáckých chalup stojí mezi figurálními a krajinářskými obrazy. Rozmáchlým kreslířským pojednáním peří kukačky, ale

i barevně souvisí úzce s *Ptáky* z roku 1946. Je zajímavý tím, že ohlašuje Lacinův budoucí způsob malby z počátku šedesátých let, zejména svým realistickým vyobrazením chalup, stejně jako detailně vypracovanými jednotlivostmi, v tomto případě například peří ptáka.

Podobně je tomu i v obraze *Oko na kovadlině* nebo ve dvou variantách obrazů *Kohouti,* kde jde o vyjádření živlů nebo onoho faustovského pocitu, který nám ukazuje bojovný charakter člověka jako jeho typickou vlastnost. V obou variantách *Kohoutů* je však expresívnost podání v protikladu k obrazům ptáků zmírněna. Souvisí to jednak s dobou jejich vzniku (kolem poloviny čtyřicátých let, kdy Bohdan Lacina maluje už harmoničtější plátna), jednak také se smyslem vyobrazení. V *Kohoutech* jde opět o vyjádření konkrétnější myšlenky než ve vzpomenutých obrazech ptáků a ryb. A je příznačné, že Lacina účelu často přizpůsoboval své vyjadřovací prostředky, jak ukazuje například obraz *Ptáci II* (z roku 1944). Je to opět metamorfóza. Mohli bychom také říci zátiší. Na jakémsi pultě leží mrtvý pták, obklopený neurčitou geometrickou sítí. Před ním stojí váza s ladným „ptačím" tělem a na konci pultu nepravidelný jehlan. Kolem této *„natura mortua"* jako by procházel *„pohádkově vznešený pták"* z něhož vidíme pouze krk s podivuhodně utvářenou hlavou zdobenou velkým okem. Tomu odpovídá přímo kaligrafický popis jednotlivostí, tvarová vynalézavost a variabilita, promyšlený kompoziční rozvrh, v němž rozhodující úlohu hraje zlatý řez. Obraz je výtvarně zdařilý. Křivka ptačího krku, který se podivně odráží od zátiší v pozadí, je záměrně „elegantní". Z takové konfrontace elegance a mrtvé přírody (natura mortua) vyplývá metaforika, která se pohybuje už v rovině větší oduševnělosti, než tomu bylo v předchozích expresívních plátnech.

Obraz *Ptáci II* ještě předčí svou elegancí, barevným a lineárním rytmem plátno nazvané *Ptačí korzo,* z roku 1947. Ptáci tu dostali štíhlé postavy *„štěbetajících"* koketek vzájemně k sobě nakloněných. Jejich „kleeovsky" stylizované nohy a vertikály trav doplňují rytmus ptačích křivek. Rovněž světlé, téměř smyslové barvy, v Lacinově tvorbě do té doby dosti neobvyklé, přibližují obraz jeho hudebním kompozicím, jakými jsou *Píšťala* nebo *Šalmaje* aj. Tomuto srovnání nebrání ani fakt, že obraz představuje husy – Lacinovy zamilované ptáky, kteří ho doprovázejí od dětství, tedy od doby, kdy je chodil pást na louky nebo na strniště v okolí svého domova. Stejně si zamiloval husy ovšem i František Halas.

Sem lze zařadit i obraz *Samoty III* (z roku 1947), i když bychom jej mohli zařadit také mezi krajiny. Protože se však štíty stylizovaných chalup zrcadlí v rybníku a mění se tak ve výrazné romboidy, před kterými je namalována nepoměrně velká ryba, připomeňme ho již nyní. Kombinace romboidu a ryby lze brát v úvahu jako metaforu obnovy života. Tak, jak to bylo známo už v pravěku nebo v antice. Pro

Plinia Staršího měla ryba falický charakter: *„Uranus stvořil ze své krve (krev = plynutí života) současně Afroditu a falickou rybu.“*[77] Spojil-li Bohdan Lacina tento význam ryby a romboidu s horáckými chalupami, pak tím vlastně vyjádřil věčné plynutí života – tedy víru v tradice, v jistotu domova, jak mu ji potvrdil konec války. Zároveň v tom lze vidět snahu řešit ve výrazové rovině dvojici do jednoty, podobně jako tomu bylo už v jeho plastikách. Připočteme-li k tomuto obrazu ještě například plátno *Ptačí žena* nebo *Pták neštěstí*, v němž jde opět o významovost obdobného charakteru jako v *Samotách III*, pak lze říci, že v nich nacházíme, podobně jako v pravěkých vyobrazeních, skrytý výraz pro opakování života, který je nyní zaklet do analogií ptačího a lidského osudu. Podobně jako je tomu u masky, pohybují se i tyto hybridní výtvory mezi dvěma protiklady – mezi magií a materialismem.

Do dvojsmyslného světa neurčitostí nás uvádějí též obrazy různých poutníků a setkání lidských figur, v nichž nejde o hybridní útvary, vyjma některé obrazy jako například *Ptačí ženu*. Prvním figurálním obrazem v tomto smyslu, který rozvádí hru fantazie, je plátno nazvané *Nové odplutí na Kythéru*, z roku 1945. Lacina v něm volně interpretuje jeden motiv z Watteauova Odplutí na Kythéru: z bárky, která právě přirazila ke břehu, vystupují ženské postavy, oblečené ke slavnosti, aby v průvodu odešly do blízkého lesa. V Lacinově variantě však les chybí a ženské postavy nesou v rukou „korouhve“ zavěšené na dlouhých tyčích. To vše připomíná spíše procesí poutníků. Přesto má obraz charakter idyly načrtnuté volnými tahy štětce. Štíhlé postavy, manýristicky protáhlé, jsou malovány skicovitě, včetně hlav a tváří. Důraz je položen na eleganci pohybů a postojů, které podtrhují vertikální rytmizaci obrazu a tvoří základ kompozičního uspořádání s těžištěm uprostřed. Avšak přes veškerou idyličnost a jemné, téměř pastelové provedení je vyobrazení neurčité a vyjadřuje chaotičnost lidského počínání.

Jeho význam pro další Lacinovu tvorbu spočívá především ve výtvarné rovině, v uvolněném rukopisu a v kaligrafickém krasopisu ladných ženských postav, které jsou přesto zahádné jako sen. Zvláště se to týká dvou z profilu malovaných figur umístěných u pravého okraje plátna. Jsou oblečeny v dlouhé světlé řízy, na které z ramen spadají krátké, temně zbarvené přehozy. Siluetově temné jsou i hlavy stylizované do vejčitého tvaru. Obrysová kresba téměř chybí. Řízy splývají s okolím, roztřepené okraje přehozů přes svou barevnou sytost podtrhují impresívnost malířského přednesu. Dá se říci, že někde zde stojíme u počátků pozdějších lehce načrtnutých a bravurně provedených Lacinových pastelů, v nichž trudnomyslnost ustoupí hravým malířským exhibicím, vyprovokovaným tvůrčí radostí. V tom můžeme spatřovat již velkou vzdálenost od jeho předválečných obrazů a elaboraci výtvarných prostředků, která dovolila malíři nakonec nalézt vlastní řeč. *„Není to*

jenom únik zprostředkovaný uvolněním malířského rukopisu – tato poznámka postihující jistě dost přesně změnu malířské faktury (která nastala již v obraze Poznamenaný – pozn. aut.), přece jenom zaměňuje příčinu s následkem – *především tematika a obsah se mění a teprve s nimi i rukopis.*"[78]

Mohli bychom ovšem rovněž říci, že tematika a obsah se nejvýše rozšiřují a obměňují, a význam vyobrazeného zůstává v nejobecnější rovině stejný. To lze ovšem velmi dobře postřehnout například z obrazu *Siluety* (z roku 1946), kde na místo idylické, i když neurčitě podané selanky znovu nastoupila složitá kompozita matematicko-geometrických vzorců a groteskních siluet lidských postav. Figury jsou zaklety do těchto sítí a vzorců, mezi nimiž se bezmocně a loutkovitě pohybují. Hravosti vyobrazeného odpovídá i malířské provedení. Struktura jednoduše natřeného plátna rozleptává obrysy siluet, ale i vzorců, jejichž přesnost a ohraničenost je problematická. Obraz jako v předchozím případě vyšel i nyní z dokonalého technického zvládnutí kompozičních a výtvarných problémů malby a znamená spíše proměnu a zkoumání jednotlivých metod.[79]

Neurčitost *Siluet* zazní ještě výrazněji v olejomalbě *Setkání* (z roku 1947), která tematicky patrně vyšla z příběhu Orfeus a Eurydiké. Světle oděná dívka se setkává se dvěma temnými postavami, z nichž s jednou se drží jako při tanci, zatímco druhá, mlčící a maskovaná, ji doprovází. Scéna se rozvíjí před prázdným prostorem, klenoucím se nad nízkým horizontem. Zdá se tedy, že téma poutníků, které se objevilo už v *Novém odplutí na Kythéru,* zaujalo Lacinu i v tomto případě. S opakováním a propracováním jednoho tématu se ostatně v jeho díle můžeme setkat častěji. Podobně tomu bylo už v případě hlav a tváří nebo ptáků a ryb, stejně jako tomu bude v krajinách-samotách a baladách nebo v obrazech s hudebními motivy a s kyvadly. Jako by tu malíř rozvíjel cyklické sekvence, v nichž zkoumal smysl vyobrazeného neustálou obměnou metody malby, výzkumem výtvarných prostředků. V *Setkání* nahradil „impresívnost" malířského podání hutnou, expresívní malbou. Na silném nátěru pozadí „kreslil" výraznými tahy štětce obrysy figur, překrýval jednotlivé linie přes sebe, stavěl do kontrastu temně fialové siluety s bělobou a černí. Obraz působí až hrubě a těžkopádně, což podtrhuje i anatomická nepřesnost postav.

Výtvarně propracovanější, jemnější a malířštější je plátno *Poutnice.* Elegantní postavy dostaly dráždivé kouzlo neskutečně prohnutých, téměř kaligraficky kreslených figur, s jakými jsme se setkali už v *Novém odplutí na Kythéru.* Rovněž barevně je obraz smyslovější. Téměř modrá obloha koresponduje s rumělkovou zelení a hnědí v pruhu země, ale zejména s koloritem postav, v němž převládají nafialovělé barvy, běloby a růžové odstíny. Černá obrysová kresba, místy přerušovaná, dává obrazu bezprostřednost a lehkost projevu.

Ve variantě *Poutnic,* a to v pastelu nazvaném *Poutníci* zaplnil podlouhlý formát obrazu dvěma postavami – ženou a mužem. Ženská figura, obloukovitě prohnutá dozadu, zaujímá téměř celou plochu obrazu. Její linie vyznívá v hlavě, kterou řeže rám. Muž skrytý za ženou se uplatňuje pouze poprsím, krkem a kouskem hlavy opět přerušené rámem. Je mírně nakloněn dopředu, čímž vyrovnává, rozvádí a doplňuje lineární rytmus plochy obrazu, a to především proto, že sklon jeho těla se blíží diagonále, kterou zdůrazňují téměř paralelně běžící linie hole, o kterou se poutníci opírají. Linie hole totiž běží od špičky mužovy nohy k hornímu okraji obrazu kolem jeho obličeje a vyznívají mimo plochu. Tomuto kaligrafickému „krasopisu" odpovídají i manýristicky protáhlé figury, zvláště tělo ženy, jehož

41. Koncovka z knihy V. Huga Géniové, dřevoryt, 1951, č. kat. 526

horní partie se mění téměř v oválný útvar stylizovaného ptačího těla, jak to známe z *Ptačího korza* nebo z *Ptáků II.* Dokonce i přehoz, spadající z ženina ramene, dostává podobu ptačího křídla.

Technicky zde Bohdan Lacina dospěl do stadia, které zdá se, nepřekročil podstatnějším způsobem ani v pozdějších pastelech; v nich nejvýše využil možností této techniky. Obohatil je tečkováním a šrafováním, které odvodil z temperové malby. V *Poutnících* totiž použil roztíraného pastelu pro náznak pozadí, a to tak jemným způsobem, že pigment na povrchu papíru zůstal zachycen jako pyl. Naopak obrys figur kreslil tenkou a ostrou linií, které použil také k zachycení mužových vousů a vlasů ženy i sukně, do níž je ženská postava oblečena. Výsledkem tohoto zdánlivého protikladu je vyváženost a harmonie, které odpovídá i kolorit. Pozadí je světle fialové, doplněné rumělkovou zelení a tlumenou šedí ve spodním pruhu, který znázorňuje zemi. Od tohoto pozadí se odráží černou křídou provedená obrysová linie obou postav, cítěných spíše sochařsky než malířsky. Linie určuje obrys.

vymezuje figurální tvar. Bílá plocha papíru, zdůrazněná hustým nánosem pastelové běloby, plastickou objemovost ještě podtrhuje. Mezi pozadím a figurami došlo tedy k určitému napětí, které bylo na druhé straně ztlumeno světle růžovými odstíny, modelujícími ženskou postavu. Tím Bohdan Lacina jednak udržel obraz v rovině pastelové sametovosti, tedy v mezích dané techniky, jednak tím dosáhl opět neurčitosti vyobrazeného. Z toho je zřejmé, že výtvarným záměrem byl převýšen záměr obsahový. K tomu došlo v jeho díle i později, například v obrazech s hudebními motivy, které Lacina začal malovat koncem války a které později často prováděl také technikou pastelu.

Krajiny

Dříve než přistoupíme ke sledování Lacinových krajinářských obrazů, které znamenají v jeho díle čtyřicátých let snad nejvýznamnější položku, zastavme se krátce u několika děl, v nichž je obsah opět důležitější než problémy výstavby kompozice.

Těch několik obrázků, o nichž bude řeč, představuje mezistadium mezi jeho *Pratvářemi* a *Prakrajinami.* V nich malíř prošel katarzí, vnitřní křečí nad hrůzami války. Do zorného pole se proto vrátily apokalyptické představy, jak je známe již z *Imaginárního portrétu Georga Trakla, Poznamenaného, Krkavčí krajiny.* Bylo už vzpomenuto, že v atmosféře války se také básníci, jako například František Halas, ale i divadlo a literatura obrátili k jinotaji a k povědomí národního společenství.

Bohdan Lacina v té době přešel k metafoře, symbolu, jinotaji a čerpal z lidových pověr ve snaze být obecně srozumitelnější, jak ukazují dvě varianty obrazu *Český podzim,* které maloval temperou, nebo plátno *Bílý kůň.* V první variantě *Českého podzimu,* asi z let 1942–1943, použil příznačných trojúhelníků místo štítů horáckých chalup, nad které vyrůstají předimenzované bodláky, výstižně charakterizující tento chudý kraj. Přestože obraz je malován plošně, a to dlouhými tahy štětce, které protínají vertikály bodláků, diagonály štítů chalup, černé stíny ptáků a figura vzpínajícího se koně v pozadí, vzniká iluze hlubokého prostoru. Vyvolává ji zejména posunutí střech chalup k dolnímu okraji obrazu, jejichž linie v levé polovině kompozice klesají pod horizont. Nad ním se objevila také vidina vzpínajícího se koně, která zaplňuje celou polovinu oblohy. Fantastičnost vyobrazení podtrhla poloimpresívní technika malby, vyvolávající dojem nedokončenosti obrazu. Také smysl vyobrazení osciluje mezi dvěma možnými výklady. Kůň v lidových pověrách ztělesňuje démonické síly. V symbolickém světě platí za inkarnaci erótu. Pro Franze Marca byl symbolem života vůbec. Objevil-li se nyní vedle Lacinových samoznaků horácké chalupy, pak může ztělesňovat erotickou komponentu mučivých snů nebo může být symbolem života českého venkova, jako například v Lacinových kompozitních obrazech, které jsme již rozebírali *(Samoty III).*

Poněkud jinak je tomu v obou dalších plátnech. *Bílý kůň* vznikl v roce 1944 a je také malován expresívním způsobem odpovídajícím této atmosféře. Malíř ho „téměř kreslil" hrubými tahy a sytými barvami. Tím dosáhl dramatičnosti vyobrazeného, která je blízká až středověkým výjevům s apokalyptickými jezdci a již zdůrazňuje i „poranění" na těle koně. „Bílý kůň", šiml, brůna, bělouš se na obraze žene pustou krajinou rašelinišť. Zježená hříva a velká kopyta znázorňující divoký cval dávají jeho postavě charakter zlého znamení – posla smrti.[80] Tento výklad

upřesňuje ještě symbolický význam běloby, jak ho užívali také Stéphane Mallarmé, R. M. Rilke, Stefan George, Emil Verhaeren a William Butler Yeats, jehož *Tajemnou růži* Bohdan Lacina o něco později ilustroval. Díla těchto básníků znal již dříve.

V druhé variantě *Českého podzimu* (1945), který zničil a který je známý pouze z fotografie, se Bohdan Lacina vrátil až ke Goyovým přízrakům a ke středověkým fantaziím. Oživil v něm famózní postavu apokalyptického jezdce.[81] I kůň se změnil v mýtického oře, v božské jízdní zvíře (wotans sleipnir), ve zvíře německých legend doprovázející duše. Jezdec se tak stal fantómem, jakousi strašidelnou lidskou bytostí, jejíž neurčitost je zdůrazněna ještě, podobně jako u Goyi, pláštěm, který ji zahaluje.

Mohli bychom sem zařadit také další obrazy, jako například *Svícny, Morový květ, Natura mortua.* Z nich k nejzajímavějším patří *Přesýpací vajíčka* (1943), která jsou i výtvarně nejkvalitnější.[82] Obměňují tradiční atribut času – přesýpací hodiny. Došlo tu však k paradoxu. Vajíčka nemohou projít úzkým hrdlem přesýpacích hodin. Nemohou-li tedy odměřovat čas, pak by měla symbolizovat nesmrtelnost. Proč však přesýpací? Vždyť všechny kultury znají vajíčko jako symbol nesmrtelnosti. Už v Egyptě, kde se tento symbol objevuje nejčastěji, přirozený zájem o všechny projevy života se ještě vystupňoval tajemstvím vzniku a růstu zvířat uvnitř uzavřené skořápky. Z toho vyplynula představa, že všechno, co je skryto očím a zdánlivě neexistuje, ve skutečnosti může existovat a projevovat se.[83] Proto ze spojení vajíček s přesýpacími hodinami, jak je vyobrazil v tomto případě Bohdan Lacina, vyplývá nutně disparita a z ní neurčitost, nejistota, překvapení a údiv, za kterým se skrývá strach. Kdybychom chtěli chápat *Poznamenaného, Samoty III* a *Český podzim* (první variantu z let 1942–1943) v duchu pozdně antického memento vivere, pak *Přesýpací vajíčka* převažují misku vah ve prospěch středověkého memento mori, které, jak již bylo řečeno, se v Lacinově tvorbě objevuje zhruba v roce 1944, kdy dobové napětí i v umění plodilo fantastické představy a podobenství, která však Lacina brzy překonal svým zdravým vztahem ke skutečnosti.

Bylo-li řečeno, že Bohdan Lacina je blížencem poezie, pak na tom není třeba nic měnit, protože v metaforu nebo v podobenství změnil i krajinu, Vysočinu nevyjímaje. Ta se mu stala východiskem, nikoliv cílem umění. Jistě, vzpomínka, ale i příroda vůbec, dětství a tradice tu sehrály svou úlohu. Ovšem názornost vzpomínky se na základě minulostních vizuálních vjemů transformovala do neurčité, téměř neuchopitelné předmětnosti, kterou často modifikovala právě poezie. Mohli bychom říci, že krajinu Bohdan Lacina chápal jako kosmos – nekonečný mlčenlivý prostor, v němž se vše rodí a v němž vše zaniká.

Pro osvícence neznamenalo krajinářství nic víc než popis země; Lessing tvrdil,

že krajina nemá „duši", a proto také nemůže být předmětem malířství. Mengs považoval krajinářství za vedlejší produkt malování a rozvoj krajinomalby za počátek úpadku umění. Naopak romantikům krajina zastupuje lidské pocity, ladění duše, není pro ně krajinou v pravém slova smyslu. U Laciny vedle vzpomínky z dětství reprodukuje psychickou situaci, stává se reprezentantem lidského citu, lidské souměřitelnosti.[84] Jak říká Schelling: „Příroda se poznává v lidech, člověk v přírodě."

Vznik, bytí, zánik – přírodu, život, smrt vyjadřuje prostor krajiny, dynamika tvarů a světlo. Lacinův „žernov" života se spojuje s koloběhem přírody, podobně jako i jeho akty v podobě karyatid, jak uvidíme později, splývají s věčným pohybem světového prostoru, vzestupem a úpadkem, klesáním a růstem, zrozením a smrtí. Právě v tomto prostoru dochází ke střetání živlů. Objeví se proto kosmogonické, ale i kosmologické obrazy zachycující počátek světa nebo dění ve světě – cykly ročních dob, kterým byl tradičně připisován zvláštní význam, jak jsme viděli v obrazech *Český podzim* a jak uvidíme v *Jarní krajině* nebo v *Krajině jarní rovnodennosti.* „Avšak nejen prostor krajiny, nýbrž i jednotlivosti – byliny, trávy, květiny, kameny a voda jsou podobenstvím na velikost přírody."[85] Vznikly také obrazy o více polích – diptychy a triptychy – které Lacina modifikoval v tzv. monodiptyších – v obrazech krajin dvojitých, samodruhých a beztížných a dokonce i v plátnech s hudebními motivy, kde akord svým metaforickým významem odpovídá triptychu, jak na to upozornil už W. Pinder. Přesto reálná krajina, zrcadlení ve vodách rybníků, byla Lacinovi zřetelným východiskem veškeré jeho krajinomalby.

V návaznosti na romantiku vznikla také série podobenství na osamělost. Lacinovy *Samoty,* malované od počátku čtyřicátých let, znamenají podřízenost člověka elementárním silám přírody. Štíty osamělých horáckých chalup se v nich staly samoznaky, které zastupují realitu, často jedinou jistotu – domov. Lacina v nich využíval tradic přesně vymezených významů zelené, modré a bílé barvy.

Pro Bohdana Lacinu bylo příznačné, že se zabýval krajinou už brzy po svém odchodu z Prahy. *„A je to nejprve neočekávaný návrat, který vede Lacinu tam, kam bychom byli sotva očekávali, že půjde. Je to poprvé, co se vrací domů, k obzorům, travám a kamenům svého kraje, Českomoravské vysočiny. Zde, nechávaje rázem za sebou znaky ortodoxní surrealistické malby, dal přednost pozvolnému hledání vlastní řeči a sebe sama v několika krajinách a tvářích, jejichž vývoj se udál v dosti dlouhém procesu let 1938–1944."*[86]

Chceme-li sledovat postupný vývoj Lacinových krajin a v souvislosti s ním i rozvoj výtvarné stránky jeho umění, pak se musíme vrátit na počátek čtyřicátých let. Jan Tomeš považuje za první obrazy Lacinova nového vztahu k světu, v protikladu k surrealistickému období, už *„lehce metaforizovanou Krajinu (1938?), s níž souvisí celá skupina obrazů, a Krkavčí krajinu (1939), které znamenaly první před-*

poklady pro Prakrajinu (1943), prociťující a vynořující se z hlubin geologie a z chaosu prvního bujení do světla."[87] Nicméně i když přiznáme těmto krajinám místo jakési prehistorie k Lacinovým obrazům čtyřicátých let, neznamenají v jeho díle ještě novotu podstatně odlišnou od předchozí malby. Tou se staly teprve dva drobné obrázky *Samot,* olejomalba a tempera, z let 1941–1942. V nich došlo k náhlému zvratu; zmizela z nich expresívní křečovitost předchozích obrazů a nastoupila stylizace a klidné vyvažování ploch a tvarů, barev a linií. Jimi začíná Lacinův osobitý malířský projev čtyřicátých let, vycházející z reality lidské a přírodní. Malíř se obrátil zády k „mechanickým" metodám ortodoxního surrealismu, aby je nahradil složitou a technicky mimořádně propracovanou malbou.

I v rovině významové zahájil oběma obrázky novou etapu, v níž proti surrealismu začal využívat představ tradičních lidových pověr, mýtů, podobenství, básnických obrazů, útvarů a vztahů, ale i symbolů často odvozených z exaktních věd, jichž lze použít v polemice s tendencemi po dokonalosti. Vyplývalo to z jeho vzdělání, jak v literatuře, tak v matematice, fyzice a geometrii.

V *Samotě* malované temperou Bohdan Lacina reálnou skutečnost stylizoval. Odmítl tak náhodnou volbu výtvarných prostředků a vyšel z konkrétní, reálné krajiny. Pro váhavost těchto jeho prvních kroků je příznačný i drobný formát, který malíř zaplnil maximálně střídmým útvarem chalupy nebo seníku zastřešeného stanovou střechou. Ta se opakuje v zrcadlovém obrácení v menší horní polovině obrázku. Zde se už změnila v plochý trojúhelník, postavený obráceně, vrcholem na stylizovanou střechu. *Samota* stojí před plošně a náznakově načrtnutou krajinou s vysokým horizontem. Reálný tvar byl tedy zjednodušen a vymezen ideálními vztahy, vyplývajícími ze zákonitostí výstavby obrazu. Poprvé v Lacinově tvorbě tak došlo k záměrné organizaci obrazu. Přes tento racionalistický postoj výsledný účin obrazu je určen okamžikem styku objektivní reality s představou a se záměrnou organizací díla, okamžikem, který bývá označován za výchozí bod imaginace.[88] Tvarová redukce se projevila také v koloritu, který se změnil téměř v homeochromii. Převládá modř, jíž nesměle sekundují okry, čerň a tlumené odstíny červení. Vedle modře, jak už víme, se v Lacinově díle v té době objevily také fialové, hnědé a jim podobné barvy.

K oběma *Samotám* můžeme přiřadit ještě drobný obrázek, nazvaný prostě *Krajina.* Je malován kombinovanou technikou – olejem a pastelem, s maximální tvarovou střízlivostí, která převládla ve většině jeho významějších krajinomaleb čtyřicátých let. Příznačný v této souvislosti je ovšem Lacinův obrat k temperové malbě, která stojí v protikladu k olejomalbám předchozích let a představuje zkoumání výrazových možností této techniky. Můžeme v něm rovněž vidět příklon k tradičním materiálům a technikám, což je zvlášť zřejmé v grafice, kde na místo

tužky a suché jehly nastoupil dřevoryt a mědirytina. Temperová technika patří ke složitějším způsobům malby a temperová barva je ve větší míře než barva olejová barvou „o sobě". Proto klade větší nároky na zpracování a jako barva spíše krycí neumožňuje plynulé přechody, polostíny, reflexy; těch lze dosáhnout jen pomocnými metodami – šrafováním nebo tupováním, jak ukazuje například právě vzpomenutá *Samota,* temperami rozpustnými nebo „vysvětlováním" na lokálním tónu či na barevné imprimituře temperami nerozpustnými.[89] Temperová barva dává menší možnost vytvářet iluzívní prostor a obě techniky se od sebe výrazně liší optickými rozdíly: tempera má větší schopnost záření, zato je plošší a zužuje prostor, který lze budovat většinou jen kladením barevných ploch vedle sebe nebo za sebe – tedy kontrastem plánů, jak to ukazují Lacinovy právě vzpomínané *Samoty.* Z kontrastu plánů plyne určité napětí, kterého Lacina dosahoval střídáním past a řídkých barev, hladkých nebo strukturovaných ploch, ale i střídáním suché nebo lakové tempery. V tom lze vidět podstatné zvýtvarnění malby.

Necháme-li stranou olejem malovaný *Mlýnek* z roku 1942, v němž Lacina užil smyslově dráždivých tónů a kubizujícího tvarosloví v poněkud chaotické a přebujelé kompozici, pak dalším vývojovým stupněm jeho umění je *Krajina* (1943). V protikladu k *Samotě* z let 1941–1942 se v ní Lacina pokusil převést do plochy větší krajinný záběr se štíty, střechami a komíny, nevyhnul se však detailnímu záznamu jednotlivostí, jak ukazuje z komína stoupající kouř, strom nebo předimenzovaně okvětí pampelišky v popředí, zářící sluneční kotouč na obloze a střecha chalupy v horní polovině obrazu. Zato štíty domů v levém dolním rohu stylizoval do plochých rovnostranných trojúhelníků a kompozici rozdělil do tří vodorovných pásů, z nichž dva spodní zaplnil štíty a střechami a třetí od obou spodních oddělil výraznou čarou horizontu, aby tak naznačil oblohu. Proti *Samotám,* jejich tvarové a barevné vyváženosti, jednoduchosti a klidu ovládá *Krajinu* shluk různě se křížících linií a čar, ploch a iluzívních objemů. Kresebnost, vyvolávající dojem dynamiky a dramatičnosti, jako by předznamenávala další obraz, a to *Větrnou krajinu.*

Větrné krajině předcházela kresba křídou, kterou charakterizuje zcela uvolněný rukopis. Ze změti vodorovných čar se zvedají oblé linie, dynamizující kompozici. Různě se překrývají a pronikají, aby vytvářely iluzi vírů zvedajících se vzhůru, takže vzniká dojem pohybu, který může evokovat představu větrného živlu. Tato skicovitost přešla do olejomalby v poněkud ukázněnější podobě. Nosným pilířem kompozice se nyní stal nevysoký pahorek porostlý travinami rozkmitanými jakoby nápory větru, které se plazí po stranách vyvýšeniny a světelně tremolují na povrchu malby. Z oblých a oválně se křížících linií předchozí kresby zůstal v olejomalbě pouze útvar několika oválně překřížených čar, vznášejících se nad pahorkem. Znázorňuje vír vzduchu sráženého výstupkem země. Pozadí tvoří světlejší barevná plo-

cha, znenáhla se zvedající k pravému hornímu rohu. Na jejím počátku světélkuje silná vrstva barvy. To vše připomíná krajinu pozdního léta, prosvětlenou stříbřitým světlem a bičovanou vysušujícím horkým větrem. Tedy krajinu nikoliv v jejím rozkvětu, nýbrž krajinu opuštěnou – prakrajinu. V ní podivuhodným způsobem žijí toliko živly – vítr svištící mezi vysýchajícími stébly trav a zdánlivě vržené světlo, křížící se v různých směrech nad povrchem země, avšak ne jako osvětlení, nýbrž jako osobitý umělecký zážitek. Podobně zašifruje fantastické pavučí obraz *Zahrady*, který Bohdan Lacina dokončil mnohem později, a to v roce 1945.

Na *Krajinu* navázala *Prakrajina* z téhož roku, tentokrát malovaná olejem. V ní však zaznělo i mlčení Prostoru *Větrné krajiny* a metafyzické světlo, též pohyb, i když daleko rozvážněji vyjádřený. Podobně jako v *Krajině* nebo ve *Větrné krajině* klenou se i zde dva pahorky v podobě písečných dun. Z nich vyrůstá jednak květ stylizované pampelišky, jednak suchá lodyha. Na obloze žhne sluneční kotouč, duny obklopují stonky travin a horizont vymezují dvě linie. Malířský projev je uvolněný. Plynulejší tah štětcem se objeví pouze v útvarech pahorků, sporadicky též v podání travin, pro které Lacina použil sytější zelené barvy. V pozadí traktovaném roztíranou barvou, tupováním a nervními doteky štětcem se malba rozkládá do splývavé neurčitosti. Dokonce ani linie trav, lodyh a horizontu nejsou přesně definovány. Vynořují se a zanikají ve vágní mase barvy, která ve světlejších vlnách vyvolává představu imaginárního prostoru. Jí slouží doposud v Lacinově díle snad nejdůsledněji světlo. Vedle zelených tónů pahorků ovládá celý obraz také monochromie v hnědi, z níž vyzařuje žluť, která je považována za barvu nejbližší světlu, jak jí v tomto smyslu užívali například W. Turner, O. Runge, Segantini, Vincent van Gogh a jiní. Světlo opět jako by vyzařovalo z obrazu, z okvětí imaginární pampelišky. Žluť se v hnědích odráží v podobě reflexu drahého kovu a působí anaturalisticky, jako umělá substance. Je to umělý svět prakrajiny nebo představa o něm. Z této prakrajiny se ozývá mytické vědomí, obrácené do minulosti. Na druhé straně se spojuje s moderními představami o čistotě a nevině, jak je nacházíme například v *Krajině čiré* Gustava Caruse, která patrně ovlivnila ještě v roce 1967 Lacinovu *Krajinu širou*. Také Paul Gauguin, v protikladu k Puvisu de Chavannesovi, prohlásil, že pojem nevina by se *„měl malovat ne jako bíle oděná dívka s lilií v ruce, nýbrž jako prvotní nekultivovaná krajina, na kterou ještě nikdy nevstoupila lidská noha“*.[90] Tak i tento Lacinův obraz v rovině podobenství vyjadřuje představu nedotčené panenské země, a to přirozeně na pozadí války.

Temperou malovaná *Krajina* (1944) redukuje viděnou skutečnost na elementární krajinářské samoznaky, a to zcela v duchu Lacinova dosavadního vývoje. Stylizované štíty domů, strom v pozadí v podobě palmy a žebřík vybíhající nad horizont, bílé obloučky na obloze a tlumené, šedomodré a hnědědfialové barvy – to

vše evokuje umělcovo okouzlení přírodou, prozářenou sluncem. *Krajina* si zachovává ještě náznak iluzívního prostoru, jak tomu bylo již ve *Větrné krajině* nebo v *Prakrajině*. Naproti tomu *Hraniční krajina I* je plošná a prostorové relace v ní jsou vyjádřeny ryze výtvarnými prostředky. Malíř pracoval s plochou plátna a s bělobou, kterou nanášel širokým štětcem. Horizontem rozdělil plochu obrazu do dvou vodorovných pásů, přes které „nakreslil" jednoduchou tmavší linií siluetu ptáka klesajícího k zemi, čímž opět reagoval na válku. Pták, jako už dříve, i nyní zastupuje člověka. *Hraniční krajinu* tak můžeme chápat jako hranici mezi životem a smrtí, jak dokládá i užití běloby v obraze převládající. Běloba ovšem nezastupuje pouze absolutní mlčení – nicotu. Je také prostorem, neurčitým, hustým a neproniknutelným, ale též novou prostorovou možností. *„Bílá není bíle natřená zeď, konec nebo uzavření. Je to východisko malířské prostorové kontinuity... Bílá barva bez materiální tíže – a zdánlivě bez smyslnosti – je silou. Není to rezignace, nýbrž prostor jako dimenze možného."*[91] Odtud lze vykročit všemi směry, zde lze překročit všechny hranice – tedy i hranici mezi životem a smrtí, i jakýkoliv prostor. Tak Bohdan Lacina dospěl od pestrobarevných surrealistických obrázků přes homeochromní malbu až k monochromii. Nebyla to zřejmě cesta marná a nepochybně právě ona přivedla Bohdana Lacinu k tomu, k čemu směřoval od počátku – k úsilí pochopit člověka v jeho obnoveném styku s přírodou, v jeho potřebě čerpat z prapůvodních hodnot přírody. Proto chtěl do umění vnést primární lidské hodnoty, podstatu, nikoliv nahodilost, protože tehdy, v době války šlo také o primární hodnoty – o podstatu.

Že v těchto obrazech Lacina výtvarně parafrázoval válečné hrůzy, o tom svědčí pastelem malovaná varianta *Hraniční krajiny* z roku 1944. Na ní nacházíme typické atributy – strom vyvrácený z kořenů, květiny podobné pampeliškám, z jejichž okvětí odnáší vánek semínka. V pozadí vidíme plot z ostnatého drátu. Avšak v tom, jak žije příroda v popředí kompozice – i z vyvráceného stromu vyrostly omlády – cítíme přesvědčení o nezničitelnosti věčně se obnovující přírody. Proti šedohnědým, červenohnědým, šedozeleným barvám, černi a šedi v dolní polovině obrazu stojí jemně fialová barva oblohy. Černá je linie horizontu s plotem a obě poloviny obrazu rozděluje zářivě bílá, vodorovně běžící čára pod černou kresbou plotu, kterou můžeme pochopit jen jako „hraniční" čáru mezi životem – stromem a květinami v popředí – a smrtí, plotem stojícím v pustině s fialovou prázdnotou oblohy.

V tom smyslu je třeba rozumět i *Hraniční krajině II*, která stejně jako varianta pastelu zapadá do homeochromní malby, jak ji reprezentuje *Prakrajina* nebo *Větrná* krajina. Lacina v ní opět užil zemitých hnědí, z nichž vyzařují zelenožluté a žluté odlesky. Ty dodávají krajině poněkud zsinalý přísvit rozbřesku, v němž se zjevují

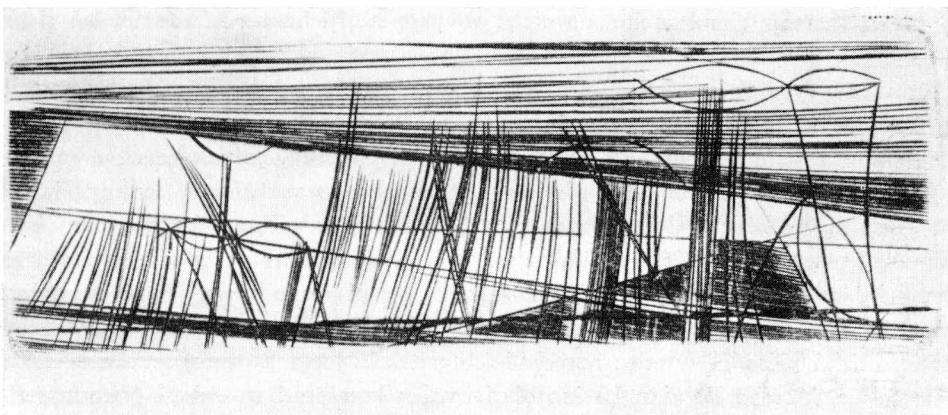
„hrůzy noci (války)", a to pletence lidských údů vyrůstajících ze země. Malíř jako by hodnotil zážitky sotva odeznělé. V tichu a pustotě krajiny znovu zaznělo mytické vědomí – návrat k prakrajině, k zemi, k podstatě.[92] Stejně tomu bylo i v *Ikarově krajině,* která ostatně *Hraniční krajině II* předcházela. I v ní nacházíme shluk údů, které však v protikladu k *Hraniční krajině II* evokují neurčitou představu ptáka jako analogii člověka. Můžeme tedy říci, že všechny právě vzpomínané obrazy dostaly baladický přízvuk, v *Hraniční krajině I* podtržený bělobou, nebo fialovými a modrými barvami v *Ikarově krajině.* Pády, ztroskotání se staly uměleckým výrazem smutku nad prožitými událostmi, vyjadřovaly však i osobní Lacinovy pocity osamělosti.

Projevem vyznání smutku nad hrůzami války jsou nepochybně i obrazy *Samoty II, Jezerní krajina* (později zničená), *Kukačka, Balada, Krajina se šibenicemi, Prázdný lom.* V *Samotách II* Bohdan Lacina v podstatě navázal na první obrázky z počátku čtyřicátých let, a to jak řešením sudé konfigurace, tak tvarovou redukcí, která se ve zvýšené míře projevila v koloritu. V protikladu k *Samotě* (z let 1941 až 1942), kde jsou tyto problémy řešeny důsledně, respektuje Bohdan Lacina nyní více skutečnost. Užívá sice opět plochých trojúhelníků a romboidních útvarů „s tečkou uprostřed", avšak daleko bohatěji kupí střechy a štíty domů, které na obraze vytvářejí pestrý kaleidoskop podle toho, jak se řadí jeho minulostní vizuální vjemy jednotlivých věcí za sebe. Pestrost je ovšem spíše tvarová než barevná, nicméně dokazuje postupující příklon ke skutečnosti, který vyvrcholí na začátku šedesátých let v jeho realistických krajinách z Českomoravské vysočiny. Střecha seníku v *Samotách II* je odpozorovaná ze skutečnosti, stejně jako stromy v okolí nebo louka, na které seník stojí. Běloba, zeleň a modř však zůstaly i v tomto obraze v duchu homeochromní malby hlavními nositeli nálady.

Podobně je tomu i v *Kukačce* a v *Baladě* – v dílech rozvíjejících cykly s ptáky. Jejich tvary ovlivnila umělcova fantazie, opomíjející nyní geometrii a racionální stylizaci některých předchozích děl. Jako obraz *Samota II* představuje i *Kukačka* předstupeň k *Baladě II* (z roku 1952), a to jak stylizací střech domů, tak výrazným akcentem položeným na reálné zpodobení ptáka. Obrazy jsou si tak blízké, že vzniká dojem, jako by vznikly současně. Východiskem *Kukačky* byla nepochybně *Balada I* (z roku 1947). Představuje pohled na věž a střechy venkovských domů. Na jedné z nich se usadil pták, kolem něhož září zlatá barva. Pták jako by vyrostl z lidových pověr a pověstí, ve kterých černý pták zastupoval ponurost, kterou vyvolává také hluboká fialová barva ovládající celý obraz. Je to barva, která neoživuje, nýbrž spíše zneklidňuje.

Zatímco rozebírané obrazy ovládá poetická neurčitost, lyričnost a citová odezva na válečnou dobu, charakterizuje *Krajinu se šibenicemi* naturalismus. Pustou

krajinu osvětlenou umělým světlem, které vyzvedá z tmavého pozadí jeviště mezi travinatým popředím a temně modrou až fialovou oblohou v pozadí, člení vertikály šibenic. Stojí vedle sebe nebo se překrývají – siluety a téměř plasticky načrtnuté dřevěné konstrukce. V obraze je vše strohé a jednoduché. Plochu plátna, natřenou řídkou barvou, obohacují hustší nánosy pigmentu, zejména v popředí – v travinách a na některých břevnech nebo na osvětlené ploše. Touto jednoduchostí Bohdan Lacina navodil atmosféru drsné prázdnoty a opuštěnosti. Mohli bychom říci, že obrazem uzavřel metaforickou krajinomalbu čtyřicátých let, neboť v dalším období se obrátil k realismu, jehož počátky se objevily již v jeho *Samotách II* nebo v *Kukačce* a *Prázdném lomu* (1947), který svou koloristickou pestrostí napovídá Lacinovu polyvalentní barevnost z konce padesátých let.



19. Krajina, mědiryt, 1946, č. kat. 560

Zátiší

Jak vzpomenuto, nelze v Lacinově díle jednoznačně odlišit zátiší, krajinu nebo figurální obraz, i když malíř ve čtyřicátých letech v podstatě ctil tradiční nebo klasické dělení umění podle žánrů. Všechno zde existuje v sobě a vedle sebe, jak to naznačují i názvy některých obrazů – *Ulity, Hlava lampa, Samoty, Krajina dvojitá, Protiklady* atd., abychom jmenovali i některé příklady z pozdější doby. Obraz se tak často změnil v „psychogram". Spojily se v něm různorodé prvky ve zvláštní vizi, která vznikla v malířově představě (mnohdy v okamžicích průniku světla a tmy v ateliéru), kdy jako by docházelo k obapolnému ovlivnění, k náhlé inspiraci a k nalezení vnitřní melodie.[93] Jednotícím prvkem v takových případech je transparence a simultaneita, na nichž obvykle stojí i barva, kterou Lacina zkoumal téměř s vědeckou akribií. Ostatně transparence a simultaneita, stejně jako abstrakce a symbol jsou kontinuitními veličinami umění od pravěku. Lacinovo dílo využívá druhého principu transparence, a to průsvitnosti těles. V tomto případě transparence jednak směřuje k projekci vnitřních prožitků, jednak se stává výrazovým prostředkem prostorových představ. Podobně jako v krajinách, jediným zdrojem inspirace také v cyklech obrazů a zátiší se mu stala příroda. Vynecháme-li díla již dříve rozebíraná – zátiší s ptáky a rybami – objevíme na počátku čtyřicátých let četné kytice, trávy, byliny, později košíčky nebo ulity apod. Jen zřídka se objeví motiv svícnů, kolotoč nebo skutečná natura mortua. Proniká do nich zvláštní filozofie, blízká přírodní estetice renesančních umělců. Je to filozofie, jakou pěstoval Paracelsus, kterého Bohdan Lacina obdivoval a který rád srovnával přírodu s živými bytostmi; ostatně podobný vztah k přírodě měli i romantičtí malíři, básníci a filozofové nebo Walt Whitman.

V mnoha Lacinových obrazech, zvláště v realistických kyticích nenajdeme skrytý význam nebo metaforu. Malíř motivu kytice využíval spíše ke kompozičnímu a tvarovému uspořádání obrazu, květiny stylizoval nebo je tvarově a barevně přehodnocoval. K takovým zátiším můžeme přiřadit hned několik kreseb uhlem, rudkou a sépií z konce roku 1941. Na jedné z nich vyobrazil kalich s bochníkem chleba na stole, a to zcela tradičně, v duchu lineární perspektivy. Tvary a plasticitu předmětů uzavřel pevným obrysem, podobně jako i na kresbě s kyticí vlčích máků ve váze, kde obrysovou kresbu mírně stylizoval. Objemovost vázy zdůraznil šrafováním rudkou a stínováním sépií. Šrafura kolem vázy vytvořila prostorovou kulisu, od které se odráží kytice květů, a tím byla zdůrazněna její plasticita.

Tato plastická objemovost a prostorová rozprostraněnost vyniká v další *Kytici* (z rozhraní let 1943–1944). Malíř nyní umístil vázu s polními květinami, pečlivě,

až naturalisticky malovanou olejovou barvou, před hlubokou krajinu, rozvrstvenou do několika plánů. Jemnými až pestrými barvami vyvolal iluzi hloubky a věrné reprodukce, podobně jako i v obraze *Kytice ve váze* (z roku 1944), který maloval kvaší. Nyní umělec realismus podání mírně zlyrizoval geometrickou sítí linií, které se proplétají mezi květy, zatímco střechu domu v pozadí naopak stylizoval, avšak podal ji v perspektivní zkratce. Připočteme-li k tomu bohatě diferencovanou škálu nafialovělých, bílých a zelených barev, pak můžeme konstatovat, že obraz vyvolává náladu poklidného letního odpoledne, tak jak se s ní setkáme v padesátých letech v Lacinových *Kyticích vrabčích, březnových, na humnách* apod. Na další *Kytici* (1944–1945), malované kvaší na papíře, podobu květináče s rostlinou dužinatých listů a květů stylizovaných do plochy neruší ani geometrická síť. Podobně je tomu v *Zátiší s plody* (1945), kde rozkrojený meloun a rybu malíř odpozoroval ze svého okolí. Olejomalba *Kytice* z let 1945–1946 je více stylizovaná a fialovými, zelenomodrými a rumělkovými barvami zapadá zcela do homeochromní malby čtyřicátých let. Uzavírají je obrazy jednoduchých, až impresívně malovaných kytic, z nichž vzpomeňme ještě alespoň *Kytici* (1946) malovanou na skle, která je téměř náladovým obrázkem pestrého koloritu. Podobně pojal pastelem provedené *Rostliny* (1947), zatímco například v *Primaveřině košíčku* (1944) v rovině metaforické usiloval ještě o realizaci představy o příchodu jara, jak ji odvodil z lidových tradic a oživil v duchu renesanční filozofie. Jde stále ještě o kytice, i když pojaté poněkud jinak, jak ukazují kraslice zaplňující košík. Kytice je uzavřena do vajíčka, z něhož transparentně prosvítá. Vzpomeneme-li si, jaký byl význam vajíčka, jímž se obdarovávali například Římané v době velikonoc, a uvědomíme-li si dále, že transparence směřuje k projekci umělcových vnitřních prožitků, pak je smysl tohoto obrázku jistě jasný. I další obraz malovaný voskovou temperou a nazvaný *Košíček*, zřejmá varianta předchozího, využívá metaforického významu vajíčka a transparence. Zde se na lodyhách místo květin objevily dokonce oči. Jde tedy o přímou konfrontaci přírody rostlinné s živými bytostmi v duchu Paracelsovy filozofie. Tomu odpovídá i naturalistické podání jednotlivostí, jak se s ním setkáme ještě v obrázcích *Morový květ* a *Kytice kohoutek*.

Daleko poetičtější a malířsky kultivovanější i významově propracovanější jsou monumentálně pojaté obrazy několika kytic a travin, i když jejich formát nepřekročil v žádném případě střední rozměr. Jsou to zejména *Kytice bobule, Mezi stébly trávy, Kytice zemní* a *Kytice stavba*. I v těchto plátnech, malovaných v detailu vždy realisticky, se spojuje realita s imaginací, a to v duchu vzpomínaných filozofických analogií. Je nepochybné, že v nich Lacina oslavoval především velikost přírody. Je v nich obsažen prvotní obdiv, který stojí na počátku jakéhokoliv uvažování. Přední místo zaujímá plátno *Mezi stébly trávy*. Vzrostlé lodyhy travin, které

vyrůstají od spodního okraje plátna vzhůru přes celý obraz, ve skutečnosti opět transparentně prosvítají z vejčitého oválu. Mezi nimi snadno rozpoznáme původní přírodní vzor – pampelišky – od kterého Bohdan Lacina své tvary odvodil. Obrazu předcházela kresba. Řada podobných kreseb travin, lodyh nebo žita jdoucího do květu, které Lacinu rovněž fascinovalo, vznikala už počátkem čtyřicátých let. Jsou to realistické kresby, v nichž ovšem vždy velkou úlohu hraje jejich zvláštní, neobvyklé uspořádání a sestava. Jako v ostatních cyklech, tak i zde jde o spojení reality s imaginací. Už počátkem čtyřicátých let chtěl Bohdan Lacina vytvořit dokonce herbář pomyslných kvítek, a to v grafice – v dřevorytu, v suché jehle a v mědirytinách. Pro pozdější nedostatek času k tomu nedošlo. Tempera *Mezi stébly trávy* odpovídá plně této myšlence. Lodyhy a lístky rostlin jsou nazírány z žabí perspektivy. Jejich předimenzovaný vzrůst chce diváka skrýt, ohromit a překvapit. Pnou se vzhůru, jako by vyjadřovaly touhu, kterou podporují i barvy – červená, fialová a zejména modrá. Ještě zřetelněji vynikne tato myšlenka v následujícím obraze, malovaném rovněž temperou, který nese název *Byliny*. Zde ji vyjadřuje i tvar rostlin. Jsou to tři byliny připomínající ocún, jejich stvoly, zhruba uprostřed rozšířené do oválného tvaru, se naklánějí do stran, což připomíná pohyb. Dvě z bylin dosahují svými hlavičkami až k slunci, třetí se k němu pne. Vše to se odehrává na modrém až modrozeleném pozadí, lodyhy jsou temně zelené, na kolínkách stejně jako na hlavičkách se objevuje kraplak. Okrový kotouč slunce tuto syrovou barevnost ještě podtrhuje. Tomu odpovídá i malířské provedení. Zatímco obraz *Mezi stébly trávy* je malován štětcem pečlivě vedeným a řídkou barvou, objevují se na *Bylinách* hrubé pasty nanášené vervním rukopisem až expresívní povahy.

Zvláštní melancholická nota *Bylin* se objevuje i v obraze *Kytice bobule*, (1947). Je malován na fialovém podkladě, pozadí je v horní části zářivě tmavomodré, spodní třetina fialová; je osvěžena svislými a o poznání světlejšími čmouhami. Sama kytice je vlastně svazek travin a žita. Malíř ji namaloval v kulovité váze s podstavcem, který připomíná košík. Stvoly vázou prosvítají a vytvářejí v ní křížící se žilkování, takže v diváku vyvolávají pocit, jako by vyrůstaly z cibule. Je nepochybné, že malíři o vyvolání takového pocitu právě šlo. Vše se zde prolíná navzájem a splývá dohromady. Příroda žije a svým životem proměňuje i zdánlivě neživé. Vegetativní vlastnosti jsou přisuzovány i neživým věcem. Avšak vlastní velikost přírody je v jejím věčném obnovování, ve spojení životodárné země s růstem travin, květin, rostlin; to ještě daleko výrazněji reprezentuje *Kytice zemní* z téhož roku. Avšak zatímco na *Kytici bobuli* bobule představovala zároveň košík, který byl vlastně výsledkem postupné proměny košíků z Lacinových dřívějších obrazů, změnil se koš na obraze *Kytice zemní* ve skutečnou cibuli. Zatímco fialová barva na *Kytici bobuli* tvořila pozadí pro košík v dolní čtvrtině obrazu, vytvořila zde

temně fialově-hnědá barva v dolní třetině obrazu sytou plochu, která intenzívně připomíná řez vysokou vrstvou zeminy, v níž se nám odkrývá kořen rostliny nebo byliny. To vše vypadá velmi realisticky. Z cibule vyrůstá nad zemí trs neurčitých travin, které mohou být chápány též jako obilí. Je tu tedy vyjádřena i proměna jedinečného v množství, což vynikne neobyčejně intenzívně a přesvědčivě v obraze *Kytice stavba,* kde z vázy vyrůstají trojúhelníkovité útvary s okny a „lomenicemi" a okna sama transparentně prosvítají také z vázy. Význam proměny jedinečného v množné zde dosáhl snad nejšťastnějšího vyjádření, k jakému kdy Lacina dospěl. Ani v pozdější *Samotě množství* se mu nepodařilo tuto ideu dvojice nebo množství řešených do jednoty vyjádřit lépe. Smysl obrazu ještě více přibližovalo původní pojmenování *Kytice město,* které Lacina změnil teprve mnohem později. Je to tedy v podstatě téma imaginárního města, které známe také z děl francouzských a německých romantiků a které vždy akcentuje osamělost. V našem případě jsou jednotlivé *„květy"* kytice vytvořeny právě Lacinovými *„samoznaky"* samot – tj. oněmi trojúhelníky s tečkou uprostřed, které zastupují obraz chalupy–samoty. Inspiraci romantikou lze snad doložit i příbuzností s Baudelairovými *Květy zla,* které jsou také kyticí, avšak kyticí *„hlouposti, omylů, hříchů a špinavé lakoty".* Nicméně stejně tam jako zde jde o symboliku květin. Také způsob malby je zvláštní, bizarní a neobvyklý. Malíř použil pro pozadí temně fialové barvy, jejíž prostorovou hloubku ještě umocnil tím, že celou plochu obrazu orámoval pásem ze světle červených a temně fialových až purpurových čtverečků. Z tmavé vrstvy pozadí pak vyzvedl vázu. Z ní vyrůstá daleko světlejší a výrazněji malovaná kytice staveb, v níž převládají rumělkově červené, purpurové a dráždivě fialové tóny. Přechody světla a stínu jsou malovány s rafinovanou subtilitou, s níž korespondují i dvě významově důležité roviny – realita a imaginace. Z konfrontace realistických prvků a z jéjich imaginární skladby pak vyzařuje zvláštní mlčenlivost prostoru. Příznačné je, že obraz vznikl až po válce, a to v době, kdy se i ve skupině Ra vyhrotily rozpory do té míry, že muselo dojít k jejímu rozpadu.

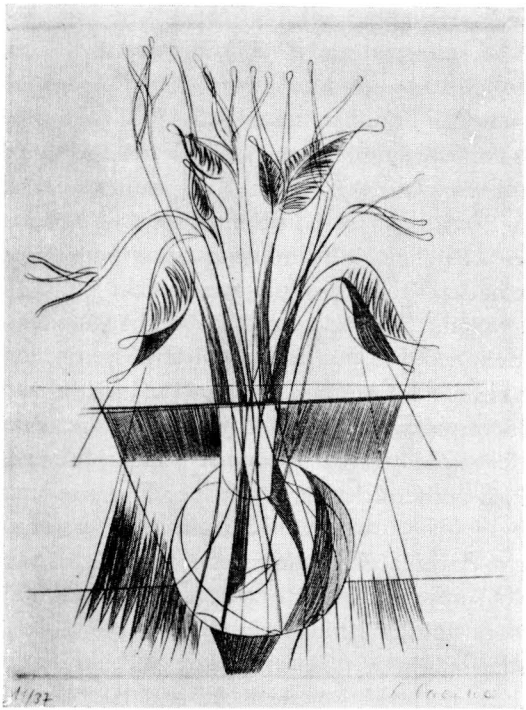
Vynecháme-li ještě některé nedůležité obrazy kytic, jako například *Kytici* z roku 1948, malovanou pastelem, která je v podstatě obměnou *Kytice zemní,* pak nám zbývá vzpomenout několika obrazů zátiší, kde není tématem svět rostlin, nýbrž svět předmětů. Mezi nimi a rostlinnými zátišími stojí některá díla, o nichž už byla řeč v souvislosti s figurálními obrazy – jako například *Hamletovo zátiší, Zátiší na dosah moře* apod. Olejomalbu *Svícny* z roku 1944 lze zařadit k obrazům, jako je například *Hlava* z téhož roku. Inspiračním zdrojem tu byly vyřezávané barokní svícny ze dřeva. Malířovi šlo o vyjádření zádumčivosti, která je na obraze ovšem nejasná a nepřesvědčivá. Stejně nepřesvědčivé je i malířské provedení. Jde o plátno na lepence; malíř na něm vymaloval svícny střídmými barvami – tlumený-

mi zeleněmi, hnědými a okry. Tím se obraz poněkud vymyká z typické homeochromní malby, která právě v té době byla velmi výrazná. Lacina vytvořil jen málo obrazů podobného charakteru. Mezi nimi se však objeví v následujícím roce ještě dva, které předznamenají jeho tvorbu šedesátých let, nebo lépe řečeno, které kladou základy k jeho pozdějším *Kyvadlům, Pronikům prostorů* apod. Na prvním místě je to obraz *Kolotoč.* V detailu jde opět o realistickou malbu. Malíře inspiroval kolotoč na venkovské pouti. I pestré, jasné barvy září na plátně jako barvy pouťových atrakcí. K vyvolání pouťového veselí chybí už jen veselé tváře dětí a komediantů. Z obrazu ovšem vane spíše ticho, jako by se v něm zastavil čas. To podtrhuje i fakt, že na vrcholu kolotoče – obehnány letmo načrtnutým zábradlím – stojí přesýpací hodiny. Vpravo od nich na obloze září slunce. Malba je perfektní, přesná. Řetízky, na nichž bývají zavěšena sedadla, se změnily ve vlající cáry a ty v kráčející ptáky. Z toho je zřejmé, že máme před sebou opět obraz, který chce vyjádřit čas. Avšak nikoliv abstraktní malbou, nýbrž tradičními prostředky, jichž užívali už romantici, a také prostřednictvím zcela konkrétních atributů. Můžeme v tom vidět zároveň vpád technicistní civilizace do Lacinových představ pohybujících se dotud převážně v biologickém a botanickém světě. V té době ostatně i u jiných malířů, kteří s ním společně tvořili skupinu Ra, jako například u Václava Tikala a Josefa Istlera, nalezneme silný vliv techniky. Tikal například maloval už v roce 1944 své létající lodě – fantastické konstrukce, přísně a jasně propracované. Jistě ovšem i pod vlivem Maxe Ernsta, zejména jeho „verneovských" koláží.

Tak i Lacina v obraze *Spektrální zátiší* z roku 1945 konstruuje fantastický přístroj, složený z tubusů, kterými proniká barevné světlo. To poskytlo umělci záminku k rozehrání bohaté škály barev. Konstrukce je ovšem zcela neurčitá a nepřesná a i malba sama je skicovitá – impresívní. Daleko přesněji je provedena *Sluneční lampa* z roku 1947. Zde se už setkáváme s perfektně iluzívně namalovaným fantastickým přístrojem, který připomíná radar. K teleskopu se naklánějí dva útvary evokující představu hodinových kyvadel. Duhově rozehraná škála pestrých barev i tvar kyvadel, to vše se v díle Bohdana Laciny objeví ještě později.

Jakousi variantou *Sluneční lampy* je obraz *Lunární oko.* Teleskopické oko se tu rozvinulo téměř do kruhu, který se v podobě oválu zrcadlí i v dolní polovině obrazu, a to na desce stolu. Přes ovál klesá rozšiřující se útvar, který opět připomíná kyvadlo. „Světlo" teleskopického oka dopadá tedy na plochu, na které se opakuje ještě jednou, jakoby v další fázi, a jako by se posunovalo po ploše stolu. Máme opět co do činění s časovým prvkem, ale i se snahou vyjádřit malířskými prostředky pohyb. Pozoruhodné ovšem je, že *Lunární oko* v podstatě reprezentuje řešení dvojice do jednoty, s nímž jsme se u Laciny setkali již několikrát. V tomto

případě je to v rovině jakési technicistní konstrukce. Z toho nepochybně plyne, že Bohdana Lacinu opět počala inspirovat a přitahovat geometrie a ruku v ruce s ní i výtvarnost, a to vedle už vzpomínaných principů biologických a botanických, které se ozvaly například v *Ulitách* z roku 1947 a o nichž jsme se už zmínili v souvislosti s Máchovým *Májem*.



26. Kytice bobule, mědiryt, 1947, č. kat. 562

Hudební motivy

Oto Bihajli Merin ve své knize *Abenteuer der modernen Kunst* vyslovuje názor, že hlavní proudy současného malířství mají svou metodou blízko k hudbě, a proto rozklad přísné zákonitosti a princip totální svobody v rámci totální disciplíny je pro obě umění charakteristický.[94] Dokládá to tezí Vasila Kandinského: *„Malířství a hudba má stále vzrůstající tendenci vytvářet ‚absolutní' díla, to znamená zcela objektivní samostatnou skutečnost . . ."*[95] Hledá analogie mezi Schönbergovými a Webernovými skladbami a obrazy Vasila Kandinského nebo Pieta Mondriana či klavírními sonátami Pierra Bouleze anebo Stockhausenovými elektronickými studiemi a *„strukturální"* instinktivní malbou Pollockovou, Wollsovou a Tapiesovou. Existují ovšem pokusy o přímá spojení. Ani tento pokus není v dějinách umění ojedinělý. Psychologie tu mluví o tzv. synestézii nebo nejnověji o reflektologických halucinacích. Rozumí se tím fyziologický proces, v němž podráždění jednoho smyslového orgánu *(například sluchu)* vyvolává odezvu v jiném orgánu *(například zraku)*, aniž ten byl podrážděn, přičemž se vylučuje jakýkoliv volní akt, ba dokonce soustředění pozornosti. Velmi známý je například tupý pocit v zubech při vnímání pronikavých tónů. Základ těchto jevů zná psychologie jen zčásti a prohlašuje, že v jednotlivých případech patrně jde o nedostatečnou izolaci vedle sebe probíhajících periferních nervových spojů. Je-li sekundární pocit optický, pak se mluví o synopsii nebo o fotismu, je-li akustický, o fonismu. V mnoha případech jde o akustické dráždění *(tzv. barevné slyšení – audition coloré)*.[96] Je však zřídkakdy tak zřetelný, aby se při určitých tónech objevily pokaždé tytéž barvy. V umění hraje tento jev důležitou úlohu vždy tehdy, jde-li o opis, o nepřímou výpověď. Pokud je známo, umění využilo synestézie asi třikrát: poprvé v manýrismu a v raném baroku, kdy se člověk synestézií zabýval také teoreticky. Synestézie tu bylo využito pro alegorická vyobrazení, zejména v tzv. *„obrazech pěti smyslů"* (Fünf-Sinne-Bilder). Jejich posláním byla co největší drastičnost motivického líčení. Takové obrazy měly diváku sugerovat sluchové a dokonce i čichové pocity.

Podruhé ji využila romantika.[97] Po vnímateli se žádalo, aby porozuměl vyobrazení z hlediska obrazového a sluchového. A konečně potřetí se s tímto jevem setkáváme v současném umění, většinou abstraktním. Když abstraktní umění opustilo předmět, který svojí vzpomínkovou hodnotou věcně vázal výpověď, vstoupily forma, barva a zvuk jako „absolutní" hodnoty do vzájemného vztahu. Tím není ovšem řečeno, že výtvarnou romantiku, symbolismus nebo moderní umění lze chápat jako ilustraci synestézie nebo jako vrcholný projev wagnerovského *„Gesamtkunst"*. Víme, že například už Paul Klee, jehož životní dráha začínala hudbou

a který žil synestézií, prohlásil: *„Stále se mně vnucuje analogie s hudbou a výtvarným uměním. Avšak nedaří se tu žádná analýza."*[98] V čem tedy spočívá úzký vztah mezi malířstvím a hudbou, nechceme-li jej hledat ve vágní citovosti, s níž se spokojili romantici a symbolisté? Podstaty problému se jasnozřivě dotkl už Paul Gauguin v roce 1889, když si poznamenal do svého skicáře o malířství: *„Malířství působí prostřednictvím smyslů na duši jako hudba; barevné tóny odpovídají zvukům. V malířství lze však dosáhnout jednotného zvukového obrazu, což v hudbě, kde akordy následují za sebou, možné není. Sluch jako smyslový orgán je omezenější než zrak; ucho může zachytit v každém okamžiku jen jediný tón z celku, zatímco oko může přehlédnout celek."*[99] Podobně dnes uvažuje například i tvarová psychologie. Gauguin napsal dále svému příteli Danielu de Monfreidovi: *„V malířství se musí sugerovat a ne popisovat, ostatně jak to dělá i hudba."*[100]

Blízkost malířství a hudby, stejně jako pokusy o spojení obou v jednom uměleckém díle, nepochybně vyplývá z psychické podstaty člověka. Hmatové, chuťové a čichové počitky neumožňují žádný odstup. Objekt tu stojí proti nám – a je téměř součástí našeho těla. Nemohou být vyvolávány ve formě představ, z čehož plyne, že nejsou zdrojem myšlení. Jsou vázány na instinktivní reakce těla. Naproti tomu vlastní lidská akce je vázána na auditivní a vizuální počitky, které se snadno stávají představami. Francouzský psycholog Maurice Pradines tvrdí, že tyto počitky jsou už samy představami. Zjišťuje, že jedině ony jsou s to vyvolávat představy nepřítomných objektů a vztahů. Znamená to tedy, že auditivní a vizuální počitky nám naznačují vzdálenost. Naše přizpůsobení situaci, kterou nám tyto počitky předznamenávají, může ztratit všechny znaky tělesnosti. Představa se objevuje v lůně téhož počitku s naprostou volností a distancí, aby se zcela oddělila od vnímání založeného na dívání. Z představy se odvozuje vědecké poznání a promyšlená akce. Akustika a optika se zrodila tak, že člověk, když přestal měřit věc jejími kvalitami, jak to dělá zvíře, nejprve z hlediska představ oddělil zvuky a barvy.[101] Maurice Pradines dochází k objevu tzv. sekundární afektivity, jíž rozumí estetickou senzibilitu, pro kterou je charakteristický právě „odstup". Zrak a sluch, svou podstatou neafektivní, dávají podněty ke „slastem" nového řádu; ty nejsou závislé na žádné potřebě; a čisté barvy nebo tóny jsou vhodné k tomu, aby je člověk zažíval esteticky. V tomto smyslu je vztah hudby a malířství nepochybně velmi úzký. Whistler ve svém slavném spise *Art and art critics*, napsaném proti Ruskinovi, se například posmívá realistické reprodukci modelu a názoru, že příroda nabízí dokonalou krásu. Příroda je mu naopak disonancí, jak často zdůrazňuje, a poznamenává: *„Příroda patrně skrývá v barvě a formě obsah všech možných obrazů jako notový klíč veškerou hudbu. Avšak umělcovým posláním je tento obsah s porozuměním odhalit; má vybírat a spojovat a tím tvořit krásno – jako hudebník spo-*

juje noty a tvoří akordy, aby odhalil v disonanci slavné harmonie."[102] Jinou otázkou je ovšem problém vnímání, jak to naznačuje letmo vzpomenutá synestézie. Rozdíly jsou ovšem také ve výstavbě hudební a malířské kompozice, v metodě práce a v použitém materiálu. Pozoruhodné je, že malířství inklinuje k hudebním motivům vždy v přechodných obdobích a hledá v nich spíše duchovost a svobodu projevu – tedy jakési „absolutní" hodnoty.

Bohdan Lacina, i když moderní malířství k hudbě přirozeně inklinuje, nedospěl ke svým hudebním motivům náhodně. Je o něm známo, že měl hudbu rád. Svůj vztah k hudbě získal už v raném dětství. Jeho otec měl doma zpěvníky národních písní a pravidelně s celou rodinou zpíval, od vlasteneckých až po lidové písně. Rytmus těchto „rodinných" zpěvů určoval církevní rok. Kromě toho Bohdan Lacina už na obecné škole začal hrát na housle, nejprve amatérsky, potom, když starší bratr rozhodl o jeho dalším studiu, také pod vedením řádného učitele. Jeho intenzívní zájem o hudbu se prohloubil až po druhé světové válce, v době formování skupiny Ra, když se začal zabývat myšlenkami o malířském vyjádření hudebních motivů a když se začal scházet s budoucími souputniky ze skupiny Ra u fotografa Miloše Korečka, který hrál na klavír a jehož otec byl svého času prvním interpretem Janáčkova *Zápisníku zmizelého.* Předtím poznal, za svých studií v Praze, na koncertech v Mánesu Schönberga, Lného a Bořkovce. U Korečkových pak důvěrně *Symfonii d-moll* Césara Francka, která ho také inspirovala k namalování obrazu *Píšťaly I.* Pomineme-li obraz *Zívající loutna* z roku 1937, v němž převládá ještě surrealistická symbolika a grotesknost, je tempera *Píšťaly I* z roku 1945 prvním obrazem s hudební tematikou. Plochu plátna tu malíř rytmizoval vertikálami píšťal a volných barevných ploch na způsob pomlk. Píšťalám dal tvar komolých kuželů střídavě nahoru a dolů se zužujících a horizontálně je rozčlenil dírkami a kresebně i barevně rytmicky přerušil. Jako by tu rozvíjel kontrapunkty, které se odleva doprava postupně sbližují, až splynou v poslední píšťale v jediný výrazně *„znějící prvek"*. Takovým směrem bychom patrně mohli vést výklad obrazu. Nicméně se zdá, že hledat podobné paralely by bylo poněkud násilné. Obraz totiž vnímáme ihned jako celek bez pocitu časové následnosti motivů nebo kontinuity a také staticky bez pocitu pohybu. Kromě toho důležitou úlohu při vnímání tohoto obrazu hraje předmětnost, která svojí vzpomínkovou hodnotou váže výpověď. Názorná vzpomínka vázaná na předmět poskytuje živou reprodukci dřívějších vjemů. Avšak minulostní reprodukce malířovy vzpomínky na zážitek hudebního díla se prolíná s vizuálními vzpomínkami a připouští i vzpomínkovou neurčitost, a vše je proto charakterizováno jako reproduktivní.[103] Tato neurčitost je zřejmá i z faktu, že píšťaly, kdybychom neznali název obrazu, mohou být při vnímání identifikovány také jako stromy v lese nebo jako obrovská stébla trávy, jak se s nimi

v Lacinově díle předchozí doby setkáváme dosti často. Navíc jsou antropomorfizovány – malíř do dvou z nich namaloval oči. Neurčitost, duchovnost a volnou fantazijní hru s tvary a barvami nám nejlépe potvrzuje malíř sám. V témže roce vytvořil variantu *Píšťal* v technice pastelu, v níž nalezneme opět vertikální barevné pásy a útvary podobné píšťalám. Avšak tentokráte píšťaly připomínají také tovární komíny. To zdůrazňují zejména neurčitě na jejich vrcholcích načrtnuté horizontální čmouhy intenzívně připomínající hnízda čápů. Srovnáme-li s tím jiný pastel, nazvaný *Krajina* (z roku 1947), pak je zřejmé, jakou úlohu v Lacinových obrazech hraje název, který má v raném díle přímo poslání zpředmětnit obraz a který Bohdan Lacina sám považoval za jednu ze souřadnic obrazu. *Krajinu* opět člení barevné pásy a vertikální útvary, z nichž dva představují přímo tovární komíny, jiné dva stromy. Krajinné prvky však nemusí divák jednoznačně identifikovat – směr názorné vzpomínky upřesňuje tedy opět název; jinak bychom mohli chápat i tento obraz *„hudebně"* – tak blízká předchozím *Píšťalám* je jeho tvarová a skladebná struktura, která vedla například Jana Tomeše a v závislosti na něm i jiné k názoru, že obrazy Bohdana Laciny inspirované hudbou jsou podobenstvím na léta válečného utrpení. Jeden to vyjádřil následovně: *„Píšťaly nejsou harmonická hudební zátiší... není to hlubina bezpečnosti a tišina sladké melancholie, nýbrž naplno rozezvučené sirény, výtvarná transpozice poplašných a jitřivých zvuků, které nám zněly v uších ještě dlouho po válce."*[104] Myslel přitom zcela vnějškově na plátno nazvané *Siréna* (z roku 1947). V obecné rovině bychom mohli však spíše říci, že první Lacinovy obrazy inspirované hudbou nejsou ilustrací Lacinových hudebních zážitků ani utrpení, nýbrž zcela autonomním malířským zpracováním podnětů vyšlých z citového vztahu k hudbě. Ještě přesvědčivěji tuto neurčitost inspirace dokládá například plátno *Klávesy* z let 1946–1947. Útvary abstraktních barevných pruhů, pronikaných a překrývaných černými liniemi a negativními vrypy obráceným štětcem do hrubých barevných past, ukazují, jak si malíř přímo „hrál" s technikou malby. Využíval stop, které v barvě zanechávají hrubé štětiny štětce (což vzdáleně připomíná Ernstovu techniku kratáže), k „rytmizaci" kompozice. S hudbou má obraz (kromě názvu) společný patrně jen jakýsi rytmus vertikálních a diagonálních linií a prvků, které člení plochu. To vyvolává maximálně představu houpavého pohybu. Přísností skladby naopak *Klávesy* připomenou pozdější Lacinovy matematické *Množiny* nebo *Rytmy*. *Rytmy* však nevyšly z hudby, nýbrž z maleb Giorgia Morandiho. Lacina v nich rytmicky „rozehrál" ryze vizuálně cítěnou skladbu barevných hmot ve smyslu simultaneity. Tvarovou „rytmizaci" plochy nalezneme také ve zcela nehudebním plátně nazvaném *Ptačí korzo* (z roku 1947).

Po válce Bohdan Lacina namaloval ještě *Píšťaly II, Klaviatury, Brněnské šalmaje, Šalmaje*. Dalo by se říci, že kromě *Klaviatur* v nich jde o variace na téma

Píšťal. Jsou ovšem propracovanější v tvarové i kompoziční skladbě, rytmus ploch, barevných pruhů a linií je bohatěji rozrůzněný. Zatím co v *Píšťalách II* vystupuje do popředí předmětnost – vidíme tu iluzívně znázorněné dřevěné dechové nástroje – přechází malíř v *Brněnských šalmajích* a v obraze *Šalmaje* téměř k abstrakci. Hudební nástroje v nich nahradil nekonkrétními „tónově" odstíněnými barevnými pruhy, přerušovanými liniemi s menšími trojúhelníkovitými ploškami. Po nich rozhodil temné „punkty" ve tvaru teček, z nichž některé opět připomínají oči. Podobně i *Klávesy* zachovávají určitý smyslový vztah ke skutečnosti, zároveň od ní však abstrahují. Názornost vzpomínky se zde transformovala, na základě minulostních vizuálních vjemů, do neurčité, téměř neuchopitelné předmětnosti.[105] Na plátně je vyobrazen jakýsi rám, který patrně představuje „kostru" klavíru; přes něj malíř rozhodil barevnou škálu krátkými úhozy štětcem načrtnutých pruhů, seřazených diagonálně – připomínají klapky klávesnice. V *Šalmajích* pak dospěl už zcela k abstrakci. V nich se plošné útvary a barevné tahy štětce shlukují kolem střední osy obrazu v hustou, jasně diferencovanou koloristickou masu. Všechny obrazy, které jsem nyní vzpomínal, jsou budovány se záměrem malířsky vyjádřit neurčitou hudební inspiraci. Tehdy byl totiž Bohdan Lacina ještě přesvědčen, že mezi hudbou a malířstvím lze vést paralelu. Myslel si to zejména v případě *Brněnských šalmají,* které maloval ještě pod vlivem hudebních večerů u Korečkových. Začal si také pořizovat vlastní diskotéku. Když poslal některé z těchto obrazů na výstavu do *Luzernu* (1947), hovořila kritika jednoznačně o hudebnosti. Lacina, který netrpěl synestézií, však brzy pochopil, že taková paralela možná není a postupně začal chápat obrazy s hudební tematikou jako záminku k tvorbě volných malířských (tvarových a barevných) improvizací. S jeho vírou v možnost paralely s hudbou otřásl už Miloš Koreček, který usoudil, že *Píšťaly I* neodpovídají Franckově hudbě; byl totiž přesvědčen, že v případě hledání analogií je obraz Bohdana Laciny modernější. Tento úsudek nepochybně mířil k jádru věci. Jak už vzpomenuto, motivická závislost obrazu na Franckově *Symfonii d-moll* tím, že se váže na předmět (píšťaly) je zcela vnější. Malířství totiž nemůže vyjádřit zvuk nebo tón tvarem; může nejvýše použít řady stejných nebo obměňovaných tvarů, čímž dojde k jakémusi „rytmu" blízkému ovšem spíše ornamentální stylizaci, v níž vládne princip „nekonečného" opakování jednoho nebo několika stejných prvků. Jediným pojítkem mezi hudbou a malbou by tedy mohla být barva. Avšak barvu „neslyšíme", nýbrž vidíme. Jsou-li „čisté" tóny s to vyvolat estetický zážitek, pak bychom mohli nanejvýše říci, že v rovině „pociťování" odpovídají mollovým tóninám tzv. studené nebo minusové barvy. Ty ovládají celé válečné a poválečné Lacinovo dílo, nejen obrazy s hudebními motivy. Jsou malovány vesměs „temnými" barvami – modrými a fialovými – v nichž se objeví i černá a hnědá. Tedy barvy, jichž užívala často

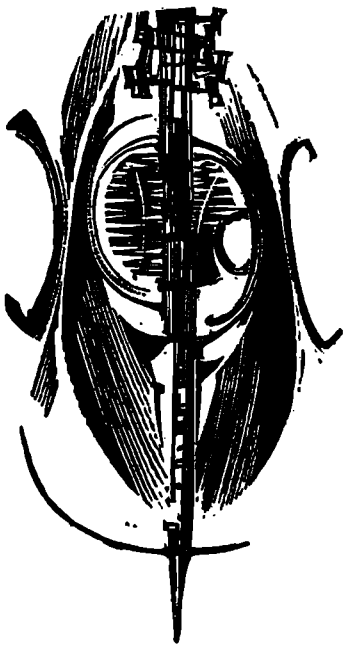
také romantika a symbolismus a jejichž význam byl literárně – pojmově určen. Souvislost Lacinova malířství s literaturou, zejména poezií, je konečně úzká a nelze ji, zvláště v raném díle, nikterak opomíjet. V tom smyslu souvisí jeho dílo s tradicí, v níž Bohdan Lacina viděl kontinuitu života.[106] Je tedy přirozené, že se k tradici v době blížícího se nebezpečí války obrátil. Konečně v tradici nachází každý člověk jistotu „domova". V tomto smyslu nejvíce využila modré barvy romantika, která jí také dala základní smysl platný dodnes. Modrá, perspektivní barva je vždy ve vztahu k temnotě, k ne-světlu, k neskutečnému. Neproniká, nýbrž vtahuje do dálky. Modrá a zelená jsou transcendentní, duchové, nesmyslové barvy. Bývají označovány také jako barvy fantastické, monoteistické. Symbolizují osamělost, starost, vztah okamžiku k minulosti i k budoucnosti, osud jako ve vesmíru existující řízení. Podle Goetha modrá nám dává pocit chladu, který připomíná stín. Stačí v této souvislosti vzpomenout Lacinových obrazů samot, v nichž převládá zelená a modrá! Fialová vzniká smícháním modré s červenou. Neoživuje, jak by se dalo očekávat, spíše jako by zneklidňovala. Má v sobě něco živého, avšak bez skutečné živosti a bez skutečného pocitu radosti. Navozuje stavy melancholie. Je také barvou velikonoční. Bývá často chápána jako směs vášně a rozumu, čímž bychom mohli například charakterizovat téměř celé Lacinovo dílo. Fialové jsou také jeho obrazy *Balad, Lidická, Pratváře, Jedna* atd. Ostatně většinu pláten s hudební tematikou po roce 1947 a později, která jsou vázána na předmětnost, můžeme chápat jako zátiší nebo jako podobenství. V zátiších jsou to sestavy hudebních nástrojů malované se smyslem pro ladnost jejich tvarů a barevné harmonie obrazu – *Drnkavé zátiší (1962), Zátiší s píšťalami (1963), Zátiší s nástroji, Zátiší pro dva nástroje, Viola triste (1964), Scherzo (1965),* dřevoryty *Loutna, Píšťala (1964)* atd. Obrazy podobenství jako například *Bubínek (1949)* nebo *Krajina s bubny (1964)* souvisejí s ranými „hudebními" obrazy. S jejich metaforickým významem. Mají vždy ještě podtext, který lze chápat obsahově. Vyobrazení je tu vždy zároveň něčím jiným. *Malá smuteční (1964)* nebo *Smuteční (1965)* jsou malovány téměř robustně a hutně nanášenými temnými barvami a jejich základním laděním, stejně jako například v obraze *Píšťala jarních polí (1965)* nebo ve výtvarně neobyčejně propracovaném plátně *Samota zvon (1967),* je melancholie.

Nejtypičtějším příkladem podobenství v tomto smyslu je obraz s nehudebním názvem, avšak s hudební tematikou – *Skořepina (1965).* Proti siluetě houslí v pravé polovině plátna stojí neurčitý okrouhlý útvar, který může být kokonem nebo vůbec zárodkem živé hmoty, ale také lebkou. Jeho křehkost charakterizuje převládající bílá barva, která znamená nepřítomnost barvy, nebarevnost – nicotu. Housle jsou temně modré, pozadí žluté. Žlutá je barvou hmoty, blízkosti, barvou těla. Přes housle běží čára jediné „struny". Obraz je tedy postaven na metaforickém

významu barvy. Jde o abstraktnější variantu obdobných témat, například známého Böcklinova *Autoportrétu se smrtí,* která hraje na housle s jedinou strunou. Z racionálního hlediska lebka a jednostrunné housle jsou známým symbolem vanitas.

Jak už vzpomenuto, staly se některé pozdější malby s hudební tematikou Bohdanu Lacinovi, vedle obrazových podobenství, záminkou k tvorbě volných malířských kompozic. Zabývá se jimi vesměs až od počátku šedesátých let. Charakterizují je sestavy z „čistých" barev, které ovládají i četná nehudební plátna z této doby, jako například *Orlojík, Spektralchord, Spektrální hodiny, Vrh kostek* aj. Od matematicky přesné *Hudební skříňky* z roku 1950 přes četné *Akordy, Hudební Figurace, Tympání a Harfení* až po barevně vytříbené pastely *Hudebno I–V,* prolínají celým jeho novějším dílem. Tímto obratem k čistým barvám se Bohdan Lacina dostává přímo do středu problematiky moderního malířství, které v jedné své větvi staví jen na barvě. Základ k tomu položili už Vincent van Gogh, Emil Bernard a Paul Gauguin, kteří pod vlivem impresionismu rozvíjeli plošnou barevnost. Kladli proti sobě, do velkých souvislých ploch, nelomené barevné tóny, které měly vyznívat jako akord a kontrapunkt v hudbě. Gogh psal roku 1888 svému bratru Théovi: *„Malířství, jak ho známe nyní, se stane subtilnějším – více hudebním a méně sochařským – posléze se zaslíbí barvě."*[108] Tato prorocká slova, která nemluví o paralele malířství s hudbou, nás přivádějí k otázce tzv. simultaneity. V simultaneitě jde v podstatě o vzájemné ovlivnění barev. Ve vnímání stejná barva vyznívá v jedné konfiguraci jinak než v druhé, i když z fyzikálního hlediska se nemění její vlnová délka. Barva se tu vždy proměňuje (nejnovější technické výzkumy zaznamenávají milióny barevných odstínů), zatímco zapsaný tón se nemění ani v kmitočtu, ani v účinnosti. Jde patrně o rozdíly ve vizuálním a auditivním vnímání a také o rozdíly v použitých prostředcích nebo v metodě práce. Barva „zazní" jinak například v lazuře, v pastě, v nátěru, ve vrstvení atd. I v malířství existují určité zásady kompozice nebo simultaneity, jsou však nepřesné a neurčité, zatímco v hudbě jsou dány téměř matematickým řádem harmonie nebo disharmonie. *„Malíř je prvním interpretem svého díla"*, říkal výstižně Bohdan Lacina. To znamená, že na každou barvu a na každý odstín reaguje. Pod vlivem vnímání celkové konfigurace musí často měnit tón, odstín nebo hustotu barvy, takže výsledný barevný celek se liší od jeho původní představy. Společná hudbě a malířství tedy je, kromě rozkladu přísné zákonitosti a vzájemného ovlivnění, jak o tom mluví Otto Bihalji Merin, sekundární afektivita, jíž Maurice Pradines rozumí estetickou senzibilitu. Z Lacinova díla o tom snad nejlépe svědčí obraz z poslední doby nazvaný *Polyfonní čtverec.* Lacina v něm zkoumá souzvuk barevných tónů a černé barvy. Byl přesvědčen, že černá barva ostatní barvy rozzáří. Emancipace černé barvy, stejně jako hledání analogií mezi hudbou a malířstvím, opět souvisí s atmosférou konce 19.

století. Oskar Wilde prohlásil, že *„pozdní doba 19. století byla zapsána objevu krásy černé barvy, která dala lidem i zabarvení nábytku a šatů. Teprve černá dává svým kontrastem plný lesk slunci.“*[109] Redon ji nazval *„la lumière de la spiritualité . . . Černá se oku nelíbí, neprobouzí smyslnost. Je poslem ducha více než nejkrásnější barva na paletě nebo v prismatu.“*[110]



64. Dřevoryt z brožury Bohdan Lacina, 1971, č. kat. 634

Grafika

Je příznačné, že Lacina ve čtyřicátých letech obrátil svou pozornost také k výtvarnému projevu nejbližšímu literatuře, zejména poezii, a to ke grafice. *„Knižní grafika Bohdana Laciny se rozvíjí souběžně s jeho prací malířskou. Obě tvůrčí oblasti navzájem spojuje složité předivo závislostí...“*[111] V malbě pomalu krystalizovalo jeho hluboké pochopení krajiny, pronikání ke kořenům a tradicím domova,

12. Ilustrace k eposu o Gilgamešovi, dřevoryt, 1944, č. kat. 494

stupňované ještě válečnou atmosférou. V grafice pak vyvrcholilo předtím už i v malbách objevené téma figur, hlav, portrétů a tváří, podobně jako v době, kdy je kreslil tužkou do svých privátních přepisů světové i české poezie a prózy. Na ně ve čtyřicátých letech také navázal, i když uprostřed mezi nimi stojí obrazy, jakými jsou *Imaginární portrét básníka Georga Trakla* nebo *Poznamenaný, Slepý, Hlava muže* a *Jurodivý,* z nichž některé rovněž reagovaly na literární předlohy nebo na lidové mýty a pověry. Hlavy a tváře ho zaujaly i v plastikách do roku 1941.

Grafiky určené široké veřejnosti, tedy tištěné, začal Bohdan Lacina vytvářet

už na počátku čtyřicátých let. Brzy nato si vydobyl pověst vynikajícího ilustrátora bibliofilských tisků a od té doby byl vyhledáván nakladateli. Dělil pak svou práci mezi malířství a ilustrační grafiku, aby se v padesátých letech dokonce pokusil

14. Ilustrace ke keltským pověstem Mabinogi, dřevoryt, 1944, č. kat. 495

„přejít na volnou nohu a živit se jen grafikou". Ve čtyřicátých letech vypravil přes *„tři desítky knih. Jen zběžný pohled do těchto publikací ukazuje zřetelně Lacinův názor na ilustraci; slovo ji vede a určuje; každá kniha má svůj specifický ráz, který jí vtiskuje literární předloha, malíř jej ucelí a dokreslí, nevnucuje však čtenáři vlastní představu. Proto se práce Laciny-ilustrátora odlišuje od jeho tvorby malíř-*

ské. Když byla z jeho malby stržena ponižující etiketa zvrhlého umění, pokračuje v prohlubování neliterární poezie svých olejů... Lacina-grafik je naopak věcnost sama, svírá imaginaci pevným poutem kázně, stylu a ducha literárního díla.

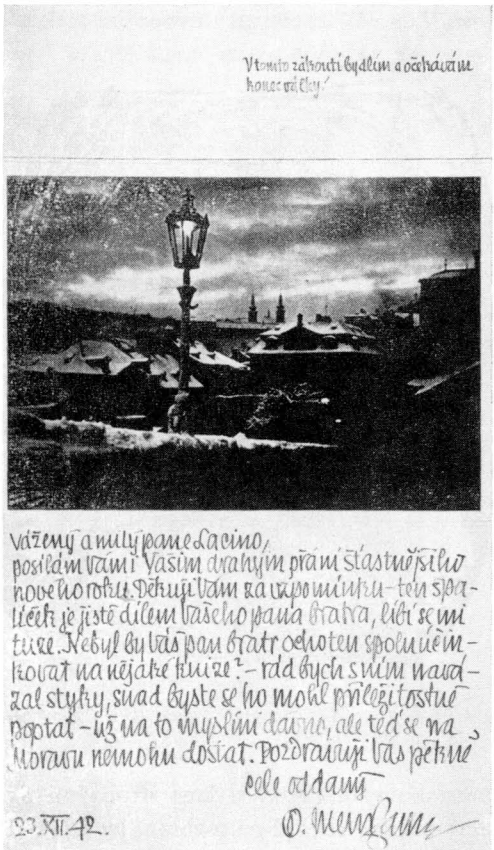
První, jedenáctileté údobí Lecinovy tvůrčí činnosti končí přibližně v roce po jeho souborné výstavě v Topičově salónu (1948). Grafika se omezovala na ilustraci, volný list vyskytoval se jen zřídka. (V přehledu umělcovy tvorby z válečných let, vystaveném 1946 v brněnské Mansardě, je zastoupen jen souborem Ženy v rouškách, katalog výstavy u Topičů uvádí pak ještě tři mědirytiny z roku 1947: Hlavy, Kytici a Krajinu)."[112]

Na počátku čtyřicátých let to byl opět Jan Jelínek, který po osmileté přestávce obnovil s Bohdanem Lacinou spolupráci. „*Tento profesor přírodopisu a halasovský bibliograf a sběratel, jenž asistoval ostatně už Lacinově knižně grafické prvotině, stal se nejpilnějším podněcovatelem i vydavatelem lacinovských bibliofilských tisků. Pro českou kulturu, a nejen knižní, tak udělal kus nedocenitelné práce!*"[113] V březnu roku 1940 vydal knihu Jiřího Mahena *Dvanáct o skutečném Nasr-ed-dinovi*, kterou Bohdan Lacina graficky upravil a doplnil frontispisem s podobiznou Jiřího Mahena. Z téže doby se zachoval ještě jeden portrét Jiřího Mahena – kresba lavírovaná tuší, která je nepochybně variantou Mahenovy podobizny z jeho knihy o Nasr-ed-dinovi.

Od roku 1940 začíná tedy Lacina pravidelně ilustrovat knihy. Už v listopadu téhož roku vyšla v Jelínkově novém působišti – ve Frenštátě pod Radhoštěm – sbírka básní Klementa Bochořáka *Listopad*, k níž Lacina kromě úpravy nakreslil pět ilustrací. „*I když jsou poznamenány snahou o nalezení nového výrazu, je na nich patrná i těžká, pesimistická atmosféra doby.*"[114] Lacina jako by těmito kresbami teprve zkoušel, jak ilustrovat, i když v perokresbách využívá všech svých dosavadních zkušeností. „*Najdeme mezi nimi motiv ‚explodujícího' květu, známý už například z častokrát reprodukovaného oleje Poznamenaný (1939); kromě ženské figury, zapadající do údobí tohoto ‚přechodu', jsou však všechny tyto kresby ‚nepříjemně tvrdé'. Padl přesně ten termín, jehož Bohdan Lacina později zhusta užíval, když čelil častým návrhům ilustrovat něco perokresbou a když prosazoval ‚měkčí' techniky, mezi něž počítal i dřevoryt a mědirytinu.*" [115] Podobně působí i ilustrace k pamětnímu tisku vydanému k večeru bratří Křičků 15. prosince roku 1940, který vyšel pod názvem *Dvě básně Petra Křičky* a který vydalo Národní souručenství v Jevíčku. Tři kresby Bohdana Laciny jsou rozpačité a neodpovídají zcela textu, zvláště druhá z nich. Pozoruhodná je tím, že ilustrátor do ní nakreslil pěticípou hvězdu, což jen dokládá, jak svým uměním vyjadřoval odpor k fašismu, který se tak jasně zrcadlil v jeho četných malbách, ale i například v plastikách.

Pomineme-li několik drobných grafik, jakými jsou pozvánky a novoročenky,

které Lacina pravidelně vytvářel i v dalších letech k nejrůznějším příležitostem, pak máme před sebou dílo, v němž pokračuje kontakt s Janem Jelínkem a v němž se rozvíjí zcela nově spolupráce s Františkem Halasem. Jde o grafický doprovod k Halasovým *Básním pro děti,* které vydal Jan Jelínek v prosinci roku 1941. Tři dřevory-


V tomto zahoutí bydlím a očekávám
konec války!

Vážený a milý pane Lacino,
posílám vám i Vašim drahým přání šťastného
nového roku. Děkuji vám za upomínku – ten spa-
líček je jistě dílem Vašeho pana bratra, líbí se mi
tuze. Nebyl by Váš pan bratr ochoten spolupůso-
bit na nějaké knize? – rád bych s ním navá-
zal styky, snad byste se ho mohl příležitostně
poptat – už na to myslím dávno, ale teď se na
Moravu nemohu dostat. Pozdravuji Vás pěkně
celé oddaný
23.XII.42. O. Menhart

7. Dopis O. Menharta Lacinovu bratru z roku 1942

ty, jimiž Bohdan Lacina nyní nahradil příliš „tvrdé" perokresby, jsou spíše volnou parafrází textu než názornou ilustrací. Také přílišné „vybírání" ploch zdůrazňuje linie a dává dřevorytům kresebný charakter. Jako by tu ještě působil donedávna uplatňovaný Lacinův cit pro kresbu. V těchto dřevorytech Lacina nepochybně hledal nový styl, novou metodu ilustrátorské práce a v *Básních pro děti* objevil

i mnoho nových motivů. Tak z nich přebral nebo odvodil motiv mlýnku – jednu z ilustrací složil z kuželů, koleček a lopatek – jak je potom nacházíme na začátku šedesátých let v malbách rozvíjejících motiv mlýnku na sníh, na světlo nebo na vítr. Objevuje se zde i motiv větrného víru, který Lacina zopakoval o něco později v mědirytinách k Máchovu *Máji* v roce 1943 a o rok později v kresbě a olejomalbě nazvané *Větrná krajina*. Zdá se, že těmito ilustracemi začalo kontinuitní Lacinovo

8. Obálka knihy Lajose Ziláhyho Zlatý most, dřevoryt, 1943, č. kat. 492

grafické dílo, podobně jako v malířství dvěma drobnými *Samotami*, malovanými temperou a olejem, které vznikly rovněž na rozhraní let 1941–1942.

Spolupráce s Janem Jelínkem byla sice plodná a přivedla Bohdana Lacinu vlastně k ilustraci, avšak teprve navázání kontaktů s Oldřichem Menhartem Lacinovi otevřelo možnosti pravidelné a systematické práce na knize. Od ilustrací k Halasovým *Básním pro děti* uplynuly téměř dva roky, než vyšel roku 1943 román Maďara Lajose Ziláhyho *Zlatý most* s Lacinovým dřevorytem na obálce a kresbou rudkou a křídami na frontispisu. Jsou to v podstatě obměny volných mědirytin nazvaných *Ženy v rouškách*. Césura dvou let byla nepochybně způsobena i změnou Lacinova působiště. Jak víme, přešel Bohdan Lacina v roce 1941 z Jevíčka do

Boskovic, kde začal kreslit tváře žen. Avšak prakticky celý rok neilustroval žádnou knihu. Jako každoročně, tak i v roce 1942 udělal novoročenku pro Jana Jelínka. Byla poměrně špatně vytištěna, barva se rozpíjela, přes papír prosakovala mastnota. Bohdanův bratr František Lacina ji poslal Oldřichu Menhartovi, který mu odpověděl dne 23. prosince roku 1942: *„Vážený a milý pane Lacino, posílám Vám i Vašim drahým přání šťastného nového roku. Děkuji Vám za vzpominku – ten špalíček je jistě dílem Vašeho pana bratra, líbí se mi tuze. Nebyl by Váš pan*

4. Ilustrace k Máchovu Máji, mědiryt, 1943, č. kat. 481

bratr ochoten spoluúčinkovat na nějaké knize? – rád bych s ním navázal styky, snad byste se ho mohl příležitostně zeptat – už na to myslím dávno, ale teď se na Moravu nemohu dostat. Pozdravuji Vás pěkně, cele oddaný O. Menhart.“

Bratr se Bohdana přirozeně zeptal a Menhart, který tehdy pracoval ve státní tiskárně, u něho „objednal“ ilustrace ke *Zlatému mostu* Lajose Ziláhyho. Obdivoval především jeho kresby hlav a tváří, o kterých tvrdil, že jsou monumentální, a které mu do Prahy na ukázku ještě před zadáním ilustrací přivezl Emanuel Frynta. Snad také proto Bohdan Lacina použil na obálku i na frontispis knihy tváře podobné

Ženám v rouškách, na kterých tenkrát právě pracoval. A tak ilustrace k románu Lajose Ziláhyho zaujímají v Lacinově grafice zvláštní místo. Předně to byla zakázka ilustrací pro knihu, která vyšla ve velkém nákladu v ELKu, a to na rozdíl od dosavadních bibliofilií vydávaných v nepatrných nákladech, a za druhé tu Lacina poprvé vystupoval i jako ryzí ilustrátor, protože typografickou úpravu prováděl sám Oldřich Menhart. *„Odtud se datuje spolupráce a přátelství s tímto známým českým písmařem a typografickým úpravcem knih, který k Lacinovi přicházel s nabídkami a zakázkami také pro Pojera, Poura, Jelínka a jiné."*

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

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

Ilustroval-li totiž Bohdan Lacina na počátku třicátých let Halasovu knihu *Kohout plaší smrt,* kde ho už tehdy zaujal verš *„Všichni jsou snem smrti se jen diví" (Krajina u nás),* v němž hledal své ztotožnění s Halasovým vyslovením naděje na poznání, pak nepochybně znal také sbírku *Tvář* z roku 1931 a jistě i *Hořec* z roku 1934. Byla to právě tato Halasova díla, která ho připravila k takovému pochopení Máchova *Máje,* jaké se zrcadlí v jeho prvních ilustracích k němu. Jak to už před lety výstižně napsal literární teoretik a kritik: *„Vždy mě naléhavě znepokojoval ten zvláštní rys Halasovy poesie, v jejíchž očích věci nabývají milosti a stávají*

se posvěcenými k umění v okamžiku teprve, kdy odcházejí, rozplývají se, hasnou a mrou, nebo kdy je prohlédnuta jejich marnost, nebo nahlédnuta jejich působivost ničivá a troskotavá."[116]

Ve sbírce *Sépie* z roku 1926 čteme: „*Černá tráva ticha saranče slov ji sžírají / koni se vzpíná košík hadů plný / díváš se na zrcadlo kdo je tam ukrytý / a v tom je život celý*" *(Ticho).* To připomene Georga Trakla z jeho sbírky *Šebastián v snu,*

9. Z cyklu Ženy v rouškách, mědiryt, 1943, č. kat. 493

na základě které Bohdan Lacina maloval jeho pomyslný portrét: „*Z modrého zrcadla vystoupila útlá postava sestřina, i klesl jako mrtvý v tmu. V noci se rozpukla jeho ústa jako červený plod, a hvězdy se třpytily nad jeho bezhlasým hořem.*"[117] A pak v roce 1946 dal Bohdan Lacina jednomu ze svých obrazů jméno *Pratváře,* potom *Imaginární portrét, Portrét, Mlčící,* a konečně *Tváře.* Souvislosti jsou jistě zřejmé, neboť tyto tváře jsou maskami, za kterými jako za zrcadlem je ukrytý „. . . *život celý*". Lacina v *Ženách v rouškách* proniká přímo k podstatě psychických stavů žen – matek v době války – které se zrcadlí v jejich tvářích. Je to

jeho osobitý způsob, kterým se blíží ke skutečnosti, jak to dokládá například i obraz *Lidická,* a chápe se jí; tváře žen jsou konkrétní, smyslové. Výrazový rejstřík není nejširší – pohybuje se v rovině obměny výrazu bolesti v obličejích žen různého stáří, který obklopuje vždy rouška či spíše spleť čar, jež se místy slévají, aby se tím více od nich odrážel obličej rozrytý smutkem. Ostrá linie mědirytu vyzvedá plasticitu hlav a podtrhuje vizuálnost vyobrazení zdůrazněného ještě kontrasty světla a stínu. Myšlenky a psychické stavy se staly lidskými obličeji, metaforickou konkretizací skutečnosti válečné hysterie, jež se obráží v očích pohaslých, udivených, smutných, rtech zdvojených, stažených nebo pokleslých. Jak je definoval Halas jako hlavy *„ze dna smutku" – Bakchantskou, Odevzdanou, Náměsíčnou, Melancholickou, Slepou* a *Tragickou.* Poslední podle Halase měla být až tou tečkou – v tom je zašifrován jinotaj – naděje do budoucna. I tu šlo tedy o princip neurčitosti, o podobenství, jak to plyne i z Halasova slovního doprovodu: *„Lidé jsou strašně znetvořeni světlem – a kdo může vědět víc než zkušenost malířova? Proto ty roušky? Snad proto! Ale nechtějme po umělci, aby po dokončené práci ještě vyvracel a staral se o naše dohady a nejistoty. A není konečně údivnou mocí umění, že vyvolává i to, co nezamýšlelo?*

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

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

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

Těch několik tváří pohltivších záření života je jakousi duchovní substancí vytlačenou hmotou těla vzhůru nad ně. Snad byly kdysi sídlem potvor, snad andělů a je předností Bohdana Laciny, že nezabránil domysliti si to či ono, že sám ustu-

puje a nechává projít zaklinačku Nápověď, že nechává na nás, abychom si vyvábili a scelili, co je za . . .

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

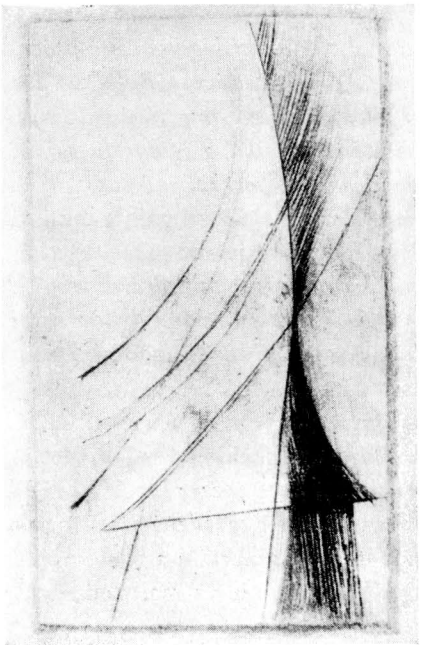
Těch několik tváří, toť výsledek příkladně čisté práce. Co na tom, že jste snad někde viděli obdobu. Co na tom? Poctivost Bohdana Laciny nezatajuje poučení. Tato cvičení v analýze rydlem, ta úpornost zjednodušující vše do konečné citové i výtvarné zkratky, to okouzlení, zřejmé z jemnosti, s jakou kresba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

Jako figury – portréty, hlavy a tváře v malbě, tak i *Ženy v rouškách* v grafice jsou logickým pokračováním umělcovy jemné práce rytecké. Ano *„těch několik tváří je pavučím nad propastmi výrazu neskonale dráždivého"*,[118] a *„uváženost tvůrčího postupu, úzkostlivé úsilí vyjadřovat se ryzími výtvarnými prostředky a důraz na precizní rytecké provedení"*,[119] ale i pečlivé a nadmíru citlivé přetisky tiskaře Mirro Pegrassiho dovršily umělcův záměr.

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

I když je Lacina nikdy veřejně neuplatnil a představují proto vlastně soukromý tisk, je nesporné, že svojí kvalitou patří do stejné kategorie jako *Ženy v rouškách*, jejichž jsou ve skutečnosti variantami, přirozeně vedle četných kreseb a skic na stejné téma. V zjednodušení a hospodárnosti projevu, zejména ve tváři označené I, 11. II. 1943 nebo v krajně oproštěném, graficky maximálně čistém projevu listu se „seníkem" z 12. II. 1943, ale i v kompozičně citlivém rozvrhu odkvetlé pampelišky s ptákem, je přinejmenším dostihují. Zajímavý je výskyt „seníku" nebo „chalupy" –

tedy motivu z Českomoravské vysočiny – z Lacinovy domoviny. Tím je celý cyklus významově zkonkretizován. Ilustrace s Máchovým *Májem* souvisejí jen vnějškově a některými listy, jako listem se slavíkem nebo s lebkou, jimiž podobně jako v ilustracích z roku 1936 grafik zhmotnil Máchovy vidiny. Jinak v nich nacházíme smutek, bolest a žal, zejména ve tvářích matek. I tyto rytiny reagují tudíž na dobu brzy po heydrichiádě. Ostatně list označený VI, ze 14. II. 1943, byl jistě východis-

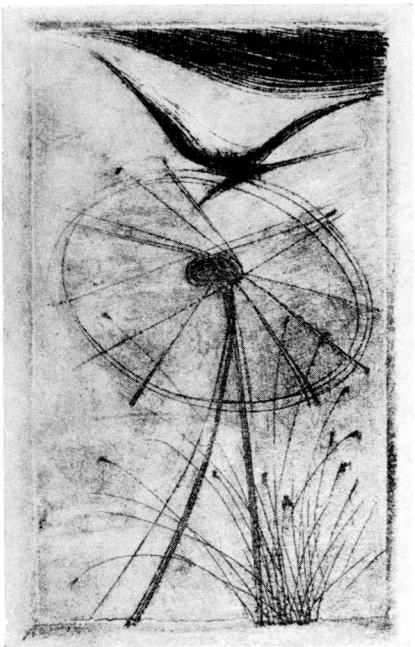


6. Ilustrace k Máchovu Máji, mědiryt, 1943, č. kat. 481

kem k obrazu *Lidické*. *„Vždyť ve všem jde o člověka, o jeho tvář. A oč více by na světě mělo jít?“* řekl mnohem později Bohdan Lacina.[120]

Ojedinělé dílo volných grafických listů Lacina už neměl čas dále rozvíjet. Koncem roku 1943 a zejména v roce 1944 byl náhle zavalen prací pro V. J. Pojera, pro jehož 58. svazek bibliofilské edice Atlantis ilustroval *starobabylonský epos o Gilgamešovi*. Vyšel na jaře roku 1944. Brzy na to prováděl *ilustrace ke keltským pověstem Mabinogi*, které vyšly jako 60. svazek téže edice. Pro V. Poura v Praze pak ilustroval *Leiningenův boj s mravenci* od Carla Stephensona a pro Nakladatelství mladých na Kladně Petra Paška *Polibek nad smrtí*. Byl to skutečně ofenzívní

vstup do české knižní grafiky, při němž hrál významnou úlohu Oldřich Menhart, který také, až na poslední dílo, byl typografickým úpravcem Lacinou ilustrovaných knih. A hned prvním skutečně *„mistrovským dílem dvojice Menhart–Lacina je ztvárnění starobabylonského eposu Gilgameš.“*[121] Třináct dřevorytů k volně zpracovanému textu Ferdinanda Stiebitze usiluje o adekvátní obrazový doprovod. V něm ilustrátor vyhledává takové obrazy, které v souhrnu mají být považovány



5. Ilustrace k Máchovu Máji, mědiryt, 1943, č. kat. 481

za paralelní obrazový doprovod. Od prvního vyobrazení bojovníka až po město Uru zalité slunečním světlem Lacina sleduje ideu oslavy člověka a jeho touhy po poznání. Na malé špalíčky *„dřevorytů vešla se Lacinovi typologie tváří, nesoucí atmosféru sdostatek autentickou“.*[122] *„V nich užívá – i když ne zcela důsledně – forem odvozených z babylonských stél.“*[123] Ryje své obrazy do dřeva širokým rydlem, jímž odkrývá v prudkých kontrastech plochy, které odhalují strnulá a obřadná gesta jednajících postav podobná gestům postav sumerských a starobabylonských reliéfů. Skutečné mistrovství však ukazuje kombinace s xylografií, která zjemňuje a ozvláštňuje podivuhodným způsobem příliš prudké přechody z bílé plochy do

černé, i když víme, že kontrast prudkého světla a temného stínu byl příznačný pro starobabylonskou převážně stereotomní architekturu bez oken, která jako by takto obrážela i prudké kontrasty sociální. Snad i proto v Lacinových dřevorytech ke Gilgamešovi hraje světlo a stín tak důležitou roli. Vedle gest a tvarů pomáhá totiž evokovat atmosféru danou textem. Primát grafického v Lacinově tvorbě dokládá ovšem i sklon k monochromii v bílé, jak to známe například z jeho obrazu *Hra-*

15. Ilustrace k povídce G. Stephensona, Leiningenův boj s mravenci, mědiryt, 1944, č. kat. 496

niční krajina I z téhož roku. V této monochromii a v symbolice světla lze vidět dokonce návrat k umění zlomu století. Přesto světlo v tomto případě má nepochybně přispět k zpřítomnění staré pověsti. *„Nehluboký prostor ilustraci navozuje představu hrubě tesaného reliéfu, po jehož mírně vypouklých tvarech klouže světlo, stápějící se zpravidla v tmavém pozadí.“*[124] Do jaké míry Lacina dokázal svými

ilustracemi navodit sdělnou výtvarnou transpozicí atmosféru líčenou daným textem, o tom nejlépe svědčí sedmnáct dřevorytů k Pojerovu vydání keltských pověstí *Mabinogi*. Jejich styl je odlišný od ilustrací ke *Gilgamešovi*. Oč jednodušší

11. Ilustrace k eposu o Gilgamešovi, dřevoryt, 1944, č. kat. 494

je grafik ve vynalézavosti tvarové, o to složitější a možno říci i dekorativnější je v přebujelé ornamentálnosti pozadí. Ovšem i v kresbě, v níž klade důraz na linii a na rozvilinu. V tom ho inspirovaly *Irské rukopisy: „. . . odvozuje odtud osobitou, složitou arabesku rozvilin, rostlinných úponků a pletivových útvarů, z níž se vynořují zoomorfní motivy a obrysy legendárních postav Mabinogi.“*[125] Inspirace je

10. Novoročenka, dřevoryt, 1943, č. kat. 548

zřejmá i z grafikovy snahy řešit kompozici jednotlivých dřevorytů na způsob „iniciál", jak je to obvyklé právě v *Irských rukopisech* z doby stěhování národů. Tak zde nalezneme list s dřevorytem rozvrženým po ploše ve tvaru písmene T nebo v jiném případě ve tvaru obráceného L. Objevuje se často i klikatka a náznak pletence – typických ornamentů z *Irských rukopisů*. Nalezneme zde i plošný rozvrh

scén, které jsou ovšem „zakukleny" do spleti linií. Ilustrace jsou proto kresebnější, i když Bohdan Lacina místy pomocí světla a stínu z plochy vyzvedl plasticitu lidské postavy.

13. Ilustrace ke keltským pověstem Mabinogi, dřevoryt, 1944, č. kat. 495

Světelnost a „kresebnost" ilustrací k *Mabinogi* daleko ještě překonala mědirytina ke knížce Carla Stephensona *Leiningenův boj s mravenci,* v níž se líčí dramatický boj a vítězství jedince nad množstvím. Kresba je perfektní, využívá se v ní všech fines dané techniky, umělec se omezil na obrys a jemný náznak stínování. Od *Žen v rouškách* a od ilustrací k Máchovu *Máji* se liší pouze vypuštěním šrafury

v pozadí a koncentrací na obrys zcela konkrétního tvaru, jen nepatrně stylizovaného. Kniha vyšla v Praze na jaře roku 1944 jako čtvrtý svazek Pourovy edice *Příběhy* a stala se základem Lacinovy pravidelné spolupráce s tímto pražským vydavatelem bibliofilských tisků.

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

Nový styl dřevorytů nacházíme rovněž v ilustracích k ruské lidové skazce nazvané *Pohádka o dobrodružstvích a o chrabrosti Jeruslana Lazareviče, mladého junáka a přesličného ruského bohatýra, od mládí až do stáří jeho života, na poslech velmi divná,* kterou vydal také V. Pour, a to v roce 1945. Bohdan Lacina doprovodil tento starobylý příběh čtyřiadvaceti dřevoryty se záměrem vzdát poctu vítězně postupující Rudé armádě. Svědčí o tom i novoročenka ze zlomu let 1944–1945, na níž grafik použil alegorie – dva apokalyptičtí jezdci na koních bezmocně útočí na Svobodu s ohnivým mečem v ruce. *„Koně útočících jezdců připomínající oře středověkých německých legend mají vypálená znamení hákových křížů.“*[126] Nad hlavou alegorické postavy Svobody vychází slunce v podobě pěticípé hvězdy. Dramatičnost a naléhavost vyobrazení podtrhuje prudké vedení rydla a využívání kontrastů černé a bílé, které umožňuje právě dřevoryt. Podobně postupoval Bohdan Lacina i v dřevorytu novoročenky J. Dobiáše (1946), v kterém ve vejčitém oválu vyobrazil kohouta nad hořícími střechami jako symbol kuropění. Jeho zpěv vítá rozbřesk – vycházející slunce, a to opět v podobě pěticípé hvězdy. O něco později využil tohoto dřevorytu k ilustraci básně Milana Havla, básníka-amatéra, který v ní pozdravuje osvobození od fašismu. Tu všude převládla černá plocha, z níž umělec odkryl jen nejnutnější obrysy a siluety tvarů. Naproti tomu v dřevorytech k *Pohádce o dobrodružstvích a o chrabrosti Jeruslana Lazareviče* odkryl maximálně plochu a přiblížil se tak téměř perokresbě. Věrný snaze navodit dobovou atmosféru textu, vyšel nyní z ruských lidových dřevořezů, z tzv. lubočných kartinek, které jsou rovněž velmi prosvětlené. Toto prosvětlení mu také umožnilo podtisknout některé dřevoryty barvou a tak je oživit. Oživení pak vneslo do ilustrací optimismus a radostnou náladu. I ve tvarech a ostře řezaných čarách dekorativně členících plochu se tyto dřevoryty blíží dřevořezům lubočných kartinek. Grafik *„protisměrnými vrypy rydla vytváří vějířovitě se odvíjející, jakoby chvatně načrtnuté, v ostrých úhlech se zalamující klikatky a vlnité linie. Jimi důsledně traktuje tvary věcí*

a postav a vnáší do kompozice živý rytmus."[127] Tím dosáhl neobyčejné stylové ryzosti a kompoziční jistoty. Zrytmizoval důsledně plochu, která se mu stala nositelkou jeho výrazných ilustrací. Ostrou linií kreslení jezdci na koních, v dynamic-

16. Ilustrace k pohádce o Jeruslanu Lazareviči, dřevoryt, 1945, č. kat. 498

kém pohybu velmi přesně vystihují rázovitost tohoto lidového vyprávění, navozují jeho dramatičnost. Zároveň ovšem evokují také náladu z konce protektorátní doby – radost nad nově nabytou svobodou – a pomocí alegorie – zabití draka symbolizují porážku fašismu.

Stejná prosvětlenost, oživení a v důsledku toho i optimismus, stejná technika dřevorytů s protisměrnými vrypy vějířovitě se odvíjejícími, maximální vybrání plo-

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

V roce 1945, ještě před Pourratovými *Příhodami z našeho kraje,* se Bohdan Lacina podílel na almanachu *Orloj,* vydaném V. Pourem v Praze. Přispěl do něj

18. Ilustrace k pohádce o Jeruslanu Lazareviči, dřevoryt, 1945, č. kat. 498

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

Tehdy Lacina opět doprovodil grafikou malou část (asi 50 výtisků) Matulova vydání Halasovy básně *Dělnice,* kterou Halas datoval rokem 1934. Těch několik výtisků s Lacinovou mědirytinou k Novému roku 1946 vytiskla brněnská Rovnost na starém ručním papíru. V kompozici s ustaranou ženou s konvicí v ruce a za ní s mužem se zvednutou pěstí poznáváme opět Bohdana Lacinu a jeho třídní přesvěd-

čení. I tato mědirytina dokazuje, že Lacina své grafiky prováděl technicky perfektně.

Poválečná žeň Lacinových ilustrací je velmi bohatá. Zvláště léta 1946–1948 jsou vyplněna intenzívní grafikovou prací na knihách, stejně jako i malířská produkce té doby byla rozsáhlá, jak jsme už viděli. Elán, s jakým se Lacina vrhl po skončení války do práce, nepochybně souvisel s všeobecnou radostí z nově získané svo-

21. Ilustrace ke Krylovovým Bajkám, dřevoryt, 1947, č. kat. 506

body, ale jistě i s jeho příchodem do Brna, kde se tehdy začala slibně rozvíjet činnost skupiny Ra. V neposlední řadě to ovšem byla i otázka existenční, protože Lacina si mohl přivydělávat ke svému pravidelnému platu ve Výzkumném ústavu pedagogickém pouze ilustracemi, neboť tehdy příliš mnoho obrazů neprodal a náklady na malířské potřeby byly vysoké. Jistě ovšem i problém zajištění existenčního minima rodiny tu hrál svou úlohu, neboť jeho žena nebyla zaměstnána. Byla to tedy nepochybně tato okolnost, která ho vedla k tak rozsáhlé grafické práci, samozřejmě vedle nakladatelů, kteří na něho stále naléhali, aby bral další a další zakázky. To přirozeně zanechalo v některých případech stopy na kvalitě ilustrací, dělaných

chvatně a nervózně. Tak roku 1946 doprovodil čtyřmi dřevoryty *Periklovu řeč nad padlými* od Thukydida, kterou přeložil Ferdinand Stiebitz a vydal J. V. Pojer v Brně, jako šedesátý pátý svazek edice Atlantis, a o rok později pěti dřevoryty *Plutarchovu Hostinu sedmi mudrců* vydanou stejným nakladatelem jako šedesátý devátý svazek téže edice. Připočteme-li k nim ještě šest dřevorytů ke knížce *Ma-*

22. Ilustrace k Plutarchově Hostině sedmi mudrců, dřevoryt, 1947, č. kat. 507

lířka Linka Procházková od Františka Halase, kterou vydal Jan Jelínek v roce 1948 jako osmý svazek edice Stolístek, pak máme před sebou díla vyzdobená antikizujícími dřevoryty, *„které jsou strohé v kompozici a nedramatické v rozvinutí pohybu."*[128] Pouze dřevoryty nakladatelské značky a závěrečné ilustrace, které využívají motivu delfínů odvozeného z řeckého vázového malířství si uchovávají svěžest a vtip grafického projevu.

Stejně jako v dřevorytu *Piety* pro almanach *Orloj*, pracuje Lacina s černou plo-

chou a výraznými kontrasty světla a stínu také ve třech dřevorytech ke Gogolově fantastické povídce *Vij* vydané V. Pourem v Praze roku 1946. Do kompozice vnáší pohyb, který ještě rozvedl až k virtuozitě v rozhýbání ploch a linií, v husté šrafuře a v maximální dějovosti v osmi celostránkových, litograficky kolorovaných dřevorytech ke Krylovovým *Bajkám,* vydaným v Praze roku 1947 v nákladu 38 000

25. František Halas, dřevoryt, 1947, č. kat. 563

výtisků (ELK). V nich je Lacina *„věcnější"*, jeho liniový rytmus je *„pádnější"*.[129] *„Dokonalost řemesla dovoluje prostě stát nad tématem, neopouštět však jím vymezený půdorys."*[130] Chápavého interpreta v Lacinovi našly i symbolické texty Williama Butlera Yeatse, *Tajemná růže,* vydané J. V. Pojerem, přestože *„šerosvitné povídky irského básníka nenabízely žádný jednoznačný grafický ekvivalent."*[131] Na místo dynamicky rozvíjených příběhů Krylovových *Bajek* nyní nastoupily statické, vesměs na osu komponované figurální scény, mezi kterými dostali své místo i ptáci

a koně, jak je známe z Lacinových obrazů čtyřicátých let. Dynamika vrypů a linií náhle ztichla, široké tmavé plochy se uložily vedle dlouhých nebo mírně zvlněných bílých čar, z bílých ploch vystoupily temné a tajemné siluety.

Rozebírané dřevoryty pocházejí vesměs z roku 1947, kdy grafickou žeň Bohdan Lacina zahájil dvěma ilustracemi k Jelínkovu vydání *Poměnek vatavských* Františka Ladislava Čelakovského. Jedna z nich představuje dívčí portrét, který je komponován jednoduše na střed, a to na způsob medailónu, technika dřevorytu se poněkud ztrácí v obrysové kresbě, objevuje se sklon k dekorativnosti. Portrét předznamenává grafiky padesátých let. Ani suchá jehla v předtitulu knihy *Zbožná sebevražda* Fjodora Michajloviče Dostojevského nevyniká přílišnou originalitou. Nicméně dusnou atmosféru textu navozuje zcela přesvědčivě.

Za zmínku stojí ještě dva volné grafické listy, a to mědirytina *Hlava* a *Krajina* z roku 1946, z nichž *Hlava* představuje vlastně repliku tváří z cyklu *Ženy v rouškách*. Přejemnělá, poněkud tvrdě nasazená šrafura pozadí i vlasově tenké linie na tváři předznamenávají už mědirytiny k Halasově sbírce *Naše paní Božena Němcová*. Pro úplnost uveďme ještě frontispis k sedmému svazku edice Ra *Le sillon de la mort* Ludvíka Kundery z roku 1947 a *Disputaci* Bohumíra Justyna Popeláře, vydané v Rovnosti v Brně roku 1947. Zatímco v prvním případě grafik dokázal udržet úroveň dřevorytecké práce a ukáznit ji, upadl v druhém případě do rozbředlé neurčitosti, kterou ostatně trpí i text předlohy. Z téhož roku známe ještě portrét *Františka Halase, „tvář jako sopečnou krajinu"*, jak to vyjádřil Josef Palivec ve své knížce *Poezie stále budoucí*,[132] a několik dalších drobných dřevorytů, jako například novoročenky a jiné účelové tisky.

Řadu grafických prací z posledního roku *„jedenáctiletého údobí Lacinovy tvůrčí činnosti"* zahajuje opět spolupráce s Janem Jelínkem. Tentokrát to byly tři dřevoryty a nakladatelská značka pro Jana Jelínka, který vybral k Novému roku 1948 Halasovu prózu *O jedné závisti*. Frontispis Lacina vyzdobil motivem často používaným v malbách čtyřicátých let, a to kohoutem, kterým „prolíná" chlapecká tvář. Téma člověk-pták, hybridní útvar vyjadřující neurčitost vyobrazení nebo poukazující na analogie mezi lidským a ptačím počínáním je nejobvyklejší právě v roce 1947. Stačí připomenout obrazy *Pták neštěstí, Ptačí žena, Ptačí korzo, Kukačka, Balada* nebo z roku předchozího obraz přímo nazvaný *Kohouti* atd. Tyto skládané hybridní útvary se v jeho grafice objevovaly jen sporadicky – například v ilustracích k Yeatsově *Tajemné růži* nebo ke keltským pověstem *Mabinogi*.

Ovšem už v sedmdesátém čtvrtém a sedmdesátém pátém svazku Pojerovy edice Atlantis, tj. v ilustracích k povídce *Švec a dívka* od Francise Jamese a v próze Jeana Lebraua, *Dětství skleněné ptáče* z roku 1948, ustoupila lyrizující neurčitost a formální vytříbenost větší popisnosti. *„Bezmála virtuózní grafický projev někte-*

rých předchozích prací Bohdana Laciny tu postupuje místo střízlivému a méně rafinovanému výtvarnému podání, o to více však reagujícímu i na jemné významové nuance básnické předlohy."[133] Je na nich patrný spěch a snaha dát grafickému projevu expresívní sílu. Pouze snad v prvních třech figurálních ilustracích se obráží teskná něha textu, která přechází i do drobných koncovek.

32. Ilustrace k Poeovu Případu pana Valdemara, dřevoryt, 1948, č. kat. 516

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

Vedle těchto tápavých kroků při „hledání" adekvátnějšího výrazu, lépe odpovídajícího obsahu textu, zazářily opět jako už v dřevorytech k *Jeruslanu Lazarevičovi* nebo k Pourratovým *Příběhům z našeho kraje* prosvětlené *ilustrace k výboru studentské vagantské poezie,* kterou vydal ELK v Praze roku 1948 jako desátý svazek sbírky *Ráj knihomilů,* a to k šestistému jubileu Karlovy univerzity. Třicet devět dřevorytů vychází zcela v duchu dosavadní Lacinovy ilustrační tvorby z dobových dřevořezů. *„Mají obdobný liniový rytmus i značnou prosvětlenost.*"[134] Nic-

méně nelze vyloučit ani inspiraci středověkými malbami a iluminovanými rukopisy, neboť v dřevorytech grafik opět maximálně odkryl plochy. Tím zdůraznil linii, obrysovou čáru a plošnou ornamentálnost ilustrací, které jako by „kreslil" štětcem a tuší na bílou plochu papíru. Je to patrně tato dvojí inspirace středověkými dřevořezy a iluminovanými rukopisy, která dává Lacinovým dřevorytům k *Sebrání písní potulného cechu studentského* pečeť originality a osobitého grafického výrazu. Ilustrátor jimi přesně vystihl lehký, až úsměvný obsah a vtiskl ilustracím vlídné porozumění pro rozpustilou atmosféru *„písní žáků darebáků"*. Jako by chtěl evokovat i svou někdejší veselost a nezapomenutelnou pestrost studentského života. Snad i proto *„Bohdan Lacina zalidnil stránky výboru ze středověké vagantské poezie postavami goliardů a jejich družek, kamarádů z mokré čtvrti, kleriků a pastýřek,"*[135] a to v duchu závěrečného dvojverší Zpovědi archipoetovy: *„Tam, kde chybí vlídná tvář, samá trpkost vzkvétá."*

Jak jsme viděli už v případě ilustrací k *Jeruslanu Lazarevičovi,* Lacina používal prosvětleného „liniového" dřevorytu vždy tehdy, když chtěl vyjádřit optimismus, radost a veselí nebo klidnou pohodu, jak tomu bylo v ilustracích k Pourratovým *Příhodám z našeho kraje.* Naopak vážnost jednajících osob a tajuplnost děje vyjadřoval vždy černobílým dřevorytem, jako už v eposu o *Gilgamešovi* a v Yeatsově *Tajemné růži.* Nyní použil stejné techniky v sedmi dřevorytech k Poeovým povídkám *Případ pana Valdemara,* které vyšly jako dvanáctý svazek sbírky *Příběhy* u V. Poura v Praze roku 1948. Typograficky je upravoval Oldřich Menhart. K téměř strašidelným Poeovým příběhům Bohdan Lacina hledal odpovídající grafický projev. Našel ho v silně expresívních dřevorytech, v nichž se stala základem grafického projevu černá plocha. Z ní vystupují v prudkých světelných kontrastech ostře řezané tvary, po kterých klouže světlo, jež plasticky modeluje figury, předměty a věci. Mírné rozrytí základní plochy dřevěného špalíčku pak dovoluje navodit atmosféru příšeří a záhadnosti . . ." *v černé ploše dřevorytové stránky fluoreskují jemné negativní linie a malé bílé plošky, které scénám k hrůzným Poeovým vizím dávají charakter chvilkového osvětlení bleskem."*[136]

Rok 1948 byl také rokem intenzívní práce na knížkách Františka Halase, k němuž Lacinu poutalo osobní přátelství i hluboké porozumění a obdiv k jeho dílu. Tehdy ilustroval hned tři Halasovy práce: prózu *O jedné závisti,* knížku *Malířka Linka Procházková* a báseň v próze *Já se tam vrátím.* Poslední z jmenovaných oslavuje Vysočinu, po níž Lacina věčně nostalgicky toužil a která byla i Halasovým východiskem, jak to výstižně napsal právě v roce 1948 do katalogu k Lacinově výstavě v Topičově salónu v Praze: *„Milý Bohdane Lacino, zdá se, že už dávno patříme nějak k sobě . . . Jsme blíženci i po rodném kraji. Udělala nám Vysočina a já ji poznávám v barevných čmouhách a v klubku křivek, které si roz-*

motávám . . ." Lacina skutečně nyní vytvořil ilustrace, z nichž *„mnohá práce by byla záminkou k básni"*. Dřevoryty nyní „neilustrují", nýbrž volně parafrázují. Mohly by být volnými grafickými listy, které mohou žít vlastním životem nebo mohou evokovat lyrický „zážitek" z přírody. *„Ze soustavy rychlých, energicky rytých pozitivních a negativních linií i černých ploch se vybavuje terén krajiny, stromy, rostli-*

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

ny, ptáci, cáry mlh nad krajem, vanutí větru i svislé pásy slunečního jasu či padající vláhy. Makrokosmos a mikrokosmos horácké krajiny jsou tu postiženy v její drsné sukovité podobě."[137] Kresebnost dřevorytů, tolik patrná v ilustracích k *Sebrání písní potulného cechu studentského,* byla nahrazena drobnými vrypy v černé ploše, které jasněji vymezily obrys, a černými liniemi vzrostlých bodláků, větví stromů a polních květin v popředí, které otevřely daleké průhledy do kopcovitého terénu Vysočiny. Tak se Lacinovi podařilo *„adekvátně vyjádřit jeho (tj. Halasův) vzedmutý patos. Především proto, že stanul v té době v nejšťastnějším okamžiku rozvoje*

svých tvůrčích sil, za druhé proto, že Halasovi přesně porozuměl, že vyjádřil jako on týž vroucí vztah k rodné Vysočině."[138] Zazněl stejně vroucně ještě o rok později ve volném grafickém listu *Krajina na Vysočině.* Vzrostlé lodyhy řebříčku otevírají stejně jako v ilustracích k Halasově básni průhled do mírně zvlněné krajiny, nyní s horáckými chalupami, s oním štítem, který ho po celý život nepřestal vábit a kde nalezl jistotu *„jednoho místa"*.[139] Stejně tomu bylo i v ilustracích k básnickému vyznání lásky k tomuto chudému kraji od Emila Smetánky, *Mé zlaté Německé,* které v roce 1948 pro J. Rýdla a B. Lacinu vytiskl K. Kryl v Kroměříži. Ve čtyřech dřevorytech Bohdan Lacina pracoval s černým podkladem rozrytým hustými vrypy. Místy však využil temných ploch k dokreslení například siluet stromů. Tyto ilustrace ovšem už ztratily mnoho z někdejšího Lacinova neklidného hledání a dostaly se do blízkosti popisu téměř idylického klidu. Naopak poslední ilustrace *„prvního Lacinova jedenáctiletého období"*, kterou je tvář na obálce básní Klementa Bochořáka *Poutník,* jako by se vracela až k někdejším grafikám předválečného období. Prozrazuje zmatek v duši umělce postaveného před nové úkoly. Proto také vstupoval na neprozkoumanou půdu tak, že se vracel ke svým počátkům, v nichž kdysi rovněž řešil problém obsahu. Stejný nebo lépe řečeno obdobný návrat podnikne v šedesátých letech k období válečnému, kde mu naopak šlo o podobenství nebo o metaforu. Nicméně už některé dřívější práce z konce čtyřicátých let byly poznamenány sklonem k zevrubnějšímu pojednání figur, věcí a předmětů, jak už vzpomenuto. Lacina v dalším vývoji grafiky navázal většinou právě na ně a tak vlastně zachoval kontinuitu svého grafického projevu i v dalším období.

17. Ilustrace k pohádce o Jeruslanu Lazaréviči, dřevoryt, 1945, č. kat. 498