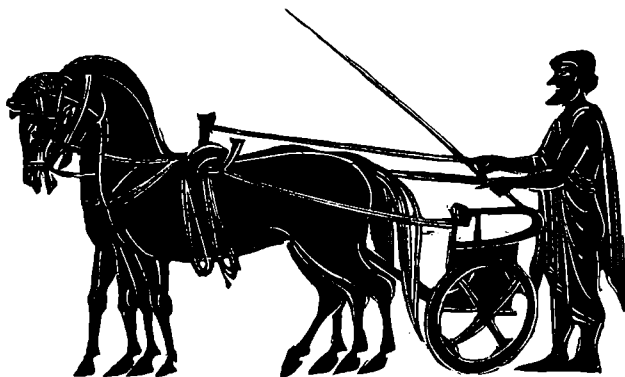


IV. SHRNUTÍ

Dnešní biologie řadí živé systémy k tzv. systémům otevřeným, které jsou schopny autoreprodukce a adaptace k zevním podmínkám a stádají informace ze zevního prostředí, aby mohly vytvářet jeho model nebo obraz. Přitom mají určitou stabilitu, aby mohly tyto informace podržet a předat dalším generacím. Mají však i určitý stupeň lability, která dovoluje mutace a tím vlastně změnu nastřádaných



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

informací (J. Charvát). To zhruba odpovídá duchovědnému přesvědčení o historické determinaci člověka. Na zlomu 19. a 20. století byl člověk považován za syntézu dějin a mýtu. Dnes jsme přesvědčeni, že je průsečíkem historických vztahů a že strukturu jeho života neurčuje pouze přítomnost, ale také minulost a očekávání budoucnosti. Je známo, že nelze odstranit kontakt s minulostí, jako nelze vymýt myšlenky na budoucnost. Žije v nás něco, co patří k páteři lidské důstojnosti, a to je touha po kontinuitě. Kontinuitou tu ovšem nemyslíme pouhé pokračování, nýbrž také vlastnosti lidského ducha probouzet náhle k životu věci, které byly dlouhými věky již zaváty nebo zatlačeny do „podvědomí“. Podstatu života – pohyb – plodí napětí nebo boj mezi „efemérním a věčným“. Jde tedy o problém konstanty a změny.

V umění 20. století nabyla otázka vztahu stálé a proměnné veličiny opět mimořádného významu. Z umění této doby totiž vyprchala slohovost a místo ní nastoupil vír zdánlivě protichůdných vyznání a ismů, v němž přímo vládne princip změny, často pro změnu samu. To pochopitelně odpovídá novým civilizačním zvrátům, při nichž dochází k vnitřní nejistotě jedince, k onomu „zapomnění bytí“, které je nahrazováno intelektuálními a vizuálními stereotypy. V takové situaci přestává mít umění vliv na průběh všedního dne. Proto se v jedné své větvi obrací jinam – k přírodě, jedinci a jeho citům, k utopickému světu přání a tužeb nebo k mýtům. Opírá se o minulost, aby poukazovalo k budoucnosti, a kontinuitu považuje za jednu z jistot. Takové umění se stává korektivem odcizeného technického světa, kterému se nemůže nicméně vyhnout, a proto z něho přebírá proměnné veličiny, jak je diktuje princip experimentu odvozený z techniky. Význam této orientace spočívá především ve snaze nalézt mezi konstantní a proměnnou veličinou rovnováhu, která zastupuje bohatství života. To ostatně patří k základům veškerého umění od jeho počátků.

Stálé veličiny

Odhlédneme-li od konstanty uměleckého projevu samého, pak stálou veličinou v Lacinově díle bude to, co můžeme zahrnout pod pojem kontinuity – metaforická významovost jeho díla. Metafora původně byla obrazným úslovím nebo obrazným podobenstvím, kterým se v přeneseném smyslu slova myslelo něco jiného. V Lacinově díle však dostává toto „jiné“ obecně platný charakter tím, že odkazuje mimo vyobrazený předmět. Tak se zároveň vyjadřuje pojetí života, které je závislé na tradici a které vyrůstá z osobních prožitků a zážitků, z citů a snů. Svět fantazie se tu spojuje se smyslovým, ba přímo materiálním světem ve zvláštní symbióze, v níž malíř dává přednost otevřené formě, fragmentu, torzu. Tím nepřimo polemizuje s tendencemi po dokonalosti. Oprávněnost tohoto umění spočívá také v tom, že v něm člověk hledá výraz pro znepokojivý, nicméně hmatatelný vztah mezi životem a smrtí. Ostatně *„právě symbolické pojmání světa podstatně odlišuje člověka od zvířete, neboť člověk nežije výlučně jen ve fyzikálním univerzu, nýbrž také v univerzu symbolickém“* (Giedion).

V obecném smyslu konstantní v Lacinově díle je pak meditativnost, jakási magičnost a problém času jako danosti. Ovšem i světlo jako metafyzický zážitek a otázka pohybu, s nímž se spojují i problémy prostoru. Čas se objevuje jednak ve formě kosmogonických a kosmologických meditací jako cyklické opakování přírodního koloběhu, jednak jako čas jedinečný, vymezený zrozením a smrtí.

Lacinovy obrazy udržují ve významové rovině kontinuitu s minulou lidskou zkušeností a dokonce se zhruba kryjí s tradičními žánry, i když výtvarně zcela netradičně transmutovanými. Jsou to: 1. figury (portréty, hlavy a tváře), 2. krajiny, 3. zátiší, 4. obrazy s hudebními a matematickými motivy. V prvních třech splývá lidská postava většinou s ptáky nebo figury a věci splývají s krajinami. Nikdy nic přesně nedefinují. Jedinečné v nich není cílem, nýbrž prostředkem. Jejich smysl je obecně lidský. Mají význam výpovědi o životě vůbec. Do čtvrté kategorie spadají obrazy nesmyslového původu – obrazy prostorových představ, některá plátna s hudební tematikou a mnohá díla vycházející z geometrie. Ale i v tomto případě znamená vyobrazené zároveň vždy něco jiného. Tomu slouží často jen linie a tvar, zejména však barva a její proměny.

Mezi figurami zaujímá přední místo lidská postava, ale i náhrada za ni – ruce, hlavy, tváře, zvláště pak torzo, karyatidy a hybridní útvary, jakými jsou *Posel*, *Truchlenec*, *Ecce humanum* aj. Ty nás často uvádějí do dvojsmyslného světa neurčitostí podobně jako hudba.

Torzo představuje tvorbu nedokonalého. Směřuje k dematerializaci, a je tedy

abstrakcí od přirozené celistvosti. Proto je typickým prostředkem zastření formy. Zastupuje u Laciný skepsi k jakékoliv možnosti dokonalosti, vyjadřuje přesvědčení, že všechno, co člověk vytváří, je kusovitým dílem, fragmentem stvoření, stejně jako každý vědecký poznatek může být toliko částí celkového poznání. Umění se tak stává předmětem touhy a tím předmětem hodným tvoření, jak to vyjádřil například Achim von Arnim: „*Co jest dokonalé, jest mrtvé a touhu již neukojí.*“ Naopak nedokonalé, pouze naznačené dráždí k domýšlení, vyhmátnutí objektivitu naznačeného a k tomu, aby tento krystalizační bod byl učiněn subjektivním zážitkem. Poetická neurčitost prolíná Lacinovými obrazy od privátní kresby *Dubnová noc* (1929) přes *Siluety, Setkání, Poutnice, Srostlice, Karyatidy, Torza, Niobé* až k plátnům, jakými jsou *Hybridní* nebo *Anadyomené, Nesouřadné dvojiny* nebo *Neurčitý čtverec*.

S torzem úzce souvisí fragment, zlomek, který v umění našeho století nabyl opět na významu jako bezděčná náhrada za celek. Totiž tím, že je významově zdůrazněn, působí intenzivněji a bezprostředněji než rozvláčně líčený celek. V Lacinově díle ho zastupuje například plastika *Dvojice* (1941) nebo plátna jako *Krajina pro dvě mrtvé ruce, Zamčený dům* a četné *Samoty*. Nedokonalost, nehotovost *Dvojice* zdůrazňuje i její provedení v sádře a ideu fragmentu jako „*možnosti dokonalého stvoření*“ reprezentuje ruka modelující neurčitý útvar zpola ještě skrytý ve hmotě. Zatímco ruku tu můžeme chápat jako mužský princip, formuje se z neurčité hmoty princip ženský. V tom nacházíme symbol prajednoty beztvaré hmoty, z níž vznikl i člověk. Je to materia prima, z které se rodí život. Ostatně symbol ruky je prastarý a souvisí se vznikem umění. Později byla ruce připisována životodárná síla a ruka představovala též tvůrčí duši, s níž byla přímo identifikována.

Náhradou za celek v podobném smyslu jsou rovněž Lacinovy hlavy a tváře. Zjednodušené do základních obrysů a rysů dostávají identifikační moc psychických traumat člověka, zvláště v době války a napětí. *Imaginární portrét básníka Trakla, Poznamenaný, Slepý, Jurodivý, Lidická, Ubrančivá, Pratováře, Ženy v rouškách* nebo *Mlčící, Stráž u mrtvého, Nemasky, Netvář* aj. mohou být chápány také jako masky – ty, které pod sebou skrývají žal, opuštěnost a hoře. Avšak ani pravěké „masky“ nebyly pouhými maskami, nýbrž fragmentem celého člověka a znamenaly kontakt s nadpřirozenými silami. Význam masky je dodnes mnohoznačný. Masky znamenají ztrátu individuality a způsobuje, že její nositele nelze již identifikovat. Nicméně cesta k odhalení lidské tváře vede právě přes masku. Za ní se ostatně může skrývat básník sám. V masce se snad nejbezprostředněji prolíná reálné s imaginárním.

Vedle hlav a tváří se objeví kompozitní útvary inspirované básnickou tvorbou. Lacina si například poznamenal do svého zápisníku už v roce 1935 dvojverší

z Pasternakova *Léta*: „*Své roby jeleni zvedaly blýskavice, z sena vstávaly a z ruk se krmily.*“ Obrazy *Hlava lampa*, *Okno rakev*, *Krajina tratoliště* apod. využívají dokonce metaforické syntaxe barokní poezie, která ožila v třicátých letech. Už tehdy si Bohdan Lacina kreslil skici *Žena lampa* nebo *Žena housle*. Přiřazování básnických obrazů mu nabízelo nevyčerpatelné možnosti. Prvotní impuls byl emoční a vycházel vždy z reality. Podle principů asociací se přiřazují řetězce dalších, mnohdy zcela imaginárních obrazů. Jejich význam je proto často silně subjektivní a zdánlivě nedešifrovatelný. Nicméně spojení například ženské figury s věcí většinou určuje směr výkladu. Tak *Ženu kolébku* lze chápat (vedle plastiky *Divka s děckem*) jako mateřskou ženu, která zároveň symbolizuje čas, osud. Starost je pracitem o budoucnost a jakákoliv starost je mateřská.

Vedle lidské postavy zajímají Lacinu ptáci a hybridní útvary ptáků a lidí nebo ptáků a krajin. Objevují se už v jeho surrealistických plátnech. V *Poraněném kyvadle* nebo v obraze *Divka v černém* nacházíme mrtvého ptáka, a to ve významu oduševnělosti – symbolu psychické bolesti. Psychoanalýza ovšem považuje ptáka, podobně jako rybu, za symbol falický. Tak jak ho Lacina použil například v *Nokturnu* (suché jehle) nebo v *Grotesce věci a citu*. Naopak v grotesce nazvané *Nadvlastenec* vyšel z lidové tradice. Politického křiklouna v ní obdařil ptačím „zobákem“. Význam *Krkavčí krajiny* z počátku války je zase odvozen z Apokalypsy, která označuje Babylon za klec s odpornými ptáky. Ve čtyřicátých letech a později dostává pták v Lacinově díle opět význam oduševnělosti, a to zcela v duchu egyptské a indické tradice. V přeneseném smyslu můžeme ptáky v jeho krajinách považovat také za vtělení vzdušného živlu. Skupina ptáků, jako množství v symbolice vůbec, má význam ohrožení. To je zřejmé z obrazů *Ptáci I*, *Ptáci II*, ale i z *Hraniční krajiny II*, *Ikarovy krajiny*, *Kukačky*, *Balady I a II*, *Ptáka neštěstí (Ani pták ani člověk)*, *Krajiny ptáka*, *Zastřeleného ptáka*, *Zlověstných krajin* a dalších. Jak ukazuje několik variant obrazu *Pták neštěstí (Ani pták ani člověk)*, *Ptačí žena*, *Anděl smrti aj.*, nacházíme v nich, podobně jako v pravěkých vyobrazeních, výraz pro analogii ptačího a lidského osudu. Zároveň v tom lze vidět i dědictví romantiky, která snila o jednotném původu světa zvířecího a lidského, ale také jakýsi kult zvířete jako prostředníka mezi světem imaginárním a reálným. Podobně jako je tomu u masky, pohybují se i tyto hybridní výtvoary mezi dvěma extrémy – mezi magií a materialismem.

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 Lacinovi stala pouze východiskem, nikoliv cílem jeho umění. Jistě vzpomínka, ale i příroda vůbec, dětství a tradice tu sehrály svoji úlohu. Ovšem národnost vzpomínky se na základě minulostních vizuálních vjemů transformovala do

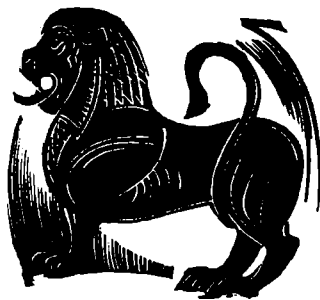
neurčité, téměř neuchopitelné předmětnosti, kterou často modifikovala právě poezie. Mohli bychom říci, že krajinu tu Bohdan Lacina chápe jako kosmos – nekonečný mlčenlivý prostor, v němž se vše rodí a zaniká – *Prakrajina, Hraniční krajina, Krajina, která byla mořem, Početí krajiny, Slatiny, Krajina širá*. Avšak právě v něm dochází k tajuplnému střetání živlů – *Větrná krajina, Jezerní krajina, Krajina samodrubá, Zlověstná krajina*. Nebo *Tympáni, Harfeni*, které stojí na přechodu mezi těmito smyslově pojímanými obrazy a téměř abstraktními kosmogonickými plátny, jakými jsou *Počátek prostoru, Země, Pronik prostorů, Rozhraní, Rozkyv horizontu. Vedle toho kosmologické obrazy zachycují dění ve světě – cykly ročních dob, kterým byl tradičně přikládán zvláštní význam: Český podzim, Jarní krajina, Krajina podzimní rovnodennosti, Čas nad strništi*. Právě v nich, ale i v kosmogoniích a v samotách nacházíme melancholii a eřegickou kontemplaci o stálém plynutí věcí. Vznik, bytí, zánik – přírodu, život, smrt vyjadřuje prostor krajiny, dynamika tvarů a světlo. Lacinův „žernov“ života se tu spojuje s koloběhem přírody podobně jako i jeho akty v podobě karyatid splývají s věčným pohybem světového prostoru, vzestupem a úpadkem, s růstem a klesáním, zrozením a smrtí – *Karyatida Niké, Karyatida bolestná, Kayratida bóje, Karyatida nekroforos*. I byliny, trávy a kytice jsou podobenstvím na velikost přírody. Objeví se také obrazy o více polích – diptychon a triptychon – které Lacina modifikuje v tzv. „monodiptýších“, v obrazech krajin dvojitých, samodruhých a beztížných. To zazní i v plátnech s hudebními motivy, kde akord svým metaforickým významem odpovídá triptychu, jak na to upozornil už Pinder. Přesto reálná krajina, zrcadlení ve vodách rybníků je Lacinovi zřetelným východiskem veškeré jeho „krajinomalby“.

V návaznosti na romantiku vzniká také série podobenství na osamělost. Jeho *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 využívá tradic přesně vymezeného významu zelené, modré a bílé barvy. Krajina tu není krajinou v pravém slova smyslu. Vedle vzpomínky z dětství často reprodukuje autorovu psychickou situaci. Stává se reprezentantem lidského citu, lidské souměřitelnosti. Jak říká Schelling: „*Příroda se poznává v lidech, člověk v přírodě*.“ Otázku věčného koloběhu života, vznik a zánik, prolínání a přerod reprezentují také četná zátiší – *Hamlet, Hamletovo zátiší, Svíce, Ulity, Škořepina* atd.

Spojovacím prvkem toho všeho je transparence a simultaneita. V mnoha případech na nich stojí dokonce i barva, kterou Lacina zkoumá s vědeckou akribií. Transparence a simultaneita, stejně jako abstrakce a symbol jsou konstantními veličinami umění od pravěku. Lacinovo dílo využívá vesměs druhého principu transparence – průsvitnosti těles. V tomto případě transparence jednak směřuje k pro-

jekci vnitřních prožitků, jednak se stává výrazovým prostředkem prostorových představ. Už na počátku své umělecké dráhy Lacina usiloval o vyjádření „nehmotného“ prostoru, „prázdná“ obklopeného transparentními skořepinami, a to například v tužkových ilustracích k Máchovu *Máji* nebo v plastikách. Člověk v tomto prostoru trvá sekundárně jako vnímatel, čímž se zdůrazňuje, že patří k prostoru vymezenému skořepinou, kterou obývá a obsáhne svým pohledem. Za ní se otevírá nekonečný prostor přístupný toliko touze. To vyplývá z bezprostřednosti kontrastů – z vázanosti na místo a z touhy po dále, z romantického pocitu „*uvnitř a venku*“, z Lacinova pojetí světa rodinného a širého.

„Uvnitř“ se odehrávají scény lidského života, které například v obraze *Lúno* nebo v *Samotě* z roku 1965 reprezentuje – v duchu tradice – dítě. Srdce v *Tikajícím skeletu* znamená život. „*Čára života*“ prochází také *Krajinou širou* a končí v nezbytném atributu v podobě nepravidelného kruhu. Události v obrazech *Mezi stébly trávy*, *Země*, *Scherzo*, *Jaderníček* aj. prosvítají z vejčitých útvarů, které je svým obrysem uzavírají do sebe. Všechno tu existuje v sobě a vedle sebe, ať už jde o *Ulity*, *Srostlice*, *Milostnou lampu*, *Ptáka neštěstí*, *Protiklady*, *Haršení*, *Tympání* nebo *Samoty a Krajiny dvojité*. Obraz se mění v psychogram. Spojují se v něm různorodé prvky ve zvláštní vizi, která vzniká (často v ateliéru před obrazy) v okamžicích průniku světla a tmy, kdy jako by docházelo k obapolnému proniknutí, k náhlé inspiraci a znovunalezení vnitřní melodie.



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

Proměnné veličiny

V metaforické významovosti Lacinových obrazů jde o jisté nastřádání informací, které i při své konstantnosti doznávají určitých mutací, zejména v rovině intenzity a výrazu. K tomu rozhodujícím způsobem přispěly změny v metodě výtvarné práce. Metoda, způsob malířského zpracování, se v jeho tvorbě měnila a vyvíjela zhruba ve třech okruzích a uvnitř nich často od obrazu k obrazu: 1. hledání a zápas o vlastní výraz; 2. tendence k homeochromní malbě; 3. polyvalence a experiment s barvou.

První období charakterizuje, v duchu Schillerova typu naivního básníka, úsilí o reprodukci skutečnosti, k níž je umělec připoután smyslově. Únosnost výtvarných technik Lacina hledá v díle Antonína Slavíčka, Otakara Kubína, v kubismu, u Raoula Dufyho a u Salvadora Dalího. Například jeho *Krajina* z roku 1932 je ukázněná v tvarech i kompozici. V „*rozmyvaných barvách*“, v tlumeném koloritu a velkých klidných plochách, v neznatelných přechodech světél a stínů zazní coubinovská varianta klasicismu. V *Pobledu ke Křižánkám* z téhož roku se objeví kubižující formule, která vtěsnává celou přírodu do nepravidelných mnohoúhelníků, jež se různě překrývají nebo zapadají do sebe. Studenost tvarů je zdůrazněna i sytými zeleněmi a modřemi. Dvě varianty pohledů na *Sněžné* z roku 1934 těži zase z výtvarných zkušeností francouzské malby. V duchu Raoula Dufyho je malíř přímo „kreslil“ štětcem; nápadné jsou dráždivě smyslové tóny a dynamika hmot. Vedle reprodukce konkrétní jednotliviny (například kůry stromu) se v nich objeví i hladká, téměř abstraktní plocha, to Lacina později přemění téměř ve vlastní malířský princip.

Obrazy tohoto období prozrazují talent, který bývá definován také jako schopnost napodobovat a který je pod kontrolou vědomí. Nejde v nich ještě o výsostnou tvůrčí činnost. Lacina se jimi spíše vypořádává s „uměním“, stejně jako v období „surrealistické lekce“. Od prvních surrealistických obrazů – *Nokturno*, *Poraněné kyvadlo*, *Kukla*, od ilustrací k Máchovu *Máji* až po závěrečné grotesky tu přebírá veristickou metodu Salvadora Dalího. Užívá perspektivy k budování iluzivního prostoru a maluje jasnými olejovými barvami. Ovšem už v raném stadiu lze Lacinu ztotožnit i s druhým Schillerovým typem básníka sentimentálního, jehož realitou jsou představy. Tentokrát se to projevuje výlučně v privátních ilustracích k poezii Otokara Březiny, Charlesa Baudelaira, Karla Hlaváčka, Františka Halase, Fráni Šrámka, J. A. Rimbauda aj. Výhradní technikou ilustrací, nesených často jedinou figurou, se stala měkká tužka kombinovaná s černou křídou, zřídka také pero doplněné pastelem. Důraz je položen na linii, která ovšem nedefinuje pouze

obrys a proporce, nýbrž charakterizuje i malířův vztah k předmětu. Zvláště měkká tužka tu slouží k vyjádření nehotovosti a neurčitosti často jen načrtnutého torza; nejzřejmější je to na kresbě *Dubnová noc* z roku 1929.

Tato metaforická poloha ilustrací přejde na počátku války a během ní do celého Lacinova díla. Už v olejomalbě *Imaginární portrét básníka Trakla* z let 1938 až 1939 opouští malíř verismus a iluzionismus. Nahrazuje ho expresivním projevem, v němž rozhodující úlohu dostává povšechný náznak tvaru, pasta a barevná skvrna nanášená hrubými tahy štětce. Lacina tu deformuje tvar skicovitě načrtnutý, aby ho na druhé straně podtrhl konturou, která ještě výrazněji zazní v *Poznamenáním* z roku 1939. Avšak brzy nato, v roce 1941–1942, vzniknou dva drobné obrázky samot – olejomalba a tempera – z nichž náhle zmizí křečovitost a nastoupí klidné vyvažování ploch a tvarů, barev a linií. Také kolorit se změní téměř v homeochromii. Převládnu fialové, modré nebo hnědé a jim podobné barvy. Objeví se též pestré barvy, malíř jich ovšem využívá spíše k mutacím fialových, modrých a hnědých. Homeochromie tak přímo harmonuje s významovostí, která ji vlastně podmiňuje.

Z hlediska proměny výtvarných prostředků je důležitý obrat k temperě, která stojí v protikladu k olejomalbě předchozího období a znamená jednak elaborování výrazových možností této techniky, jednak odklon od surrealismu a jeho revoltujících gest. Zároveň v tomto obratu můžeme spatřovat příklon k „tradičním“ metodám, což je zřejmé také v grafice, kde na místo tužky nastupuje dřevoryt a mědirytina. Ostatně i těch několik soch, které vznikly kolem zlomu desetiletí, Lacina modeluje výhradně v sádře nebo ve vosku. Surrealistické praktiky zmnožování věcí na principu objektivní náhody odsunuje diptychem a triptychem.

Temperová technika patří k složitějším způsobům malby a temperová malba je ve větší míře než barva olejová „barvou o sobě“. Proto klade větší nároky na zpracování a jako barva spíše krycí neumožňuje přechody, polostíny a reflexy; těch lze nanejvýš dosáhnout pomocnými metodami – šrafováním nebo tupováním apod. Zároveň dává menší možnost vytvářet iluzivní prostor a téměř nepřipouští verismus. Důležitou úlohu v tom hraje zejména optický rozdíl mezi výsledky obou technik: tempera nemá takovou schopnost vyvolávat dojem hloubky. Je sice zářivější, zato však plošší. Už tím zužuje prostor, který lze budovat většinou jen kladením barevných ploch vedle sebe nebo za sebe a přes sebe – tedy kontrastem plánů. To nejlépe ukazují Lacinovy obrazy *Samot* nebo *Hraničních krajin*. Z kontrastu ostatně plyne určité napětí, kterého Lacina dosahuje rovněž střídáním past a řídkých barev, hladkých nebo strukturovaných ploch, ale i střídáním suché nebo lakové tempery v různých obrazech (*Hraniční krajina II*, *Pišťaly I*). V tom můžeme vidět podstatné ztvárnění malby. Potvrzuje je i výhradní užívání techniky odvozené z tempery

v olejomalbě, která převládne koncem čtyřicátých let. Dá se říci, že teprve zde se Lacinovo dílo stalo plně autentickým, pomíneme-li ovšem nesmělé náznaky v jeho tužkových ilustracích z konce dvacátých a ze začátku třicátých let.

Proměny způsobu malby v posledním období narůstají jak do šířky, tak do hloubky, zatímco lyričnost obrazů čtyřicátých let zůstala, až na nepatrnou redukci, zachována. Vedle polyvalence barvy se uplatňuje experimentální průzkum výrazových možností černé a zvláště bílé. Tendenci k barevné polyvalenci ovlivnilo „mezidobí“ z konce padesátých let, ona poloimpresivní technika vrabčích, májových a trnkových kytic, milenců nebo krajin vlašovek a krajin na roháčích. Zde převládal rovněž iluzionismus a naturalismus; ovšem Lacina se ho brzy zbavil. Tato technika také prosvětliła a proteplila jeho paletu – zejména okry a nejružnějšími odstíny červených.

Lacina i nyní buduje obrazy pomocí kontrastu plánů nebo kontrastů studených a teplých barev, hrubých past a hladkých ploch. Ty však silně vyhrocuje, takže na sebe prudce narážejí a tím dynamizují hmoty a stupňují napětí. Z pláten vyzařuje neobyčejná intenzita, podstatně odlišná od melancholického „klidu“ obrazů čtyřicátých let, v kterých šlo více méně o vzájemné vyrovnání ploch a přizpůsobení pracovní metody významu vyobrazení. Nyní se často objeví i tendence k ryze výtvarnému pojednání tématu. Avšak ani v takových případech není barva abstraktní, to znamená, že v určitém místě ji vždy definuje tvar nebo je protikladem barvy lokální. Barva, a to i v polyvalentní konfiguraci, slouží i nadále metafoře. Proto v určitých případech září, kdežto v jiných toliko sekunduje nebo je zatlačena do pozadí. Toho Lacina dosahuje rozdílnými technikami, nátěrem, vrstvením, pastou nebo lazurami, které často nanáší, v duchu metod „starých mistrů“ na bílou podmalbu. Cílem je vynutit maximální svítivost pestrých barev, jíž dosahuje také kombinacemi s černou (srovnej *Polyfonní čtverec* nebo *Samotu zvon* aj.). Lacina tu vychází z principů simultaneity, podle kterých stejná barva vyznívá v jiné barevné konfiguraci jinak. Jejich variacemi dospívá k neustálé proměně barev, ale i tónů a vzájemných vztahů.

Vedle polychromie se Lacina zabývá monochromní malbou v bílé, především její schopností prostorových relací (jakousi úběžností nebo vlastností navozovat optický dojem distance). Bílá v sobě obsahuje zvláštní hustý, hmotný prostor. V ní končí nebo s ní splývají ostatní barvy. Proto malíř zcela záměrně studuje zanikání prostoru právě v bílé. Ve středu obrazu chce dospět k prázdnu – k neprostoru, k absolutní bělobě, v níž ostatní barvy splývají podobně jako v bílém světle – nebo k hmotnému jádru, které se rozplývá do nehmotnosti (toho dosahuje i kontrastem černé a žluté v bílém poli, jak je to zřejmé z plátna *Úběžník člověka* apod.). A nakonec se zamýšlí nad stejnými možnostmi pestrých barev. Například v obraze

Piety se snaží nahradit prostorotvorné vlastnosti bílé modrou, v níž schopnost „vtahování“ do dálky viděl už Goethe.

Maliřské a prostorotvorné možnosti bílé bez pomoci metod iluzionismu Lacinu nepochybně lákají v souvislosti s jejím „magickým“ působením na člověka. Ostatně problém práce s barvou, ale i s tvarem vyplývá z kompozice, kterou podmiňuje právě význam. Celé jeho dílo lze v podstatě rozdělit na obrazy kompozičně uzavře-



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

né – na ty, které vymezuje tvar, často přejatý z metod exaktních věd – a na obrazy kompozičně otevřené – s propracovaným středem – jádrem, které vyznívá do prostoru rovinného, nebo které tvoří řady bez začátku a konce (například v hudebních obrazech). Ostatně oba kompoziční způsoby v tomto schématu zhruba odpovídají dvojímu zaměření moderního umění: výrazovému a racionálně formovému. Lacina hledá možnost syntézy mezi nimi.

V poslední době se Lacina vrátil také k plastice. Redukuje v ní ovšem původní ideu skořepiny na simultánní zdvojování konkávních a konvexních útvarů, které podle jeho mínění vyžaduje sama hmota. Už v roce 1968 vystavil obrazy-objekty, v nichž medituje o prostoru a světle. Byly do nich zapuštěny plechy a dráty jako

v obdobném díle z roku 1936. Jejich smysl je zřejmý. Jde jednak o to, barevné pigmenty pozadí obohatit o odlesky reálného světla, které se pak z různých stran jeví různě, jednak o stírání hranic mezi tradičně oddělovanou malbou a sochou. Z díla se stává prostředek komplexního pohledu na svět. Svědčí o tom zvláště velké dřevěné skulptury, které Bohdan Lacina začal sekat koncem šedesátých let. Významotvorná úloha v nich vedle tvaru připadla barvě, mořidlu a zlaté fólii. Jak vidět, zpracování díla je i tu určeno významovou stránkou a obráceně. Patrně v tom nachází Bohdan Lacina rovnováhu mezi veličinou konstantní a proměnnou, která zastupuje bohatství života.