

## V. SOUVISLOSTI

Bohdan Lacina prožíval intenzivně umělecké dění od poloviny dvacátých let našeho století. Ovšem ani jeho dychtivost a nadání, s jakými se vrhal do nesmělých uměleckých pokusů, mu nedávaly na venkově mnoho možností. Teprve na reálce v Novém Městě na Moravě se mu dostalo poučného výtvarného vedení. Ještě důležitější pro jeho budoucí umělecké a společenské nazírání bylo však ovzduší elektrizované aktivní činnosti akademického spolku Horák, který po první světové válce založili studenti a abiturienti novoměstské reálky. Levicově orientovaný spolek si vytkl za cíl plnit poslání kulturní a sociální. Pořádal divadelní představení, studentské slavnosti, přednášky, výstavy, pohostinská vystoupení a společenské večery, podporoval nadané studenty z chudých horáckých rodin. Navázal styky se studentskými spolky na Moravě, měl delegáta ve Svazu čs. studentstva a v kuratoriu Akademické mensy v Brně.<sup>166</sup> Již v roce 1920 uspořádal sjezd abiturientů a profesorů a výstavu výtvarných umělců Horácka a žáků reálky, kterou instaloval Vincenc Makovský s Josefem Jamborem. Na výstavě se objevily rané obrazy Makovského, který tehdy studoval v malířské speciálce K. Krattnera, Josefa Jambora, ale také čtyři plastiky Jana Štursy, a to malá studie k *Raněnému*, sochy *Po koupeli*, *Podobizna matky* a *Portrét Eduarda Vojana*. Výstavu obeslal také Julius Pelikán, Štursův žák František Zemlička a Oldřich Blažíček, který ve třicátých letech učil Bohdana spolu s Cyrilem Boudou kreslení na Vysoké škole architektury v Praze, Karel Němec, Václav Jícha a další.<sup>167</sup> Výstava v Novém Městě na Moravě posílila u diváků vědomí o nutnosti vysoké umělecké kvality, zvláště v duchu Štursova díla, které se zde stalo měřítkem tvůrčí náročnosti a působilo ještě v době Lacinova příchodu na reálku v roce 1925. To ho už uvítala v aule reálky další „Výstava výtvarníků – krajanů Horácka“. Na ní vedle Blažíčka, K. Němce, V. Jíchy, Julia Pelikána, Josefa Jambora a dalších nacházíme opět díla tehdy už mrtvého Jana Štursy a nyní také sochy Vincence Makovského – *Fragment pomníku leteckého neštěstí*, *Kovový soustruh*, *Zpěváky* a *studii pro pomník Janu Štursovi*. „Byla to další podnětná přehlídka tvorby horáckých výtvarných umělců, kteří postupně objevovali svůj rodný, tvarově různorodý a malebný kraj vlastními silami.“<sup>168</sup> Tyto výstavy a osobní příklad jednotlivců, zejména Jana Štursy, ztělesňovaly B. Lacinovi představu umění vyrůstajícího z rodné půdy domova a k ní se vracějícího, podobně jako mu ideu návratu později potvrdilo básnické dílo Františka Halase. La-

cina sledující dosud všechny výtvarné akce v Novém Městě na Moravě se nepochybně s velkou dychtivostí zúčastnil i abiturientského sjezdu v roce 1931, zvláště výstavy horáckých malířů, sochařů a grafiků, otevřené od 15. července, na které krátce před tím maturoval. Vedle stálých účastníků – Josefa Jambora, Aloise Podlouchého, Rudolfa Beneše a Karla Němce na ní vystupovali i mladší umělci – Richard Příkryl a Rudolf Puchýř, Bohumil Večeřa, V. Síla, M. Šimková-Rosenbaumová a Bohuslav Vodička. Vesměs výtvarníci, kteří typograficky věrně zmapovávali bohatou přírodu Novoměstska a širšího okolí. Tentokrát ji neobeslali Blažiček a Jícha. I v sochařské expozici se objevila nová jména. Vedle Julia Pelikána a Vincence Makovského především Jan Růžička ze sochařské školy Jana Štursy a auto-didakt Jan Bartoš. Vincenc Makovský vystavil reliéf *Jaro, Skicu a Sedící ženu*. Byl také autorem pomníku prvního ředitele novoměstské reálky, známého literárního kritika a teoretika Leandra Čecha, jehož život a dílo zhodnotil 26. července 1931 ve svém projevu nad jeho hrobem Arne Novák a při slavnostním odhalení pomníku v Novém Městě zástupce České akademie věd v Praze Miloslav Hýsek. Lacina Makovského patrně se zájmem sledoval a jeho příklad mu vnukl jistě již tehdy myšlenku pokusit se o sochařskou tvorbu. Tu pak Makovského dílo v některých pozdějších Lacinových sochařských pokusech ovlivnilo, jak dokládá *Don Quijote* nebo *Prorok*, zejména však *Divka s děckem* a vosková figurka *Sedící*.

Akademický spolek Horák, stejně jako reálka žily ve stínu tradice osobnosti Leandra Čecha a neméně pod vlivem sociologa Arnošta Inocence Bláhy, profesora na reálce od roku 1904 do roku 1919, nadšeného propagátora Dostojevského, Turgeněva, Gogola a moderní literatury francouzské a německé, který zaujal i Lacinovy bratry Františka a Miroslava.<sup>169</sup> Ti pak přinášeli mladšímu Bohdanovi nové knihy a zasvěcovali ho do moderní poezie a prózy, podobně jako do nových výtvarných technik „odkoukaných“ od Antonína Procházky, který zde až do roku 1924 vyučoval kreslení. Ve spolku Horák byli častými hosty i oba Kříčkové, spolek navštívil Jiří Kroha, zde se Bohdan Lacina seznámil s Jiřím Mahenem, kterého si vážil pro jeho sociální citění a jehož Kamarády svobody s autorovým věnováním s oblibou pročítal i v pozdějších letech.<sup>170</sup> V roce 1937 pro spolek již sám přednášel o moderním umění. Literární ovzduší pomáhalo vytvářet i knihkupectví u Khunů, kde si studenti kupovali nejnovější knihy a kde se vedly dlouhé diskuse. V tomto prostředí byly se sympatiemi přijímány levicové názory, které už v době první světové války na reálce propagoval profesor dějepisu Emil Bundil, a které v polovině dvacátých let dokázal přitažlivě formulovat marxisticky poučený profesor Jiří Groulik.<sup>171</sup> To vše ovlivňovalo i Bohdana Lacinu a působilo na rozvoj jeho světového názoru, jak mu k tomu dával předpoklady jeho sociální původ a sociální nejistota během studia. V tíživých podmínkách si vypomáhal kondicemi pro syna novoměst-

ského měšťana Skuteckého, uvědomuje si stále intenzivněji chudobu svého rodného kraje, k němuž měl vřelé citové vztahy a k němuž začínal mít zodpovědnost už jako student. Jen díky vážnosti, s jakou studoval reálku, byl doporučen profesory i oběma bratry, a to i přes otcův odpor, ke studiu na vysoké škole. Přísná výchova v rodině, posilovaná od dětství houževnatou prací, která mu později umožnila do-

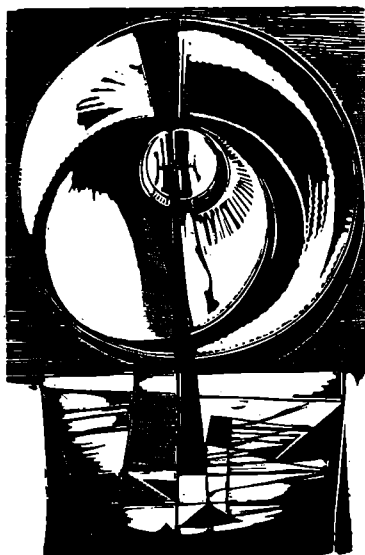


44. Jiří Mahen, dřevoryt, 1952, č. kat. 577

pracovat se i v umění k vysokým cílům, pevný morální základ a levicové ovzduší v Novém Městě na Moravě byly příčinou, že brzy po příchodu na Vysokou školu architektury v Praze vstoupil v kolejích na Letné do Kostufry. Odtud kolportoval levicové tiskoviny do Nového Města a do rodné obce, kam se vracel o prázdninách a svátcích z Prahy, nejednou pěšky a bez halče v kapse. Levicové smýšlení pak Lacinu načas zaválo i do řad českých surrealistů, i když mu od počátku vadila jejich jednostrannost ve zdůrazňování podvědomí a principů náhody v umění, neboť víra v deskriptivní geometrii a matematiku, upevněná na technice v Praze, mu nedovolila přijmout surrealistickou poetiku bez výhrad. Nakonec to byly i teoretické spory o politickou orientaci surrealismu ve Francii a v Čechách a pak hrozba světové války, vracející umění k přírodní a společenské realitě, ale i příklad Nezvalův a Halasův, které ho přivedly už po jeho odchodu z Prahy do Jevíčka v roce 1937 k vědomému odklonu od surrealistické doktríny. Podobně jako Nezval nebo Halas,

hledal nyní i Bohdan Lacina oporu v tradicích, v lidových mýtech a pověrách (*Bílý kuň, Slepy, Český podzim, Jurodivý*) nebo v krajině své domoviny, obracel se více k poezii a dokonce sám psal básně, v nichž užíval příměrů, jako „*květino množství nesená větrem*“, vyhledával jinotaje a symboly s karytidami, rybami a ptáky, tvářemi a imaginárními portréty, v nichž reagoval na dobu válečných útrap. Uvědomil si, že umění má postihovat celý život a že v umění jde především o člověka.<sup>172</sup> Tento humanismus trvale poznamenal i jeho pozdější tvorbu, ale i ostatní život. Tak během války obnovil styky s někdejšími souputníky – s Václavem Zykmundem a Ludvíkem Kunderou a pak s pražskými malíři Václavem Tikalem a Josefem Istlerem, básníkem Zdeňkem Lorenzem a koncem války s fotografy Vilémem Reichmannem a Milošem Korečkem v Brně, kde iniciativní Zykmund začal organizovat novou skupinu.<sup>173</sup> Přes rozpory a nejasnost programu vydali v roce 1946 sborník „*... a zatím co válka*“ a v roce 1947 u příležitosti první skupinové výstavy v Brně sborník *Skupina Ra* s programovým prohlášením členů a literárními i výtvarnými ukázkami jejich tvorby.<sup>174</sup> To byly jejich první a také poslední akce, protože skupina, jak se ukázalo, byla od počátku spíše volným sdružením uměleckých individualit než pevnou, jednotným programem stmelenou organizační jednotkou. „*Ještě těsně před vydáním sborníku došlo ve vlastní skupině k velmi ostré diskusi týkající se vlastního textu sborníku, který byl pražskými členy skupiny, jmenovitě Josefem Istlerem, Zdeňkem Lorenzem a Václavem Tikalem kritizován, zejména tam, kde se dotýkal předválečného surrealismu a jeho pracovních postupů, Freudovy osobnosti a vztahu k surrealismu vůbec.*“<sup>175</sup> Víme už, že Bohdan Lacina se se surrealismem rozešel koncem třicátých let, zatímco Josef Istler a Václav Tikal přijali surrealismus teprve počátkem let čtyřicátých a ortodoxně na něm lpěli. Josef Istler v té době maloval ještě imaginární fantomy a roztrhané útvary neurčitého původu vyvěrající z mučivých snů, v nichž můžeme vidět citovou reakci na válku, podobně jako v řadě obrazů Tikalových. Na rozdíl od nich Bohdan Lacina už dávno předtím maloval jinak, jak ukazuje například obraz *Mezi stébly trávy* (1945), jímž se přihlásil k pokrokovému básníku Waltu Whitmanovi, nebo *Hraniční krajina, Lidická*, grafický cyklus *Ženy v rouškách* s Halasovým doprovodem, *novoročenka z roku 1945* parafrázující Halasovu báseň *Malověrní* ze sbírky *Torso naděje*, a z roku výstavy skupiny Ra obraz *Šibenice*, či některé obrazy s hudebními motivy. V tomto rozdílném pojetí uměleckého sdělení usilujícího o větší srozumitelnost se odráží i rozdíl světonázorový, který byl hlavním důvodem rozporů a také rozpadu skupiny, formující se (podle literatury) již před válkou a v době války. V odstupu dvaceti let to jasně vyjádřil sám Bohdan Lacina: „*K surrealismu inklinovala jenom část výtvarníků mé generace, především ti, kteří vystavovali v D 37. Ale ta naše skupina neměla vybraněný program – ba obávám se, že to ani ‚zvláštní‘ skupina*

nebyla. Domnívali jsme se, že nás spojuje avantgardní levicové smýšlení, tak jako naše předchůdce. Naše myšlení a názory nebyly zdaleka vybraněné (stejně jako program nebyl ujasněný) – a tak se také stalo, že se skupina rozpadla, vlastně se ani nestačila konstituovat . . .“<sup>176</sup> Byla to levicová orientace, která u brněnské části formující se skupiny Ra vedla i po válce k odmítnutí surrealistické doktríny, a to přímo v roce společné výstavy. Projevila se zejména odmítnutím účasti na meziná-



62. Lunovrátek, dřevoryt, 1967, č. kat. 632

rodní výstavě surrealismu v pařížské galerii Maeght, koncipované v duchu Bretonova Nového mýtu.<sup>177</sup> Na příčiny rozporů bylo mimovolně poukázáno, když se psalo: „Na jedné straně tedy přitažlivý a inspirativní příklad surrealistických obrazů a básnických textů a v protikladu k nim stojí ‚podezřelá‘ oblast teoretická a ideologická, označovaná za ortodoxní, dogmatickou, pravou a reakční.“<sup>178</sup> Dále byl v této souvislosti ocitován dopis Noëla Arnauda, představitele mladých francouzských surrealistů, který vyjadřuje odpor francouzských intelektuálů k Bretonovým útokům na komunistické hnutí v knize *Rupture Inaugurale*.<sup>179</sup> I v tomto dopise lze ovšem spatřovat snahu smířit surrealismus s marxismem podobně jako v jeho počátcích a překlenout tak nevyhnutelný rozkol v surrealistickém hnutí samém, protože dobové okolnosti, nutnost odstranění pozůstatků války, která předčila i ty nejfantastičtější surrealistické vize, ukazovaly nové perspektivy společenské i umělecké.

Ve změněných společenských podmínkách poválečného období došlo tedy nutně k rozpadu surrealistického hnutí, a to nejen u nás, nýbrž i v mezinárodním měřítku. Nové surrealistické hnutí pak bylo odsunuto na vedlejší kolej. Lacina v této krizi hodnot vsadil na své světonázorové přesvědčení a na humanismus, jehož problematiku již dříve promyslel a prožil: „*Ano, vždyť ve všem jde o člověka, o jeho tvář. A o více by na světě mělo jít? O člověka, o jeho správné zařazení do prostoru bytí obecně, do prostoru lidského bytí zvlášť, a v těchto souřadnicích o jeho plné rozvíjení a využití.*“<sup>180</sup> A myslel především na brněnskou část formující se skupiny Ra, prohlásil-li dále: „*Po roce 1948 jsme byli pro socialismus – ale to jsme byli i před válkou . . .*“<sup>181</sup> vyjádřil tím vlastně i příčiny rozpadu formující se skupiny.

Nebyla to jen proklamace. Lacina již od dubna roku 1946 pracoval ve Výzkumném ústavu pedagogickém v Brně, spolupracoval s časopisem *Blok*, který řídil levicový šéfredaktor František Kaláb a postupně se zapojoval do organizační a mimoúmělečné práce. Vstoupil do nového Svazu československých výtvarných umělců a v roce 1954 se stal členem jeho krajského výboru, kde od roku 1956 vykonával funkci místopředsedy a od roku 1959 funkci předsedy. Kromě toho se s plnou zodpovědností věnoval pedagogické činnosti, a to na Vyšší škole uměleckého průmyslu, na technice a Vyšší škole pedagogické, aby ji uzavřel na katedře dějin umění a výtvarné výchovy na filozofické fakultě UJEP v Brně v hodnosti profesora. Přetížen nakonec touto prací a hledaje nové formy uměleckého vyjádření, přestává na čas malovat, aby se intenzivně zabýval ilustrační a užitou i volnou grafikou. Brzy se však k malbě vrátil a pokusil se o opětné umělecké ztvárnění skutečnosti, podobně jako v předválečné době například pokrokově orientovaní umělci, jakými byli v Brně Jaroslav Král nebo Vincenc Makovský. Přitom usiloval o osobitý umělecký projev a uvědomoval si, na rozdíl od schematických pohledů, že umění buď je, nebo není, stejně jako například krajina se ve změněných společenských podmínkách sice proměňuje, vždy však zůstává reálnou krajinou, kterou je třeba v obraze umělecky ztvárnit. V jeho umění nacházíme od počátku snahy po komplexní umělecké výpovědi: „*Padesátá léta měla pro mne v jednom směru zvlášť velký význam. Bylo dost příležitostí uvědomit si a procítit mnohotvárnost světa. Ale aby se člověk vyjádřil, nemůže se upovídat v detailech (i když zajímavé) oné mnohotvárnosti.*“<sup>182</sup> Jak už řečeno, Lacinu tato myšlenka stále lákala. Setkal se s ní ještě v roce 1970 na výstavě tvůrčí skupiny SČSVU nazvané *Sdružení Q* v brněnském Domě umění, na které šlo o konfrontaci několika oborů umělecké práce – výtvarnictví, divadla, hudby a architektury, vědy (?) a filozofie (?).<sup>183</sup> Ukázalo se však, že každý umělecký obor má své specifické prostředky a plně může působit jen ve specifických podmínkách. Že tedy usilovat o spojení tolika druhů a oborů umělecké práce vede spíš k bezbřehosti, jak to vyplynulo i z úvodního textu katalogu, básnický neurčitý

a bezradného, který jako by shrnoval tendence a směry let právě minulých. Ve změněných dobových a společenských podmínkách sejevila celá akce jako gesto než jako programově ujasněný výstavnický čin, jak potvrdil i ohlas ve švýcarském nezávislém týdeníku *Weltwoche*, který zaujala spíš stránka politická než umělecká.<sup>184</sup> Složitost a nercálnost takto široce pojatého „*Gesamtkunstwerku*“ si brzy uvědomil také Bohdan Lacina, který v té době dospěl ve své malbě, podobně jako



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

již jedenkrát, k expresionistickým obrazům, jež vznikaly spíše z momentální, často i vyprovokované přecitlivělosti, než z reálné soudnosti. Vyčerpán usilovnou uměleckou a pedagogickou prací předchozích let, začal znovu organizovat rodící se nový Svaz českých výtvarných umělců, a to jako člen jeho přípravného výboru. Uvědomil si také, že komplexní přístup umělce ke skutečnosti lze nejlépe uplatnit v rámci jednoho oboru umělecké práce, a proto přenesl svůj zájem na sochy, do kterých chtěl transformovat některé motivy svých maleb. Začal tesat velké dřevěné skulptury, v nichž měla připadnout vedle tvaru významná úloha i barvě. Tím chtěl setřit rozdíly mezi oběma technikami a dílo se mu tak mělo stát jako jediný celek reprezentantem komplexního pohledu na svět.<sup>185</sup> Tato transmutace mu měla posloužit

též k jistějšímu poznání skutečnosti, jak to sám projevil: „*Neproblematizuji názor – kreslím a maluji, tak poznávám i sděluji,*“ a dále: „*něco musí člověk vždycky opustit, zavrhnout, aby obsah, lidskou existenci, vyjádřil lépe, přesvědčivěji. Takový princip se jistě daleko více uplatňuje ve vědě. Ale bez toho není cesty dál ani v umění.*“<sup>186</sup>

Vraťme se však ještě zpět. Výtvarné vedení na reálce v Novém Městě ho nemohlo uspokojit. Profesora kreslení, žárlivě střežícího nadané studenty, ale i své spolužáky Lacina brzy překonal minuciózními kresbami kořenů a suků, které nacházel na pastvištích a v lesích kolem rodné vsi.<sup>187</sup> Spíše než učitel kreslení začali Lacinu ovlivňovat jiní umělci, jako Vincenc Makovský, a ještě před rfm Antonín Slaviček, potom Otokar Coubine a v jeho obrazech ze začátku třicátých let nalezneme vlivy kubismu nebo díla Cézannova. Později se vyrovnával s uměním Raoula Dufyho, Andrého Deraina, Vincenta van Gogha, Salvadora Daliho a Yvesa Tanguyho, zčásti i Augusta Rodína a Pabla Picassa v některých svých sochách. Ještě ve čtyřicátých letech, v době rodičího se osobitého projevu na něho působil Marc Chagall, Wolfgang Paalen a Toyen. Nejvíce však prospělo jeho poměrně rychlému nalezení osobitého uměleckého projevu dílo Josefa Šímy, jak to dokládají některé i pozdější Lacinovy obrazy blízké Šimovým obrazům i svými názvy – *Dvojiny*, *Dvojice*, *Krajina dvojitá*, *Krajina samodrubá*, *Kapka světla* a pod. Ovlivnil ho i Giorgio Morandi, jehož umění naplněné lyrickým akordem tlumené poezie pomohlo Lacinovi nalézt například vlastní způsob vyobrazování hudebních motivů. Příklad života a díla Jaroslava Krále působil na Lacinu zase ve směru etiky umělecké tvorby a pokrokové angažovanosti, jak ji projevil ve čtyřicátých letech svými protiválečně vyhrocenými díly. Reagoval i na expresionismus a nejnovější proudy moderního malířství. Byl však natolik silnou osobností, že všechny vlivy snadno transformoval do vlastního uměleckého výrazu. Jak uvidíme dále, Lacina své umění důsledně promyslel a prožil a vytvořil tak neobyčejně tvarově i myšlenkově bohaté dílo.

I poezie a literatura jižily jeho představivost do té míry, že si pro sebe začal ilustrovat oblíbené básně. A také zde na něho naráželo mnoho vlivů. Především dílo Františka Bílka, Karla Hlaváčka a Jana Zrzavého a opět Josefa Šímy. Lacina v jeho příkladu nacházel básnickou zkušenost blízkou nastupujícímu poetismu dvacátých let a dokázal ji ve svých privátních kresbách k dílům českých i světových básníků udržet až do poloviny třicátých let. Šimovy „*křebkové*“ ilustrace ho zaujaly svým chápavým pojetím poezie a lyrismem výtvarného projevu, který se nepochybně živil z podobných pramenů literárního původu. Zaznívá i v máchovském elegismu Lacinových ilustrací z poloviny třicátých let, výtvarně pojatých ovšem jinak, a v některých válečných obrazech, v nichž se umělec sklání k zemi matce – kolébce



i hrobu, aby v zasnění vyjádřil život celý, „zrození . . . člověka i věčné drama jeho smrti“.<sup>188</sup> Nejen to, v jeho sochách a od počátku čtyřicátých let i v četných malbách se objeví myšlenka návratu k počátkům, k tradicím a lidovým mýtům, k prvotní-neporušené a beztvaré hmotě – ad materiam primam, z níž se rodí život, i když idea skořepinového prostoru, jak ji Lacina chtěl řešit právě ve svých plastikách z počátku čtyřicátých let, vyšla mimo jiné ze studia fyziky, matematiky a deskriptivní geometrie. „*Jak už bylo řečeno, v aperceptci lze často pozorovat pohyb mysli, zpět: člověk vztahuje nové, neobyčejné, neznámé – ke starému, známému a všeobecně užívanému, uzavíraje ho do rámce všední zkušenosti, objasňuje přírodní lidským, objektivní subjektivním, jemu známým a všeobecně užívaným.*“<sup>189</sup> Lacinovo dílo ani zde nezapře inspiraci poezií, „*jejím emocionálním žářem, dynamismem, který je protikladný vypravování, pouhému popisu ryze vnějšího střídání věcí a přibod . . .*“<sup>190</sup> Už na studiích poznal ruskou literaturu s A. S. Puškinem, francouzskou, německou a českou poezii 19. a 20. století. Na počátku své umělecké dráhy, kdy hledal vlastní umělecký výraz, se pokoušel volně ilustrovat básně Fráni Šrámka, Otokara Březiny, Karla Hlaváčka, Jaroslava Durycha, Josefa Uhra, Františka Halase, Karla Hynka Máchy, ale také Charlesa Baudelaira, jehož *Květy zla* parafrázoval v roce 1947 v obraze *Kytice město*, později přejmenovaném na *Kytici stavbu*, nebo v *Morovém květu*, Jeana Arthura Rimbauda, Françoise Villona, Franka Crana. Později na něho působilo dílo Georga Trakla; pokoušel se překládat Perreta a významným způsobem ho ovlivnil jeden z největších světových básníků Walt Whitman svými *Stébly trávy*, s nimiž se mohl Bohdan Lacina seznámit již na reálce v překladu Jaroslava Vrchlického. Jeho pokrokovému cítění i příklonu k moderní poezii Whitmanovo dílo odpovídalo „*blásáním rovnosti všech lidí a všech ras, vírou v růst a vývoj člověka a triumfu nad smrtí i vírou v konečné vítězství lidu a přirozeně přesvědčením, že předmětem básnictví jsou věci prosté, všední, tráva, již je hojnost a která roste všude jako prostý lid všech národů lidské rodiny.*“<sup>191</sup> Odtud lze odvozovat trvalý Lacinův zájem o květiny, žito, pampelišky, bodláky a kytice v nejrůznějších jeho obrazech ze čtyřicátých i pozdějších let, i když v nich jsou skryty i reflexy na renesanční přírodní filozofii Paracelsovu, Baudelairovy *Květy zla*, Halasovu poezii a malířovy neurčité vzpomínky z dětství. Ohlas Whitmanovy poezie je nejzřejmější z jeho plátna *Mezi stébly trávy*. Lacinu zaujaly zejména Whitmanovy básnické obrazy – „*A nyní ty jsi mateřským klinem. | . . . Nebo myslím, tráva sama je dítě, dělátko zrozené vegetací. | . . . Z temnot vystupují rovnocenné protějšky, vždy hmota | a život, vždy poblavnost, | Vždy spleť nerozditelnosti, vždy rozrůznění, vždy zrod | života.*“<sup>192</sup>

Poezie, její přirovnání, epiteta, metafory, metonymie a jinotaje pomalu pronikaly do Lacinova výtvarného myšlení a začaly je ovlivňovat. Projevilo se to v jeho

malířství i grafice, zejména od konce třicátých a počátku čtyřicátých let. Ovšem už na počátku třicátých let na něho působila v tomto směru vedle díla Borise Pasternaka, jehož meditativní lyrika plná složitých básnických obrazů ho tehdy silně zaujala, také barokní poezie, na kterou i později často navazoval. Inspirovalo ho zejména skládání metafor ze dvou pojmů, tvoření příměrů, které zmnožovalo básnické obrazy až vizuálně živé a hmatatelné. Tehdy si Lacina pod vlivem barokní poezie začal poprvé skicovat obrazy *Žena lampa* nebo *Žena housle*, aby jí později využíval i v názvech svých obrazů, které se staly jednou ze souřadnic jeho děl – například *Kytice kohoutek*, *Hlava lampa*, *Kytice stavba*, *Pták neštěstí*, *Kytice bobule*, *Krajina těl* atd. Básnické příklady se nakonec staly upřesňujícím vodítkem interpretace jeho obrazů, aspektem sémantickým. Jako v poezii, ovšem platí i zde, že název není vždy jen designací a o „*obrazě by bylo třeba spíše říci, že něco symbolizuje než představuje.*“<sup>193</sup> O tom, do jaké míry se Bohdan Lacina vyjadřoval obrazně, svědčí i ta skutečnost, že byl nejdříve pochopen a oceňován básníky, pronikajícími ke smyslu jeho obrazů, a teprve později lidmi navyklymi myslet konkrétněji a příměji. Není také bez zajímavosti, že právě básníci František Halas, Klement Bochořák a jiní byli přitahováni jeho dílem, ať už se pokoušeli o přímou interpretaci nebo o básnickou parafrázi jeho tvorby.

Lacinovo dílo má však i druhou stránku, konkrétní a racionalizující, kterou dovedou zase ocenit přívrženci matematiky a exaktního myšlení. Tak, jak dokázal uplatnit poezii a schopnost básnického vidění v četných lyrických obrazech a zejména v rozsáhlé ilustrační tvorbě, dovedl ve svém umění také využít poznatků exaktních věd. Tento „objektivní“ pohled na přírodu a život provázel paralelně jeho meditativní a básnické sklony od konce dvacátých let, kdy začal malovat své první obrazy, i když do jeho díla výrazněji pronikl až při studiu deskriptivní geometrie na Vysoké škole architektury v Praze a zejména v šedesátých letech. Byl to zájem o světlo, geometrické konstrukce komponované do některých obrazů, matematické množiny, ale i o hudební motivy a o kompoziční uspořádání obrazů. Zajímavé je časté užívání diptychu, ke kterému ho inspirovala gotická malba a který chtěl sjednotit v tzv. monodíptych.

Zájem o světlo u něho mohl vyvolat i příklad Josefa Šímy, jak ukazují obrazy ze čtyřicátých let nebo obrazy kyvadel světla a spektrálních chordů z let šedesátých. Světlo bylo pro Lacinu ovšem vždy základní přírodní silou, principem jednoty hmoty, času i prostoru, fyzikálním zákonem i fyzickým projevem života, jako bylo i jeho úsilí o spojení diptychu v monodíptych projevem komplexnosti pohledu na svět. Vyplývalo to z jeho touhy převést matematická nebo fyzikální abstrakta do smyslové konkrétnosti. V tom byl jeho vztah ke skutečnosti materialistický a nezvykle bohatý. Zajímala ho například Bernoulliho logaritmická spirála, kvantová

mechanika a zejména Einsteinova teorie relativity, ale i nejnovější objevy exaktních věd. Ještě ke konci života se zájmem četl J. R. Oppenheimera. Byl přesvědčen, že věda působí a bude působit na člověka, protože zkoumá zákonitosti světa i života. Z toho mu vyplývalo, že umění nevychází jen ze smyslového vztahu, nýbrž i z vědeckého uchopení skutečnosti, jak to konstatoval S. M. Petrov ve své knize o základních otázkách realismu: „*Souvislosti realismu s progresivním vědeckým myšlením budou charakteristické pro veškerý další vývoj realismu.*“<sup>194</sup>

Pro rozvoj Lacinova umění však ani Vysoká škola architektury mnoho neznamenala. Z jeho učitelů trvalejší vliv na jeho dílo, zejména grafické (*Ženy v rouškách, Leiningenův boj s mravenci*), zanechal jedině Cyril Bouda svým precizním vedením rydla a estetizující deformací tvaru. Zato poznatky exaktních věd, například matematiky a deskriptivní geometrie, začal Bohdan Lacina uplatňovat už v obraze *Poraněné kyvadlo*, v němž do protikladu k prvkům náhody postavil vědecky vypočitatelný prvek. Jím zahájil řadu svých pozdějších *Kyvadel, Trojkyvadlí, Vab a Kyvadel světla* a vlastně hned v počátcích českého surrealismu oponoval jednostrannosti celého hnutí jako nepřesvědčivé. Ještě dále v tomto směru dospěl v díle nazvaném *Obraz-objekt*. Konstrukce trojúhelníkového útvaru rozvinul mezi tři základní body konoidu zcela ve smyslu deskriptivní geometrie, která určila i kompoziční rozvrh obrazu, jeho tvarů a barev. Podobně komponoval ve čtyřicátých letech obrazy *Mlýnek, Spektrální zátiší, Počátek prostoru, Lunární oko, Sluneční lampu* a několik obrazů s hudebními motivy – *Píšťaly I, II, Brněnské šalmaje, Šalmaje, Klaviatury a Klávesy*, v nichž zvítězil tvarový a barevný rytmus. Stejně i v obraze *Rytmy* z počátku šedesátých let, který vznikl pod vlivem díla malíře Giorgia Morandiho. A pak ještě obrazy *Množina a Množiny, Protiklady a z matematiky a geometrie* vycházející *Orlojík, Střelka času, Vztaž prostorů, Pole souvztáženosti, Meziprostor, Rozkyv horizontu* a další. Nešlo mu přitom o ilustraci matematiky nebo fyziky, nýbrž o jejich využití v *uměleckém* díle k hlubší informaci o skutečnosti. Mnohé obrazy tohoto druhu symbolizují čas a prostor jako dimenzi člověka, jiné svět přírodních zákonitostí, s nimiž je člověk nerozlučně spojen a jimiž je určován.

Neodmyslitelným protipólem tohoto Lacinova racionalismu a vlastně jednou stránkou téže věci byla jeho vrozená spontaneita, silný smyslový vztah k životu. Lacina znalý též biologie byl přesvědčen jako například Walt Whitman, že živá hmota je přirozenou dvojinou nebo dvojicí, „*spleti nerozdílností, vždy rozrůznění, vždy zrodu života*“. Nejlépe to dokládají jeho pokusy názorně vyložit svět pomocí sjednocení diptychu v monodiptych podobně jako poezie pracující s příměry. Jak máme chápat tuto jeho v podstatě kompoziční metodu, vzpomeneme-li si na jeho obrazy využívající buď kompozice uzavřené, kterou vymezuje tvar odvozený často

z exaktních věd, anebo kompozice otevřená, která vyznívá do prostoru rovinného nebo tvoří řady bez začátku a konce, jak je tomu v obrazech s hudebními motivy? O diptychu hovoříme obvykle v tom případě, jde-li o zdvojení podle vertikální osy, jak dokládají například Lacinovy *Svícný, Setkání, Stráž u mrtvého, Milostná lampa, Srostlice, zatímco* u dvojice s osou horizontální mluvíme spíše o zrcadlení, o normálním smyslovém vnímání. V přírodě se vertikální zdvojování téměř nevyskytuje. Užíval-li Bohdan Lacina převážně dvojice s osou horizontální, jak ukazují některé jeho *Samoty, Krajina dvojitá, Prázdné oči, Krajina těl, Beztržná krajina, Čas nad strništi* a další, pak je zřejmé, že v nich vyšel ze smyslového vztahu ke skutečnosti, který reprezentuje v mnoha případech jeho zážitky z dětství. Z okna rodné chalupy viděl rybník, v jehož hladině se zrcadlily protější domy, mraky na obloze, podobně jako se zrcadlí v jeho obrazech štítý domů, lomenice a kupám mraků podobné útvary. Mnohé obrazy neomylně evokují atmosféru krajiny, kterou Lacina v dětství dokonale prožil a procítil. Bylo to měnící se světlo, které se v jeho pozdějších obrazech stalo nositelem nálady a atmosférického napětí. Lacinovo dílo je tedy silně závislé na dětství, které v mnoha směrech určilo jeho bezprostřední citový vztah k přírodě. Diptych a pokusy o jeho sjednocení v monodiptych ukazují také obrazy, jako jsou *Dvojiny, Dvojice, Krajina samodrubá*. Vedle problémů výtvarných tu jde i o vztahy mezi umělcem a divákem v rovině sémantické.<sup>195</sup> Diptych a úsilí o jeho sjednocení v monodiptych můžeme chápat též jako příklad pro symbol, jak se objevil ve zcela obecné rovině už v antickém Řecku, kde se symbolem mýnil mimo jiné poznávací znak, vzniklý zřejmým spojením dvou polovin v původní celek.<sup>196</sup> V marxistické literatuře je symbol stavěn vedle znaků. Má některé společné vlastnosti se znaky a typické pro něj je, že vyobrazené předměty mohou ve vnímání vyvolat představy o předmětech jiných, a to na základě „*jistých, často vzdálených a obtížně postižitelných analogií, analogií působících spíše na city než na intelekt. Tak například konfrontace světla a tmy v nás může vyvolat představu o boji zla s dobrem, lev představu o síle nebo o chrabrosti. Symboly jsou něčím přechodným mezi znaky . . . Význam symbolů je někdy ustálený, kodifikovaný obyčejem nebo dohodou.*“<sup>197</sup> Svědčí o tom i Lacinovy obrazy, jako jsou *Kytice trnky, Krajina vlaštovek, Krajina těl, Krajina pták, Samota množství, Pronik prostorů, Pronik světla a tmy, Karyatida Niké, Karyatida bóje, Vdova lampa*, nebo Lacinou využívaný a tradicí ustálený symbolický význam jednotlivých barev – červené, zelené, modré, fialové a žluté. Je nesporné, že vedle diptychu, který je v Lacinově díle nápadným vodítkem k interpretaci jeho obrazů pomocí symbolů, umělec užíval i významů *kodifikovaných* tradicí, obyčejem nebo dohodou, tedy znaků symbolicko-dohodnutých.<sup>198</sup> Za jeho Samotami, krajinami, karyatidami a „určitými“ barvami, za maskami a anonymními tvářemi, za ptáky, kyvadly

a úběžníky se skrývá člověk – obnažený, trpící i radující se ze života, příroda v člověku i člověk v přírodě.<sup>199</sup> Tedy antropomorfismus, který „je nutným jevem v umění. Je to jeden ze způsobů postižení objektivní reality, odbalení pravdy v obraze.“<sup>200</sup>

Z toho, co bylo řečeno, plyne, že na Lacinových obrazech se věci téměř vždy navzájem liší, ale zároveň spolu nějak souvisejí; mění se, a přece zůstávají tytéž. Podobnost v různosti se stává znakem reality a zároveň východiskem dvoj- i více-významovosti jeho děl. Je v nich patrná tendence rozrazit rámec dosavadních uměleckých oborů a druhů – spojovat odloučené. *Krajina těl* je například krajinou vymezenou horizontem a sytou barvou země. Zároveň je i figurálním obrazem s torzy ženských těl. Jeho obrazy totiž rostou z hlubokého citu k zemi – k rodné Vysocině. Proto žena, většinou jen jako torzo nebo karyatida, je metaforou jeho lásky ke krajině, ve kterém umělec hledal i prchavé stíny novoluní, tykaděl, ptáků, tajemství jeho odvěkého trvání nebo osudové závislosti člověka, z níž vyplývá i jeho nostalgie. Lacina se v myšlenkách na něj často přenášel do vzpomínky, která však nebyla vyvolávána automatickým procesem asociací, nýbrž se konkretizovala záměrným vzpomínáním – obrazotvorností. V ní spolu neustále zápasily záblesky důvěrných, zcela konkrétních, až naturalistických zážitků s teskným zamyšlením a zasněním, ve kterém se drsná skutečnost ztrácela, které však samo bylo také znepokojivé.

Na druhé straně Lacina usiloval o proniknutí k podstatě věci – ke kořenům. Chtěl pochopit zákony růstu, zániku a rozpadu, přímou jsooucnost věcí, času a prostoru. Proto často využíval matematických principů, které mu umožňovaly poznat též zákonitosti umělecké tvorby. V četných obrazech kladl důraz na kompoziční řád, rytmus, a barevnou harmonii. A plátna, jako *Lunární oko*, *Spektrální zátiší*, ovládají zcela matematické-konstruktivní, zcela z reality a z představy odvozené obrazy. Realitu krajin a samot malíř charakterizoval zástupnými znaky – trojúhelníkovitými štíty, tvary hudebních nástrojů, čarou horizontu nebo barvou. Zdůrazňoval štetcovou fakturu malby, geometrizoval tvary, využíval struktury plátna, aby to vše využil k umělecké výpovědi o skutečnosti.

Nostalgie vtiskla Lacinovu dílu pečeť citovosti, smyslového vzrušení nad bohatstvím reality. Z ní často zazněl v Lacinově tvorbě elegický tón, jemuž umělec na druhé straně čelil rozumem. Jistotu hledal v myšlení, v racionálním postižení jevů světa, které patří stejně jako cit k lidskému životu: „*Pro mne má skutečnost rozsah od reality objektu až k realitě myšlení*,“ prohlásil, aby tím vyjádřil lidskou schopnost „*postihnout nebo aspoň tušit – totalitu světa*.“<sup>201</sup> Ve svém umění tedy vědomě usiloval o syntézu, v níž viděl ve shodě s marxistickým myšlením cíl svého usilování. Proto se smyslové prvky reality v jeho obraze mnohdy mění v geometrické útvary nebo jsou přímo vedle nich. Z jejich konfrontace, v níž hraje významnou

úlohu i barva a kompozice, vzniká zvláštní napětí, dodávající malbám intenzivní umělecký účín. Lacinovi šlo vždy o zobecnění uměleckého sdělení, obraz mu nebyl jen osobním vyznáním, i když vyrůstal vždy z osobního zaujetí, prožitku nebo citu. Dokládá to dostatečně, do jaké míry Lacina znal a využíval symbolicko-dohodnutých znaků a zvyklostí, ať už vycházely z lidových tradic nebo z vědeckých poznat-



56. Krajina na roháčích, dřevoryt, 1965, č. kat. 631

ků. Lacinovo dílo se tak stalo svědectvím o možnostech moderního uměleckého sdělení.

Lacina zůstal ve vývoji umění našeho věku osamocen. Nerozvíjel žádný skupinový program, nezapadá jednoznačně do žádného proudu, i když občas šel s některou skupinou nebo tendencí. Narážely na něho různé umělecké proudy, prožíval jejich nadšení, byl ovlivňován jejich idejemi a realizacemi i krizemi a zvraty. Využíval jich však vždy jen k uskutečnění vlastního uměleckého programu. Bohdan Lacina chápal umění jako nepřetržitý proces, v němž jeden podnět, nápad, problém, myšlenka, chalupa, ryba, pták, měsíc, krajina, člověk a vždy znovu žena, často

i barva, odlesk na vodě, báseň nebo hudební skladba byly inspirací k obrazu, který malíř nikdy nepovažoval za definitivně ukončený. Z něho odvodil obvykle další obraz vyvolávající nové otázky a problémy, protože ani umění nepovažoval za konečné jako život. Definitivně se jeho vlastní dílo uzavřelo teprve smrtí a vstoupilo jako živý odkaz a nesporný přínos do dějin umění našeho století.



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

