

Sedlář, Jaroslav

Čtyřicátá léta v díle Bohdana Laciny : humanismus jako integrující princip Lacinovy poetiky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1973, vol. 22, iss. F17, pp. [15]-54

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110597>

Access Date: 16. 02. 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.

JAROSLAV SEDLÁŘ
(Brno)

ČTYŘICÁTÁ LÉTA V DÍLE BOHDANA LACINY

Humanismus jako integrující princip Lacinovy poetiky

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, kdy Bohdan Lacina „našel sám sebe“.¹ Lacina většinu obrazů, ale i mnoho grafik a sochy z této doby nikdy nevystavil ani jinak nezveřejnil, protože mnohé z nich chápal jako ryse soukromé projevy a také proto, že z vrozené ostýchavosti a skepse k sobě samému byl stále pronásledován pochybnostmi o smyslu svého počínání. Přesto věděl, co chce, a věděl, že to už našel. Toto jeho uvědomění si sama sebe, a to už na počátku třicátých let, nemohla narušit ani surrealistická lekce, které se mu dostalo během posledních tří let jeho studií na pražské technice, tj. v letech 1934–1937. Je ovšem příznačné, že se po jeho smrti vynořily fámy, které označují jeho dílo přívzkem surrealistické a které, jak ukáže i tato studie, nejsou ničím jiným než výsledkem povážlivé neznalosti jeho díla.

K surrealismu ho jako studenta přivedly dobové okolnosti, zvláště založení Surrealistické skupiny, vstup do studentské buňky Kostufry,² návrh Karla Teiga, aby se poučil na díle Salvadora Dalího apod. Lacina pak začal malovat první surrealistické obrázky koncem roku 1934 a začátkem roku 1935. Avšak do jaké míry zaujímal už tehdy kritický postoj k surrealismu, o tom nejlépe svědčí poznámka z jeho soukromého zápisníku z roku 1935: „Jde mi o novou realitu, proč nás cpou do smrdutého sudu mrtvého realismu, proč nás nutí malovat sračkami Dalího... Nadskutečnost — jen holá skutečnost a nenamlouvej si, že je ještě něco víc.“³ Účastí na výstavě v Burianově D 37 spolu se Zívrem, Zykmundem, Grossem, Hudečkem a Hákem jeho pobyt v Praze v podstatě skončil.⁴ Teigovo

¹ Toto období je v mnoha směrech klíčem k pochopení Lacinova umění čtyřicátých a šedesátých let. Odtud vyšla i grafika a ilustrace. Rovněž v několika sochách ze čtyřicátých let lze postřehnout návaznost na konec dvacátých a počátek třicátých let.

² Členem buňky se stal ve studentských koležích v Praze na Letné.

³ Citováno z Lacinova soukromého zápisníku, který malíř choval ve svém ateliéru na České ulici v Brně.

⁴ Srovnej katalog z roku 1973 k výstavě na chodbě divadla D 37 u E. F. Buriana.

doporučení F. J. Müllerovi a architektu Vaňkovi bylo sice jakýmsi oceněním Lacinových pokusů o surrealistické malování, bylo však sotva s to uspokojit jeho ctížádost a zejména temnou perspektivu chudého studenta. A skutečně, když se novopečený středoškolský profesor ocitl ve vzdáleném Jevíčku na realce, a to dokonce pouze jako suplující profesor, vystalo před ním veškeré surrealistické revoltování jako nepochopitelná groteska. Zejména když se dověděl od svých nečetných přátel i z tisku o planých polemikách a sporech mezi ortodoxními surrealisty, a to na pozadí hrozivě se zvedajícího nebezpečí fašismu. Tehdy začal vkládat do svých obrazů subjektivní pocity, mezi nimiž převládá zprvu špatně tajený a zahořklý výsměch sobě samému. Opravdově myšlených surrealistických obrazů totiž Bohdan Lacina nenamaloval více než půl tuctu. Závěr jeho koketérie se surrealismem je nesen zcela duchem ironizujícího výsměchu. V jistém smyslu souvisí s teorií tzv. objektivního (černého) humoru, v němž Lacina nepochybně hledal a patrně i našel „živel obranný a útočný“, často právě proti surrealistické doktríně, v které se v této době začaly objevovat trhliny. Už první plátno tohoto druhu — *Zívající loutna* (1937) — není ničím jiným než výsměchem, groteskou. Loutna se na obraze změnila v rozevřenou „hubu“. Na horním rtu dokonce porostlou knírem! Ční opět v duchu Dalího nad nízkým horizontem a otvor v ní nám nabízí průhled do modré dálky. V „hubě“ visí udice, což ještě zdůrazňuje sexuální symboliku, zároveň ji však přivádí na pokraj únosnosti. Je totiž úmyslně tak primitivní a polopatistická, že vylučuje jakýkoliv vážný záměr. Jde tu patrně o grotesku na hudební inspiraci, jak naznačuje ostatně i název. Při pohledu na obrázek se musíme chtít nechtě pousmát. V podobné rovině výsměchu se pohybuje i drobný obrázek *Hříčka*, z roku 1938, a *Nadvlastenec* (1938). Plátno nazvané *Groteska věci i citu* (1938) nám ukazuje umělcův záměr i názvem. Obrázky vznikly už v Jevíčku, kam Bohdan Lacina odešel po skončení studia v roce 1937. Mimo grotesku *Nadvlastenec* doznívá v obou ostatních ještě sexuální symbolika, avšak jako v případě *Zívající loutny* je i tu přesunuta do oblasti „komična“.

Obrázek *Hříčka* představuje animalizovanou kuželku oživenou okem a otvorem v dolní části, v němž se otáčí kloub fantastického kovového mechanismu, který je zakončen na jedné straně očkem a na druhé straně lžící; kuželku zdobí po stranách dlouhé uši a vrchol „hlavy“ pak jakási vrtule. I drobný formát obrázku ukazuje hravost a bezvýznamnost této malůvky. V tom lze rovněž spatřovat malířův vztah k výtvorům podobného druhu.

Drobný obrázek *Nadvlastenec* znázorňuje směšnou figurku tlustého, usměvavého pána s vojenskou čapkou na hlavě a se škorněmi na tenkých, krátkých nohách, pod nimiž se válí vajíčko. Pošetile sebejistý postoj zdůrazňuje pravá ruka, opřená v bok, deformovaná hlava, velké břicho a ústa, která se mění v „zobák“. Směšná figurka tedy líčí politického křiklouna, o jaké nebyla koncem třicátých let nouze. Veselému výsměchu odpovídá i lehce improvizující malířské podání, pestrá, až pouťová barevnost a jednoduchá skicovitá technika malby, jež charakterizuje také *Hříčku*. V posledním, ortodoxně surrealistickém obraze Bohdana Laciny *Groteska věci i citu*, nalezneme až chaotickou směs surrealistické symboliky, včetně ptačí klece s nápisem *Parce que mon maître me lave*, jak ji známe z *Nokturna*,

a některé sexuální symboly — ucho, mrtvého ptáka, proděravělý „balón“, vztyčující se útvary v pozadí. Tento obraz je na rozdíl od předchozích malován se sebevědomou suverenitou. Předměty jsou naturalisticky věrně reprodukovány se všemi světlými a stíny, objemovou plasticitou, iluzivní prostor neobyčejně sugestivně budovaný mizí v úděsných dálkách. To vše jako by Lacina shrnul do jediného obrazu záměrně, aby si vybavil, ne bez ironizujícího poškleblu, směšnost podobných hříček. Zajímavé je, že Lacina v obou posledních případech použil dráždivě červené rumělký, která ovládá kolorit a je v obou případech stejně zářivá. Patrně i její užití má ironizující smysl, neboť Bohdan Lacina znal význam jednotlivých barev, jak ho vysvětloval například Goethe ve své *Nauce o barvách*...: „... žlutá a červená, antické barvy, jsou barvami hmoty, blízkosti, řeči, krve. Červená je vlastní barvou pohlaví. Žlutá a červená jsou oblíbené barvy davu, dětí, žen a divochů. Jsou — jako euklidovské, apolinské, polytheistické barvy — barvami popředí (avant-gardy), i v sociálním smyslu, tedy barvami hlučné družnosti, trhů, lidových slavností“.⁵

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.⁶ Surrealismus v něm zanechal smíšené pocity. Lacina totiž věřil v sílu avantgardy, v možnost její přestavby světa, avšak touto jeho vírou v pozitivní program, stejně jako v teoretickou koncepci surrealismu, která stavěla na přílišné subjektivitě a z níž nutně vyplývala anarchie hnutí jako celku, otráslý událostmi z konce třicátých let. Na pozadí teoretických sporů a polemik totiž vyvstalo v nebezpečných obrysech dogma, jehož využil už v roce 1934 například Salvador Dalí, a to k revoltě proti Bretonovi a jeho přívržencům, odmítající a ironizující levou orientaci hnutí. Tehdy se opřel o starší definici surrealismu: „Surrealismus je myšlení bez ohledu na estetiku a morálku“, aby prohlásil: „Přenáším své sny, a proto nemám nejmenší právo vědomě je kontrolovat...“⁷ Tyto spory měly pak pro celé hnutí ve Francii dalekosáhlé následky, a to i politického dosahu;³ ty se přenesly o něco později také do Prahy. Zprvu se u nás totiž věřilo, že výbuch občanské války ve Španělsku sjednotí levicovou frontu protifašistických sil a posílí tak ideje, k nimž se spontánně hlásil i Bohdan Lacina — tehdy, jak už bylo vzpomenuáno, člen studentské komunistické organizace Kostufry. Jeho pocit sounáležitosti s avantgardou upevnila výzva E. F. Buriana k účasti na výstavě v D 37 a zejména účast na výstavě československé avantgardy ve stejném roce, která měla být přímo manifestací jednoty. Místo toho však nastalo období ideových sporů, rozhořčených polemik a útoků proti surrealismu

⁵ Srov. Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* Köln 1965, 136.

⁶ Autentický záznam Lacinovy filosofie, podle které se svět dělí na dvě části, a to na svět širý a na svět rodinný, tj. domov. To mělo velký význam pro jeho dílo, zvláště svět rodinný — domov, kde se cítil povinen navázat na lidové tradice a ctít přírodu.

⁷ Viz M. Jean, *Geschichte des Surrealismus*. Köln 1961, 219—220.

a výstava se stala poslední společnou akcí českých surrealistů vůbec. Rozkol se prohloubil. Útoků proti nim přibývalo a začátkem roku 1938 Vítězslav Nezval rozpustil Surrealistickou skupinu.⁸ Podzim téhož roku pak znamenal konec jakýchkoliv snah předválečné avantgardy a 15. březen 1939 definitivně skoncoval jak s avantgardním uměním, tak s diskusemi a polemikami. Tedy stejně jako nástup surrealismu u nás předznamovala netolerantní snaha po výlučnosti některých přívrženců z dob Devětsilu, tak také s první surrealistickou generací skončilo hnutí v hlučných gestech a vzájemném osočování. To Lacinu samozřejmě odrazovalo od jeho prvotního obdivu. Ostatně o jeho zklamání a o skepsi nejlépe hovoří už vzpomenuuté surrealistické grotesky, které byly nepochybně vyprovokovány právě líčenými událostmi, které Lacina sledoval z větší vzdálenosti přirozeně kritičtěji.

Obrazy čtyřicátých let se postupně od surrealismu odklánějí i vnějškově. Respektují například opět tradiční dělení umění na jednotlivé obory a druhy. Lacina v nich omezuje mnohoznačnost výtvarného projevu. Tehdy nevytvořil ani jediné dílo jako je například *Obraz-objekt* z roku 1937 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 temperě. Jistě, odvrát od olejomalby surrealistického období k „výsostným“ technikám „starých mistrů“ mohl být způsoben i všeobecným hmotným nedostatkem válečných let, mohl tedy mít příčinu zcela prozaickou. Vezmeme-li však v úvahu, že Lacina pomocné „praktiky“ surrealistů při řetězení obrazů v té době nahrazoval ryze malířskými a tradičními prostředky, jakými je například diptychon a triptychon, pak je přechod k těmto technikám jen důkazem vůle k obratu. To je patrné i v jeho úctě 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 — již slouží i zastření formy. Avšak i přes očividnou snahu zastřít formu s cílem maximálně zvýraznit podobenství respektuje jeho dílo ze čtyřicátých let zcela důsledně tyto žánry: 1. figury (portréty, hlavy a tváře); 2. krajiny; 3. zátiší; 4. „geometrické“ obrazy. Figury, hlavy, tváře, krajiny a zátiší jsou vesměs imaginární. Vyšly ovšem z konkrétní reality přírodní nebo psychické, která byla přenesena prostřednictvím imaginace do obrazů bohatých na podobenství. Jsou to často realizace montážních představ, v nichž splývají figury a věci nebo věci a krajiny apod. Často je tu žánr určován pouze názvem, nicméně právě název vymezuje druh žánru, jak ještě uvidíme.

Figury — portréty, hlavy a tváře

Na hranici osobité výtvarné metaforiky stojí Imaginární portrét Georga Trakla z let 1938–1939 a obraz *Poznamenaný* z roku 1939. Portrét Georga Trakla je malován olejem: rychlými úhozy štětce a pastózním způsobem,

⁸ Srovnej příslušnou literaturu.



I Bohdan Lacina, *Ilustrace k Máchovu Máji*. 1943.
(2× zvětšeno)

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 expresivnost projevu. Skicovitá faktura malby však nesleduje preciznost formy, její 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 obličej, který by mohl být dosti dobře imaginárním portrétem Dona Quijota, ale vzdáleně také portrétem malíře samého. Zvláště velkýma sklopenýma očima a tvarem nosu.

Portrét předcházela plastice Proroka, která z něho v nejobecnější rovině také vyšla. Stržená ústa Proroka jsou v Imaginárním portrétu Georga Trakla předznamenána poraněním. Portrét vyšel z Traklovy poezie a je téměř ilustrací jeho krátké básně v próze Sen a zatmění ze sbírky *Sebastian* v snu.⁹ Je to reflexe na Traklovu poezii, která je nesena pocitem osamění, Lacinovi tehdy velmi blízkým,¹⁰ pocitem, který ovšem vyplýval z dobové atmosféry. Mohli bychom také říci Poraněný básník.¹¹ 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. Malíř portrétem Georga Trakla opouští verismus a iluzionismus období surrealistické lekce, aby ho nahradil expresivním 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 stužkách po celém obličej. Figura s naznačenými ženskými prsy připomíná hermafrodita.¹² Tedy opět jde o alegorii na blížící se nebezpečí fašismu, podobně jak tomu bylo už v případě Pro-

⁹ *Sebastian im Traum* (1915); u nás vyšel v překladu Bohuslava Reynka, *Sebastian v snu* v edici Obzvinových tisků ve Vyškově roku 1924.

¹⁰ Srovnej v překladu do češtiny.

¹¹ Srov. *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1968, heslo — Trakl Georg. Zde se dovidáme, že Georg Trakl pod tíhou válečných zážitků na počátku I. světové války (dne 3. nebo 4. 11. 1914) spáchal v Krakově sebevraždu. Byl to raně expresionistický básník, který ve svých básních v próze rád používal „barev“: „Z modrého zrcadla vystoupila útlá postava sestřina...“; „brával se... hnědými háji a lučinami“... Barvy měly sloužit k postižení a ke zdůraznění jeho melancholických pocitů. Traklova sebevražda byla pro Lacinu záminkou k vyjádření odporu k blížící se válce.

¹² S. Giedon, *Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst*, Köln 1964, 177: „Der Münchner Professor Hermann Baumann hat in Untersuchungen über ‚Das doppelte Geschlechtswesen,‘ 1955, den Begriff des Androgyner erweitert... Echte Bisexualität diene dazu, eine Einheit in der Zweiheit zu schaffen... Sie rücken damit unmittelbar aus dem Bereich des rein stofflichen Lebens in den des magischen...“



II Bohdan Lacina, *Žena s rouškou*. 1943.
(1,5× zvětšeno)

roka.¹³ V té době to ovšem nebyl nikterak esoterický postoj, nýbrž naopak spíše návrat k metafoře, což patřilo k „pocitové a výrazové základně odlišné 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 surrealistického daulismu symboliky a naturalismu. Dualismus se zde totiž už neobjevuje sám o sobě, naopak Lacina se tu obrací k tradičnímu podobenství, v němž citový princip v protikladu k biologickému vyžaduje také expresivnější 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, ke Goghovi, ranému Picassovi i hlouběji, ke Goyovi, 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“.¹⁴ Podobně i Lessing považoval takový okamžik za nejpriznivější pro odkaz buďto k minulosti, nebo k budoucnosti. Mínil, že umělec musí zvolit tvůrčí, tranzitní motiv, nechce-li omezit celkový účín díla. Konzument pak musí ovládat pravidla hry, aby za pomoci tvůrčí fantazie mohl pokračovat v líčeném jednání.¹⁵ 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 rozhodující význam. 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, pocíťované; působí, ale nemůže být vlastně poznáno, tím méně slovně vyjádřena jeho podstata...“¹⁶

Pro tyto tranzitní motivy, plné „křehkosti“, jsou typické i další portréty

¹³ Nejde tu v žádném případě jen o „objektivaci individuálního problému“, jak je to napsáno v katalogu k Lacinově výstavě ve Špálově galerii v Praze v roce 1964, nýbrž zcela jednoznačně opět o téměř obecně magické zaklínání války, a to zhruba ve smyslu předchozí poznámky.

¹⁴ Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*. Der Weg einer Wissenschaft. Wien—Düsseldorf 1966, 85.

¹⁵ *Ibid.*, 82.

¹⁶ Srov. citaci Udo Kultermanna, *ibid.*, 85 z Goethova díla *Über Laokoon*.



III Bohdan Lacina, *P. F.* 1943. 1942.

a tváře.¹⁷ 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 zbesilostí lidského počínání a z něho vyplývajícího utrpení. Typickým obrazem v tomto smyslu je obraz Lidická. Není ani složitou alegorií, ani konkrétním portrétem. A 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, klidu nebo radosti, vystřídány beznadějným žalem. Tomu odpovídá také tradici kodifikovaný význam a smysl jednotlivých barev. Podobně jako už u Imaginárního portrétu Georga Trakla užívá Bohdan Lacina i zde modrých, fialových a hnědých barev, mezi nimiž dostává své místo i černá. Fialově růžové tóny v obličejí 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 nepopiratelný. To uvidíme dále, zejména při rozboru jeho „krajino-maleb“. Redukce výtvarných prostředků se tu projevuje především vyloučením všech zbytečných přídavek a bezvýhradnou koncentrací na tvář, v níž jsou „kresebné“ podrženy hlavní rysy — ústa, nos, oči. To vše malíř převádí téměř 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 účín je intenzivnější než účín mnohých složitých alegorií různých romantiků nebo surrealistů.

Od Imaginárního portrétu Georga Trakla, Poznamenaného a přes Lidickou pokračuje redukce Lacinových portrétů, hlav a tváří ještě dále. Charakterizují-li ovšem ještě Lidickou, stejně jako četné kresby k Ženám v rouškách a samy Ženy v rouškách, zřetelně portrétní rysy, mizí téměř úplně z obrazů, jakými jsou Prativáře, Mlčící, Tváře, Hamletovo zatiší, 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.¹⁸ 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.¹⁹

Prativáře chtějí dospět až k podstatě lidské psychiky, k té podstatě,

¹⁷ Vyjma obraz Hlava muže z roku 1942, který je téměř portrétem. Termín „křehkost“ v Lacinových obrazech je převzat z díla Jiřího Kotálka, *Zwei Generationen tschechoslowakischer Kunst. Kunst unserer Zeit — Malerei und Plastik. Köln 1966*, 217–225.

¹⁸ Odstavec citován z autorovy monografie o Bohdanu Lacinovi napsané pro nakladatelství Obelisk v roce 1970.

¹⁹ Srov. např. Marcel Brion, *Jenseits der Wirklichkeit. Phantastische Kunst. Wien 1962*, 44: „... sich hinter dem Schein zu zeigen, der gleich einer Maske verhüllt, einer Maske, die ihr Wesen nur um so deutlicher hervortreten läßt“.



IV Bohdan Lacina, *Ilustrace k eposu o Gilgamešovi*. 1944.

kteřou určuje čas. V tomto Lacinově obratu můžeme spatřovat i vliv všeobecné tendence umění 20. století, ale také například filosofie směřující k původnímu stavu věcí, snahu odstranit nánosy navršené historií mezi nás a skutečnost. Redukce Prativáří, postoupivší po obraze Lidické ve směru radikálního zjednodušení a zplošnění, respektujíc přitom ještě vnější podobnost se skutečným vzhledem lidského obličej, pokračuje dále v Mlčící, avšak tentokrát k ní přistupuje iluze objemnosti, která vyvolává představu šachové figurky. Plastický objem je cítěn spíše sochařsky než malířsky. To vynikne ještě více v některých dalších obrazech, zejména v Tvářích, Stráze u mrtvého, Jedné a v Hamletově zátiší. Zdá se, že tu působily Lacinovy pokusy o sochařskou práci z počátků čtyřicátých let. Významná obdoba Mlčící s Lidickou je například zřejmá už z názvu, ale i z torzovitosti a z koloritu vyobrazeného. Pozadí tvoří tlumeně červená barva přecházející v dolní části do temně fialové a zelené, zakončené u spodního okraje černým pruhem. Okrově žluté — ženské — barvy vyvolávají jsou poněkud potlačeny bílými a sporadicky mezi nimi roztroušenými červenými čarami, táhnoucími se přes obličej. Černé jsou oči a vlasy. Povšechný oválný tvar hlavy, který se objeví také v Dívce z roku 1947, kde obličej bude toliko naznačen několika nepravidelnými body místo očí a úst, je tedy kresebně definován. V tom lze postřehnout Lacinovu jistou návaznost na vlastní počátky. Kresba tu tedy definuje obličej, i když i v něm nacházíme toliko obecné rysy, blízké lidské tváři, takže jen stěží můžeme hovořit o „portrétu“. Příznačné ostatně je, že s principem neurčitosti jsme se setkali už v jeho sochařských realizacích z počátku čtyřicátých let. Tyto hlavy s nimi úzce souvisejí, jak jsme už naznačili.

Tváře z téhož roku se pak už téměř zcela změnilý v šachové figurky, jemně a oble soustruhované. Stojí vedle sebe na stole jako dvě lampy matně blikající ve fialové temnotě pozadí. Poměrně hladkou malbu narušují a tím vlastně zdůrazňují jednak svíslé čáry členící neurčité obličej obou hlav, jednak světlejší pruh na čelní straně stolu se stopami rýh po štětínovém štětcí. 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 zsinálé a ruměné tváře hraje svoji úlohu.

Všechny tyto znaky vyniknou v obraze Stráž u mrtvého, kde na katafalku nacházíme obdobné kuželovité 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 vši akribií — užívá hladké malby, přesně a pečlivě nanášené barvy, volně kladených barevných skvrn vedle téměř graficky pojaté kresby štětcem. Kromě již tradičně používané modré, fialové a zelené klade důraz také na bílou. Obraz je zajímavý i po skladebné stránce. Jak už bylo 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



V Bohdan Lacina, *Já se tam vrátím* (ilustrace k Fr. Halasovi). 1948.

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 odkvétajícími pampeliškami, z nichž dvě okvěti 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 lebka stylizovaná do oválu a z ní uprostřed vyrůstá opět ona kuželkovitá hlava, tentokrát plastičtější a více členěná než například v obraze Stráž u mrtvého. V obraze se nepochybně spojuje více významových vrstev.

Z portrétů, hlav a tváří, které Bohdan Lacina vytvořil ve čtyřicátých letech, je třeba vzpomenout ještě alespoň dvou. První z nich, obraz nazvaný Jedna, představuje, podobně jako Mlčící nebo Dívka, jedinou kuželovitou hlavu, na rozdíl od nich však daleko více stylizovanou. Hlava i při své poměrné plastičnosti působí jako silueta; to je zdůrazněno i stylizovaně malovanými vlasy, které zahalují téměř ze tří čtvrtin obličej. Ten není ostatně nikterak přesněji charakterizován. Tyčí se nad horizontem sešikmeným 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 střídavě, zato však už zcela suverénně bez nejmenšího technického zaváhání. To vyvolává dojem sebejistého vyjádření, což podtrhuje výzračně jednotný kolorit z bohatě obměňovaných odstínů fialové. Ta váže a ovládá černé, tlumeně hnědé a studené bílé barvy, jež tu mají především smysl významového a koloristického obohacení. Z toho vyplývá i dojem prostorového rozruznění — a to právě pomocí různé sytosti a tím i hloubky barvy, což později Lacina povýšil na základní požadavek svého malování. 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 jí.

Podobně je tomu také v dalším 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 těže hlavy viděné z profilu. Umístil ji na pozadí vpravo od první. Přesto v levé části kompozice vznikla „díra“. Také hlavu více propracovával za pomoci stínů kolem plamínku — oka, kresbou nosu a skvrnou druhého oka, čímž ji poněkud zploštil. Tematicky tu vyšel z barokní poezie, jak už bylo vzpomenuto. Hlava se mu mění v lampu, listy stromů zastupují skutečné stromy, zkosená čtvercová plocha chalupu. Jde tedy opět o kompoziční obraz nebo metamorfózu, chcete-li, 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. Ve čtyřicátých letech a později dostal pták v Lacinově tvorbě význam oduševnělosti, a to zcela v duchu egyptské tradice, ale také v duchu tradice indické; ovšem to vedle jiných významů. Ptáci v takových případech zastupují často lidi. Jejich činnost je analogií lidského počínání. Tak je tomu už v prvním 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 analogie, o antropomorfizaci, kde konkrétní, reálná existence člověka je chápána jako danost, z níž vyplývá i 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, kde v horizontální poloze vedle sebe leží stylizovaná ryba a lžíce.²⁰ Realita — ryba jako lidská potrava — je tu zřejmá. Ještě výrazněji to dokládá obraz Rybí, kde na podlouhlé míse leží útvar podobný rybě. V této jednotě konkrétního určení věcí a jejich významu, z čehož plyne určitá nejasnost — můžeme vidět, že umělec tu více 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 tu nic jiného než sebe samy nepředstavují. Jedině snad v jejich nezvyklé poloze můžeme hledat analogie s lidským počínáním. Charakter ptáků malíř vystihl neobyčejně výrazně — i když nepřesně, pokud bychom trvali na naturalistickém vyobrazení — a to tím, že jejich křídla opět téměř „kreslil“ štětcem. Výrazné tahy štětce evokují představu ptačích „perutí“. Ostatně pro všechna vzpomenutá plátna je příznačná expresivnost malířského přednesu — výrazné odlišování barevných ploch, silné kontury a kresebnost.

Výrazový charakter má též obraz Kukačka, z roku 1947, který spojením motivu ptáka s poměrně věrným zpodoběním horáckých chalup stojí mezi figurálními a krajinářskými obrazy. Rozmáchlým kreslířským pojednáním peří kukačky, ale i barevnou výrazovostí souvisí tento obraz úzce s Ptáky z roku 1946. Vedle toho je zajímavý tím, že ohlašuje Lacinův budoucí způsob malby z počátku šedesátých let, zejména svým poměrně realistic-

²⁰ Srov. S. Giedion, *ibid.*, 208: „Die Tiere sind einerseits Gegenstand der Anbetung, andererseits gehetztes Wild, lebensnotwendige Nahrung... Diese Doppelbedeutung von Kultgegenstand und Nahrungsmittel, diese Verbindung ist ein Ausfluß der gleichen Mentalität...“

kým vyobrazením chalup, stejně jako poněkud 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 žvlů v prvním případě nebo o vyjádření onoho faustovského pocitu, který nám ukazuje bojovný charakter člověka jako jeho typickou vlastnost, a to právě tak nesmyslnou, jak nesmyslným se nám její nepřátelské setkání dvou kohoutů. V obou variantách Kohoutů je však expresivnost podání v protikladu k obrazům ptáků už 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 vzpomenuých obrazech ptáků a ryb. A je příznačné, že Lacina účelu často přizpůsoboval své vyjadřovací prostředky. Typickým příkladem pro to je 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. Kolém této „mrtvé přírody“ 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“ vyplývá metaforika, která se pohybuje už v rovině větší oduševnělosti, než tomu bylo v předchozích expresivních plátnech.

Obraz Ptáci II ještě předčí svou elegancí, barevným a lineárním rytmem plátno nazvané Ptáci korzo (z roku 1947). Ptáci tu dostali štíhlé postavy „štěbetajících“ koketek vzájemně k sobě nakloněných. Jejich „kleovský“ stylizované nohy a vertikály trav doplňují rytmus ptačích křivek. Rovněž světlé, téměř smyslové barvy, v Lacinově tvorbě té doby dosti neobvyklé, přibližují obraz téměř jeho hudebním kompozicím, jakými jsou Píšťaly, Šalmaje aj. Tomuto srovnání nebrání ani fakt, že obraz ve skutečnosti 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.

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, bude lépe zařadit obraz do našeho žánrového okruhu. Kombinace romboidu a ryby lze brát v úvahu jako metaforu obnovy života. Tak, jak to bylo známo již 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.“²¹ 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 tu lze vidět

²¹ *Ibid.*, 156.

snahu řešit ve výtvarné rovině dvojici do jednoty, podobně jako tomu bylo už v jeho plastikách. Připočteme-li k tomuto obrazu ještě například plátno *Ptačí žena a 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 tu zaklet do analogii ptačího a lidského osudu. Podobně, jako je tomu u masky, pohybují se i tyto hybridní výtvary mezi dvěma extrémy — 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 žena* nebo autorem zničené plátno *Anděl smrti*, kde došlo k opětnému spojení lidské postavy s ptákem. Prvním figurálním obrazem v tomto smyslu, který rozvádí hru fantazie, je plátno nazvané *Nové odplutí na Cytheru* (z roku 1945). Lacina v něm volně interpretuje jeden motiv z *Watteauova Odplutí na Cythèru*: 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 chystajících se na dlouhou pouť. Přesto má obraz charakter idyly načrtnuté volnými tahy štětce. Štíhlé postavy, manýristicky protáhlé, jsou malovány skicovitě, včetně hlav a tváří. Důraz je opět položen na eleganci pohybu a postavů, 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 záhadné 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 zde téměř úplně chybí. Řízy splývají s okolím, roztržené okraje přehozů přes svoji barevnou sytost podtrhují impresivnost malířského přednesu. Dá se říci, že někde zde stojíme u počátků pozdějších lehce načrtnutých a bravurně provedených Lacinových pastelů, v nichž tudomyslnost ustoupí hravým malířským exhibicím, vyprovokovaným tvrdí radostí, která v mnoha případech dokonce potlačí vtírající se myšlenkové obsahy. V tom můžeme spatřovat už velkou vzdálenost od surrealistické malby a elaboraci výtvarných prostředků, která dovolila Lacinovi nakonec nalézt svou vlastní řeč. „Není to jenom únik zprostředkovaný uvolněním malířského rukopisu — tato poznámka postihující jistě dost přesně změnu malířské faktury (která nastala již v obraze *Poznamenáný* — pozn. aut.), přece jenom zaměňuje příčinu s následkem — především tematika a obsah se mění a teprve s nimi i rukopis.“²²

Spíše bychom však mohli říci, že tematika a obsah se nejdříve rozšiřují

²² V úvodu ke katalogu Lacinovy výstavy ve Špálově galerii v Praze, která se konala v roce 1964.

a obměňují, a význam vyobrazeného zůstává v nejobecnější rovině stále stejný. To lze velmi dobře postřehnout například v obraze Siluety (z roku 1946), kde na místo idylické, i když neurčitě podané selanky znovu nastoupila složitá kompozita jakýchsi matematicko-geometrických vzorců a groteskních siluet lidských postav. Figury jsou zaklety do těchto sítí a vzorců, v nichž 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 problematičtější. Obraz opět odpovídá malířské improvizaci. Ovšem jako v předchozím případě vyšel i nyní z dokonalého technického zvládnutí kompozičních a technických problémů malby a znamená spíše proměnu a zkoumání jednotlivých metod.

Neurčitost Siluet zazní ještě výrazněji v olejomalbě Setkání (z roku 1947). Tematicky tu Lacina patrně vyšel, ve zcela obecné rovině, 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 před figurami. Zdá se tedy, že téma poutníků, které se objevilo už v Novém odplutí na Cythèru, láká Bohdana Lacinu se zvýšenou intenzitou i v tomto obraze. S opakováním a zpracováváním jednoho tématu se ostatně v jeho díle můžeme setkat častěji. Podobně tomu bylo už v případě hlav a tváří nebo ptáků a ryb, stejně jak tomu bude v krajinách-samotách a baladách nebo v obrazech s hudebními motivy a s kyvadly. Jako by tu Lacina rozvíjel cyklické sekvence, v nichž zkoumá smysl vyobrazeného neustálou obměnou metody malby, výzkumem výtvarných prostředků. V obraze Setkání nahradil impresivnost nebo neurčitost malířského podání hutnou, expresivní malbou. Na silném nátěru pozadí „kreslí“ výraznými tahy štětce obrysy figur, překrývá jednotlivé linie přes sebe, staví do kontrastu temně fialové siluety s bílou a černou. Obraz působí až hrubě a těžkopádně, což je podtrženo i anatomickou nepřesností v podání jednotlivých postav.

Výtvarně daleko propracovanější, jemnější a malířštější je plátno Poutnice, z téhož roku. Elegantní postavy dostaly dráždivé kouzlo neskutečně prohnutých, téměř kaligraficky kreslených figur, s jakými jsme se setkali už v Novém odplutí na Cythèru. Rovněž barevně je obraz daleko smyslo-
vější. Temně modrá obloha koresponduje s rumělkově zelenou a hnědou v pruhu země, kterou opět naznačuje nízký horizont, ale zejména s kolo-
ritem postav, v nichž převládají nařadově, bílé a růžové. Černá obrysová kresba, místy přerušovaná, dává obrazu bezprostřednost a lehkost projevu. Tu však Lacina dovedl ještě dále, téměř na pokraj možností, ve variantě Poutnice, a to v pastelou navzaném Poutnici. Podlouhlý formát obrazu, postavený na výšku, zaplnil dvěma postavami — postavou ženy a muže. Ženská figura, obloukovitě prohnutá dozadu, zaplňuje téměř celou plochu. Její linie vyznívá v hlavě, kterou řeže rám obrazu, a to v jakési nedokončené diagonále. Mužská postava, skrytá za ženou, se uplatňuje pouze poprsím, krkem a kusem hlavy, kterou v místě čela rovněž přerušuje rám obrazu. Je mírně nakloněna dopředu, čímž vyrovnává, rozvádí a doplňuje lineární rytmus plochy obrazu. A to především proto, že její sklon se blíží protilehlé 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 rám obrazu. Tomuto kaligrafickému „krasopisu“ odpovídají i manýristicky protáhlé postavy, zvláště tělo ženy, jehož horní partie se mění téměř v oválný útvar stylizovaného ptačího těla, jak to známe z Ptačího korza nebo z obrazu Ptáci II. Dokonce i přehoz spadající z ženina ramene dostává podobu ptačího křídla.

Technicky tu dospěl Bohdan Lacina do stadia, které, zdá se, nepřekročil podstatnějším způsobem ani v pozdějších pastelech; v nich nanejvýš využil možností této techniky elaborovaných už zde. Obohatil je tečkováním a šrafováním. To odvodil, jak uvidíme dále, z temperové techniky. V Poutnicích totiž použil roztíraného pastelu pro náznak pozadí, a to tak jemným způsobem, že na povrchu papíru zůstal zachycen pigment jako pyl. V protikladu k tomu kreslil obrysy figur tenkou a ostrou linií, která je definuje. Použil jí ovšem též k zachycení vlasů ženina obličeje a mužových vousů, ale i sukně, do níž je ženská postava oblečena. Výsledkem tohoto zdánlivého protikladu je vyváženost a harmonie, které odpovídá i kolorit. Pozadí je světle fialové, harmonicky doplněné rumělkovou zelení a tlumenou šedí ve spodním pruhu znázorňujícím zemi. Od tohoto pozadí se odráží černou křídou provedená obrysová linie obou postav, citěných spíše sochařsky než malířsky. Linie tu určuje obrys, vymezující figurální tvar. Bílá plocha papíru v něm vynechaná, místy ještě zdůrazněná hustým nánosem pastelové běloby, blíže určuje plastickou objemovost. Došlo tu tedy mezi pozadím a figurou k určitému napětí; to je na druhé straně tlumeno například světle růžovými odstíny modelujícími ženskou postavu. Tím Bohdan Lacina jednak udržuje obraz v rovině pastelové „sametovosti“, jednak tím dosahuje opět záměrné neurčitosti vyobrazeného. Z toho všeho je zřejmé, že výtvarným záměrem tu byl převýšen záměr obsahový. K tomu dojde i později, například v hudebních obrazech, které bude Lacina malovat po skončení II. světové války.

Mezi figurou a krajinou

Dříve než přistoupíme ke sledování Lacinových krajinářských obrazů, které znamenají v jeho díle čtyřicátých let významnou položku, bude třeba krátce se zastavit u několika děl, v nichž je obsah opět důležitější než problémy výstavby obrazu.

Těch několik obrázků, o nichž chceme na tomto místě hovořit, představuje patrně krajní polohu Lacinova uměleckého vyjádření světa. Zároveň ovšem znamenají jakési mezistádium mezi jeho Prativěrami a Prakrajinami. V nich malíř prošel katarzí, vnitřní křečí nad hrůzou lidské zběsilosti. Do jeho zorného pole se proto v těchto obrazech vracejí apokalyptické představy, jak je známe už z Imaginárního portrétu Georga Trakla, Poznámenaného a z Krkavčí krajiny. Poznávají jeho umění i do budoucna. Jak už bylo vzpomenuto, souvisí to s atmosférou války, kdy se také básníci, jako například Halas nebo Nezval, ale i divadlo a literatura obracejí k jinotaji a vracejí se k povědomí národního společenství. „Divadlo mělo vůbec ve čtyřicátých letech mimořádné poslání, bylo rezervoárem skrytých sdělení, jinotajů a narážek, stávalo se součástí života, podobně jako poezie,

tehdy vřele přijímaná. Je příznačné, že i malířství reflektuje tento vztah k divadlu a literatuře.“

Tak se i Bohdan Lacina pod vlivem doby, ale i poezie vrací k metafoře, symbolu, jinotaji, nebo dokonce k lidovým pověrám ve snaze být obecně srozumitelnějším. Nejvýrazněji to zaznělo ve dvou obrazech nazvaných *Český podzim*, malovaných temperou, a v obraze *Bílý kůň*. V prvním z nich, asi z let 1942–1943, nacházíme pro Lacinovo budoucí dílo typické trojúhelníky štítů horáckých chalup, nad které vyrůstají předimenzované bodláky, výstižně charakterizující tento chudý kraj. Přestože obraz je malován plošně, dlouhými tahy štětce, které protínají vertikály bodláků, diagonály štítů chalup, černé stíny ptáků a figuru vzpínajícího se koně v pozadí, vzniká iluze hlubokého prostoru. Vyvolává ji zejména posunutí střech chalup k dolnímu okraji obrazu; plochý trojúhelník štítu v levé polovině kompozice klesá pod výraznou linii horizontu. Nad ní se objevuje doslovně nehmotná vidina vzpínajícího se koně, jehož figura zaplňuje celou polovinu oblohy. Fantastičtost vyobrazení podtrhuje poloipresivní technika malby, která působí dojmem, jako by obraz nebyl dokončen. Také smysl vyobrazení osciluje mezi dvěma možnými výklady. Kůň v lidových pověrách ztělesňuje démonické síly. V symbolickém světě platí především za démonickou inkarnaci erótu. Pro Franze Marca je symbolem života vůbec. Objevuje-li se u Laciny vedle jeho samoznaků samoty, pak bychom se mohli přiklonit k výkladu, že kůň je zde erotickou komponentou muživých snů, ale i symbolem života českého venkova vůbec, jak to ostatně známe i z předchozích obrazů (viz například *Samota III*).

Poněkud jinak je tomu v obou dalších plátech. Obraz *Bílý kůň* naznačuje směr výkladu již svým názvem. Vznikl v roce 1944, v době vystupňovaného válečného běsnění, a je také malován krajně expresivním způsobem této atmosféře odpovídajícím. Malíř ho téměř kreslil hrubými tahy štětce, sytými barvami. To podstatně přispělo k dramatizaci vyobrazeného, která je blízká až středověkým výjevům s apokalyptickými jezdci. Bílý kůň, šiml, brůna, bělouš se na obraze žene pustou krajinou rašelinišť, s jakou se setkáváme později v Lacinových krajinách. Zježená hřiva a velká kopyta znázorňující divoký cval dodávají postavě charakter zlého znamení – posla smrti.²³ K tomu přistupuje obdobný význam bílé barvy. Podobnou úlohu bílé barvě přisuzovali také Stéphan Mallarmé, R. M. Rilke, Stefan Georg, Emil Verhaeren a William Butler Yeats, jehož báseň *Tajemná růže Bohdan Lacina* o něco později ilustroval. Díla těchto básníků znal už dříve.

V druhém obraze *Český podzim* (1945), který později zničil a který známe pouze z fotografie, se Bohdan Lacina snad nejvíce přiblížil fantastickému malířství, které bývá v širších souvislostech zahrnováno též pod pojmem umění imaginativního. Zatímco v obou předchozích obrazech dotírající nebezpečí spíše zaklínal, a to s jistým moralizujícím příděchem, tentokrát pasívně zaznamenává jeho plíživé pronikání, vraceje se až ke Goyovým preludům a ke středověkým fantaziím. Oživil tu famózní představu apokalyptického jezdce spěchajícího podivuhodně pustou krajinou.²⁴

²³ U. Kultermann, *Keč mlčení (O symbolickém prostředí bílé barvy)*. Výtvarné umění 2 (70), 81–83.

Nedočkávkě, jakoby puzen nadpřirozenými silami, cválá také kuň s malou hlavou na příliš dlouhém krku, s rozšířenými nozdrami a zježenou hřívou. Malířova zřetelná nejistota v anatomické výstavbě koňské figury přispěla k jeho nadpřirozenému vzhledu. Je to onen mytický oř, božské jízdni zvíře — wotans sleipnir — zvíře německých legend doprovázející duše. Podivná je i postava jezdce, která se mění přímo ve fantóm, v jakousi strašidelně proměněnou lidskou bytost. Ostatně víme, že člověk cítí za každou neurčitostí strach. Neurčitost tohoto vyobrazení je zdůrazněna, podobně jako u Goyi, pláštěm zahalujícím imaginární postavu jezdce.

Do této polohy bychom mohli zařadit některé další obrazy, jako například Svícny, Morový květ, Natura mortua, autorem zničené plátno Anděl smrti aj. Z nich Přesýpací vajíčka z roku 1943 patří k nejzajímavějším a výtvarně nejkvalitnějším.²⁵ Ve významové rovině obraz obměňuje tradiční atribut času — přesýpací hodiny. Došlo tu však k paradoxu. Vyobrazená vajíčka totiž nemohou projít úzkým hrdlem přesýpacích hodin. Nemohou-li tedy odměřovat čas, pak by měla symbolizovat nesmrtelnost. Proč však přesýpací? A proč vázaná atributem smrti? 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.²⁶ 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, jemuž v patách následuje zase 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 už převažují misku vah ve prospěch středověkého memento mori, které, jak už bylo připomenuto, se v Lacinově tvorbě objevují zhruba od roku 1944. Konečně byla to válečná hysterie, která plodila ty nejfantastičtější představy o zániku a o ztrátě jakékoliv naděje do budoucna. Ta poznamenala Lacinu na dlouhou dobu.

K r a j i n y

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 názornost 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.

²⁴ Význam apokalyptické představy podtrhuje i dřevoryt novoročenky 1945, na kterém jsou vyobrazeni apokaliptičtí jezdci s bodáky. Koně, na kterých jezdci jedou, jsou ozdobeni hákovými kříži.

²⁵ Jean Eduardo Cirlot, *Řeč symbolů*. Interpress Magazin 2 (1970), 117.

²⁶ Téma se objeví ještě v kresbě křídou Pták ohniváček z roku 1944.

Pro osvícence neznamenal krajinařství nic víc než popis země. Lessing tvrdil, že krajina nemá „duši“, a proto také nemůže být předmětem malířství. Také Mengs považoval krajinařství za vedlejší produkt malování a rozvoj krajinaomalby za počátek úpadku umění. Avšak romantikům krajina zastupuje lidské pocity, ladění duše. Krajina pro ně není krajinou v pravém slova smyslu. Vedle vzpomínky z dětství často reprodukuje autorovu psychickou situaci. Stává se reprezentantem lidského citu, lidské souměřitelnosti.²⁷ 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 tu 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 s 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 přikládán vzácný význam, jak jsme viděli v obrazech Český podzim a jak se to objeví v Jarní krajině, později pak například v Krajině jarní rovnodennosti a v Krajině podzimní rovnodennosti. „Avšak nejen prostor krajiny, nýbrž i jednotlivosti – byliny, trávy, květiny, kameny a voda jsou podobenstvím na velikost přírody.“²⁸ Objeví se také obrazy o více polích – diptychy a triptychy – které bude Lacina později modifikovat v tzv. „monodiptyších“ – v obrazech krajin dvojitých, samodruhých a beztlížných. To zazní 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 je Lacinovi zřetelným východiskem veškeré jeho krajinaomalby.

V návaznosti na romantiku vznikne 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 samoznakem, které zastupují realitu, často jedinou jistotu – domov. Lacina v nich využívá tradic přesně vymezených významů zelené, modré a bílé barvy.

Pro Bohdana Lacinu je příznačné, že se začíná zabývat 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.“²⁹

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. J. Tomeš považuje za první obrazy Lacinova nového vztahu k světu, v protikladu k surrealistickému období, již „lehce meta-

²⁷ Jak tvrdil Bohdan Lacina, který v krajině hledal vždy lidskou „souměřitelnost“.

²⁸ H. H. Hofstätter, l. c., 164.

²⁹ Citováno z úvodu katalogu k Lacinově výstavě ve Špálově galerii v Praze roku 1964.

forizovanou Krajinu (1938), s níž souvisí celá skupina obrazů, a Krkavčí krajinu (1939), které znamenaly první předpoklady pro Prakrajinu (1943), procifující a vynořující se z hlubin geologie a z chaosu prvního bujení do světla³⁰. Nicméně i když přiznáme těmto krajinám místo jakési prehistorie k Lacinovým obrazům čtyřicátých let, neznamenají v jeho díle ještě novotu podstatně odlišnou od surrealismu. Tou se staly teprve dva drobné obrázky Samot, olejomalba a tempera, z let 1941–1942. V nich došlo k náhlému zvratu; zmizela z nich expresivní křečovitost předchozích obrazů a nastoupila stylizace a klidné vyvažování ploch a tvarů, barev a linií. Jimi začíná Lacinův zcela osobitý malířský projev čtyřicátých let, vycházející z reality lidské a přírodní. Malíř se tu totiž obrací zády k „automatismu“ nebo lépe řečeno k „mechanickým“ metodám ortodoxního surrealismu, aby je nahradil složitou a technicky mimořádně propracovanou malbou, oponuje tak námitkám o tzv. „bezrukých Rafaelech“.

V rovině významové zahajují oba obrázky, jak jsme ostatně mohli vidět už v předchozích výkladech, novou etapu, v níž Lacina proti surrealismu využívá nejen tzv. snových představ, ale i představ tradičních, lidových pověr, mýtů, podobenství, básnických obrazů, útvarů a vztahů, z nichž za nejdůležitější považuje vztah mužského a ženského principu, v němž odedávna specificky lidským projevem lásky je „hledání druhého člověka“ (láska je nedokončený člověk — P. Eluard). Vedle toho však používá i symbolů odvozených z exaktních věd, jichž lze použít v polemice s tendencemi po dokonalosti. To vše vyplynulo z Lacinova širokého vzdělání jak v oblasti literatury, tak v oblasti matematiky, fyziky a geometrie. K tomu pak přistoupila „zakotvenost v tradicích, v kterých idea ‚domova‘ představovala, zvláště v době válečného běsnění, jedinou jistotu“. Ostatně „touha po kontinuitě patří k páteři lidské důstojnosti. Kontinuitou tu ovšem nemyslíme pouhé pokračování, nýbrž také vlastnost 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.³¹ To vyplývá z touhy po absolutnu a z vázanosti na místo, jímž je člověk určen. Jde tedy o problém konstanty a změny. Ostatně i „dnešní biologie řadí živé systémy k tzv. otevřeným systémům, které jsou schopny autoreprodukce a adaptace k zevním podmínkám a strádají informace ze zevního prostředí, aby mohly vytvářet jeho model nebo odraz. 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 informací“.³² To zhruba odpovídá duchovědnému přesvědčení o historické determinovanosti 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.

V Samotě, malované temperou, která je pro pochopení jeho díla ve čtyřicátých letech důležitější, Bohdan Lacina reálnou skutečnost stylizuje,

³⁰ *Ibid.*

³¹ S. Giedion, l. c., 18.

³² J. Charvát v knize *Život, adaptace a stress*. Praha 1969, 20, cituje podle K. Lorenze, *Naturwissenschaften*.

přičemž jednoznačně odmítá náhodnou volbu výtvarných prostředků, vycházejí z konkrétní, reálné krajiny. Příznačný pro váhavost těchto prvních kroků je i drobný formát. Malíř ho zaplňuje maximálně střídým útvarem chalupy nebo seníku zastřešeného stanovou střechou, která se opakuje v zrcadlovém obrácení v menší horní čtvrtině. Zde se už mění v plochý trojúhelník postavený obráceným vrcholem na špičce střechy. Vedle ní stojí žerď se dvěma paprky. Samota stojí před krajinou s vysokým horizontem načrtnutou plošně a pouze náznakově. Reálný tvar je tedy zjednodušen a vymezen ideálními vztahy vyplývajícími ze zákonitostí výstavby obrazu. Poprvé v Lacinově tvorbě tak dochází ke zcela záměrně organizovanému ztvárnění obrazu. Je sice známo, zejména z předchozích rozborů, že tu jde malíři o řešení problému dvojice do jednoty, podobně jako to provádělo například gotické malířství v diptyších a triptyších. Diptych, který Laciná také od středověkého malířství přebírá nebo odvozuje, ho láká především možností zdvojování věcí. Nicméně lze uvést také to, že se na takové řešení díval pod zorným úhlem svého školení z deskriptivní geometrie jako na problém sudé konfigurace, čímž tedy surrealismu zásadně oponoval. Přesto výsledný účín obrazu určuje autora představa. Umělcova fantazie tak nachází okamžik styku objektivní reality s představou a se záměrnou organizací díla, okamžik, který bývá označován za výchozí bod imaginace.³³ Tvarová redukce se projevuje též v koloritu, který se mění téměř v homeochromii. Převládá modrá barva, již nesměle sekundují okry, černá a tlumené odstíny červených. Vedle modré, jak už víme, se objevily také fialové, hnědé a jim podobné barvy, což bude příznačné pro celé období čtyřicátých let. Objeví se sice také pestré tóny, malíř jich však využije spíše k mutacím fialových, modrých a hnědých. Homeochromní kolorit tak bude přímo harmonovat s významností, která jej vlastně podmiňuje.

K oběma Samotám můžeme přiřadit ještě drobný obrázek z téže doby, nazvaný prostě Krajina, který je malován kombinovanou technikou – olejem a pastelem. I zde Bohdan Laciná dospěl k maximální tvarové střízlivosti, která bude charakterizovat většinu jeho významnějších krajinomaleb ze čtyřicátých let, a ke vzácné výtvarné transpozici představ evokovaných vzpomínkou na četné toulky Českomoravskou vysočinou.

Z hlediska proměny výtvarných prostředků je důležitý Lacinův obrat k tempeře, která stojí v protikladu k olejomalbě předchozího období a znamená jednak elaborování výrazových možností této techniky, jednak také odklon od surrealismu a jeho revoltujících gest. Zároveň v tomto obratu můžeme spatřovat příklon k tradičním metodám, což je zřejmé v grafice, kde na místo tužky a suché jehly nastoupil dřevoryt a mědirytina. Ostatně i několik soch, které vznikly kolem zlomu desetiletí, Laciná modeluje výhradně v sádře nebo ve vosku. Surrealistické praktiky zmnožování věcí na principu objektivní náhody odsunul diptychem a triptychem. Temperová technika patří k 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 spíše pomocnými metodami – šra-

³³ M. Brion, *l. c.*, 44.

fováním nebo tupováním, jak to ukazuje například právě vzpomenutá Samota, temperami rozpustými nebo „vysvětlováním“ na lokálním tónu nebo na barevné imprimituře temperami nerozpustnými.³⁴ Temperová barva zároveň dává menší možnost vytvářet iluzivní prostor a téměř nepřipouští verismus. Důležitou úlohu tu hraje zejména optický rozdíl mezi výsledky obou technik: tempera má větší schopnost záření, zato je však plošší a nelze s ní dosáhnout takové hloubky jako s olejovou barvou. Zužuje tedy prostor, který lze budovat většinou jen kladením barevných ploch vedle sebe nebo za 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 tempéry. V tom můžeme vidět podstatné zvytvárnění malby. Potvrzuje to výhradní užívání techniky odvozené z tempéry v Lacinově olejomalbě, která opět převládne kolem poloviny a po polovině čtyřicátých let. Dá se říci, že teprve zde se Lacinovo dílo stalo plně autentickým, pomineme-li ovšem nesmělé náznaky v jeho tužkových ilustracích z konce dvacátých a ze začátku třicátých let.

Necháme-li stranou olejomalbu Mlýnek z roku 1942, v níž Lacina užívá smyslově dráždivých tónů a kubizujícího tvarosloví v poněkud chaotické a přebujelé kompozici, pak dalším stupněm ve vývoji jeho krajinomalby je Krajina (z roku 1943). V ní se objevuje onen trojúhelníček s tečkou uprostřed, onen samoznak pro štít horácké chalupy, který se stane charakteristickým pro většinu Lacinových Samot. V protikladu k Samotě z let 1941—1942 se zde Lacina pokouší převést do plochy větší krajinný záběr se štíty, střechami a komíny. Naráží však na četné potíže a příliš vázán trojrozměrnou skutečností nevyhne se ani téměř impresivnímu záznamu viděného — jak ukazuje komín se stoupajícím kouřem, strom nebo okvětí velké pampelišky v popředí, zařící sluneční kotouč na obloze a střecha chalupy v horní polovině obrazu. Zato štíty domů v levém dolním rohu se změnilly v ploché rovnostranné a pravouhlé trojúhelníky. Malíř rozdělil celou kompozici do tří vodorovných pásů, z nichž dva spodní zaplnil štíty a střechami a třetí vyčlenil výraznou čarou horizontu, aby tak naznačil oblohu. Proti Samotě, její tvarové a barevné vyváženosti, jednoduchosti a klidu ovládá Krajinu shluk různě se křížících linií a čar, ploch a iluzivních objemů. Kresebnost, vyvolávající dojem dynamiky a dramatickosti, jako by předznamenávala další obraz, a to Větrnou krajinu.

Větrné krajině předchází kresba křídou. Charakterizuje ji zcela uvolněný rukopis. Ze změní vodorovných čar se zvedají oblé linie dynamizující kompozici. Různé se překrývají a pronikají, aby vytvářely iluzi vírů zvedajících se vzhůru. Z ní pak vzniká dojem pohybu, který může zevokovat představu větrného živlu. Tato skicovitost přešla pak do olejomalby, avšak už v poněkud ukázněnější podobě.³⁵ Nosným pilířem kompozice olejomalby se stal nevysoký pahorek obklopený travinami, které jsou jakoby rozkmitány náporu větru téměř do podoby plamínek. Traviny se tu plazí po stránkách vyvýšeniny a světelně tremolují na povrchu malby. Z oblých

³⁴ B. Slánský, *Technika malby I.* Praha 1953, 190.

³⁵ Obraz je malován pastózním způsobem.

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 mu tvoří světlejší barevná plocha znenáhla se zvedající k pravému hornímu rohu. Na jejím počátku světlé silná vrstva barvy. To vše připomíná krajinu pozdního léta prosvětlenou stříbrným světlem a bičovanou vysušujícím, horkým větrem. Tedy krajinu nikoliv v jejím rozkvětu, nýbrž krajinu opuštěnou člověkem a živoucími tvory. V ní podivuhodným způsobem žijí toliko živly – vítr svištící mezi vysychajícími 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 se však ozvalo i mlčení prostoru Větrné krajiny a metafyzické světlo. Též pohyb, i když daleko rozvázněji rozvedený. Podobně jako v Krajině nebo ve Větrné krajině nacházíme i zde jakýsi pahorek v podobě písečné duny, z níž vyrůstá jednak květ podobný pampelišce, jednak suchá lodyha. Na obloze žhne sluneční kotouč, dunu obklopují stonky travin a horizont vymezují dvě linie v pozadí. Malířský projev je zcela uvolněný. Plynulejší tah štětcem se objeví pouze v útvarech pahorku a duny, sporadicky též v podání travin, kde Lacina použil také sytější zelené barvy. V pozadí, traktovaném roztíranou barvou, tupováním a nervními doteky štětcem, se malba rozkládá do nehmotné neurčitosti. Dokonce ani linie trav, lodyh a horizontu nedefinují znázorněné zcela přesně. Vynořují se a zanikají ve vágní mase barvy, která ve světlejších a temnějších vlnách vyvolává představu imaginárního prostoru. Jí slouží, doposud v Lacinově díle snad nejdůsledněji – světlo. Kromě zelených tónů pahorků ovládá celý obraz monochromie v hnědé, z níž vyzařuje žlutá, 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 tu však opět neodpovídá přirozenému osvětlení, normálnímu dennímu světlu – ostatně vyzařuje z okvěti imaginární pampelišky. Spíše jako by iridovalo, jako by vycházelo zevnitř obrazu. Žlutá vyzařuje z hnědých jako reflex drahého kovu (proto dává Bohdan Lacina i nadále přednost temperě). Působí zcela anaturalisticky jako umělá substance, stejně jako celý obraz. Z ní jako by tu vznikl nový umělý svět nebo jako by tu byla zafixována představa o něm. Může se krýt s mýtickým vědomím a s ním spojeným magickým vztahem ke světu, jakož i s novodobými představami o čistotě a nevině, jaké nacházíme například v Krajině čiré Gustava Caruse, která našla patrně odezvu například v Lacinově Krajině širé, vzniklé v roce 1967, nebo o jaké mluvil Paul Gauguin, když prohlásil – v protikladu k Puvisovi de Chavannes – že pojem nevina by se „měl malovat ne jako bíle oděná dívka s lilii v ruce, nýbrž jako prvotní nekultivovaná krajina, na kterou ještě nevkročila nikdy lidská noha“.³⁶ Nesmíme ostatně zapomínat, že i tento obraz vznikl na pozadí válečné hysterie.

³⁶ H. H. Hofstätter, l. c., cituje na str. 165 výrok Paula Gauguina.

Temperová malba Krajina, z roku 1944, redukuje viděnou skutečnost na elementární krajinářské samoznaky, a to zcela v duchu Lacinova dosa-
vadního vývoje. Stylizované štíty domů, strom v pozadí v podobě palmy
a žebřík vyběhající nad horizontem mimo plochu plátna. Dále pak bílé
obloučky v pozadí a tlumené, šedomodré a hnědofialové barvy — to vše
evokuje umělcovo okouzlení přírodou prozářenou sluncem a dodává obrazu
charakter pohádkové nálady. Bohdan Lacina v této Krajině zachovává
ještě jakýsi náznak iluzivního prostoru, jak jsme ho mohli pozorovat už
ve Větrné krajině a v Prakrajině, byť i krajně redukovaný. Naproti tomu
však obraz nazvaný Hraniční krajina I je už zcela plošný a prostorové
relace v něm jsou nastolovány pomocí ryze výtvarných prostředků. Malíř
zde pracuje toliko s plochou plátna a s bílou barvou nanášenou širokým
štětcem. Horizont rozděluje plochu obrazu do dvou vodorovných pásů zcela
náznakově pomocí tenké a pruhem hustší barvy. Přes celý obraz malíř
„nakreslil“ jednoduchou tmavší linií ptáka klesajícího k zemi. To pocho-
pitelně evokuje opět představu války. Pták zde opět, jako už dříve, zastu-
puje člověka. Hraniční krajinu tak můžeme chápat jako hranici mezi živo-
tem a smrtí, k čemuž přispívá nemalou měrou právě bílá barva, na jejímž
pozadí se celá scéna odehrává.³⁷ Avšak bílá barva tu nezastupuje pouze
absolutní mlčení — nicotu. Je také prostorem, neurčitým, hustým a „ne-
proniknutelným“, avšak také novou prostorovou možností nebo prostorem
prázdným. „Bílá není bíle natřená zeď, konec nebo uzavření. Je to vý-
chodisko malířské prostorové kontinuity... Bílá barva bez materiální
tíže — a zdánlivě bez smyslnosti — je silou. Není to rezignace, nýbrž
prostor jako dimenze možného.“³⁸ Odtud lze vykročit všemi směry, zde
lze překročit všechny hranice — i hranici života a smrti, i jakýkoliv
prostor. Tak Bohdan Lacina dospěl od pestrobarevných surrealistických
obrázků přes homeochromní malbu zcela jednoznačně 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 opět poučení
z prapůvodních hodnot přírody. Proto chtěl do umění opět uvést pri-
mární lidské hodnoty, podstatu, nikoliv nahodilosti. Protože tehdy, v době
války, šlo také o primární hodnoty, o podstatu. Že tu šlo Lacinovi sku-
tečně o výtvarné parafrázování válečných hrůz, o tom zvláště výrazně
svědčí pastelem malovaná varianta Hraniční krajiny z roku 1944. Na ní
nacházíme typické atributy — strom vyvrácený z kořenů, květiny podobné
pampeliškám, ovšem obrovských rozměrů, z jejichž okvěti odnáší vánek
semínka. V pozadí vidíme plot z osnatého drátu. Avšak v tom, jak žije
příroda v popředí kompozice — například i z vyvráceného stromu vyrostly
omlády — cítíme přesvědčení a nezničitelnosti věčně se obnovující přírody.
Tedy i tato Hraniční krajina reprezentuje krajinu mezi životem a smrtí.
To zdůrazňuje i barva. Proti šedomnědým, červenohnědým, šedozeleným,
černé a šedivé v dolní polovině obrazu stojí jemně fialová barva oblohy
promíchaná černou. Černá je i linie plotu na horizontu. Obě poloviny pak

³⁷ Srov. katalog k výstavě Bohdana Laciny v Topičově salónu v Praze z roku 1948,
kde je obraz reprodukován.

³⁸ Udo Kulturemann, *Řeč mlčení*, 83.

rozděluje zářivě bílá vodorovná čára běžící pod kresbou plotu. Tak bílé barvy z Hraniční krajiny I použil malíř pouze k rozdělení obrazu. Čáru tedy můžeme pochopit jako „hraniční“ čáru mezi životem — stromem a květinami v popředí — a smrtí — plotem stojícím v pustině a fialovou prázdnotou oblohy.

V tom smyslu je třeba rozumět i obrazu Hraniční krajina II, který stejně jako pastel zapadá do homeochromní malby, jak ji reprezentuje Prakrajina nebo Větrná krajina. Lacina se tu opět vrátil k zemitým hnědým, z nichž vyzaruje zelenožlutá a žlutá se svými odlesky. Ty dodávají krajině poněkud zsinálý přísvit rozbřesku. Teprve v něm se našim očím zjevují hrůzy noci — války — spletence lidských údů, vyrůstajících ze země. Ozařuje je pouze onen nažloutlý přísvit, jinak téměř splývající s temnou hnědí země. Malíř jako by tu už hodnotil zážitky sotva odeznělé. V tichu a pustotě krajiny znovu zaznělo mýtické vědomí — návrat k prakrajině, k zemi, k podstatě.³⁹ Stejně výrazné zazní i v Ikarově krajině, která ostatně Hraniční krajině II předcházela jako první varianta. Obecně jako v Hraniční krajině nacházíme i zde shluk jakýchsi údů, které však v protikladu k Hraniční krajině II rozpoznáváme jako neurčité tvary mrtvého ptáka. To spojuje Ikarovu krajinu s Hraniční krajinou I, i když bílá barva v Ikarově krajině definuje pouze ptáka a zazní v narůžovělých odstínech v obloze. Tělo ptáka jako by hořelo. Plameny se objevují též na horizontu, který je znázorněn ostrou linií. Ikarova krajina nám jen potvrzuje, že pták byl pro Bohdana Lacinu analogií lidského osudu. Lze tedy říci, že všechny srovnávané obrazy dostaly baladický přízvuk, podtržený bílou barvou v Hraniční krajině I, fialovými a modrými barvami v Ikarově krajině. Pády, ztroskotání, tu můžeme chápat obecně jako výraz smutku nad prožitými hrůzami války, avšak též individuálně jako malířovo osobní vyznání — vyjádření pocitu osamělosti, jímž Bohdan Lacina v době války tolik strádal.

Projevem tohoto osobního vyznání jsou nepochybně i jeho obrazy Samoty II, Jezerní krajina (později zničená), Kukačka, Balada, Krajina se šibenicemi, Prázdný lom. V Samotách II Bohdan Lacina v podstatě navázal na své první obrázky z počátku čtyřicátých let, a to jak sledováním a řešením otázky sudé konfigurace, tak tvarovou redukcí, která se ještě ve zvýšené míře projevila v koloritu. Avšak v protikladu k Samotě z let 1941–1942, kde jsou tyto problémy řešeny striktně, nyní Bohdan Lacina respektuje daleko více viděnou skutečnost. Užívá sice opět plochých trojúhelníků a romboidních útvarů „s tečkou uprostřed“, avšak daleko více kupí střechy a štíty domů, které začínají na obraze vytvářet pestrý kaleidoskop podle toho, jak se řadí minulostní vizuální vjemy jednotlivých věcí vedle sebe. Pestrost je však spíše tvarová než barevná, nicméně obraz sám nám nemůže napovědět nic jiného než postupující Lacinův příklon k realitě, který vyvrcholí na začátku šedesátých let v jeho realisticky věrných krajinách z Českomoravské vysočiny. Bylo to dáno jeho zakotvením v Brně a z toho vyplývající snahou odtrhnout od sebe depresivní nálady, nebo snahou zkonkrétnit svůj kraj ve vlastní představě? Střecha seníku je na obraze nazírána téměř iluzivně, stejně jako stromy v okolí.

³⁹ Ne náhodou byla tato Hraniční krajina často zaměňována za Prakrajinu.

Podobně i louka, na které stojí seník a na které kmeny stromů dokonce navozují iluzi prostoru. Přesto bílá, zelená a modrá — barvy vyvolávající představy samoty — zůstávají v duchu homeochromní malby hlavními nositeli významu.

Podobně je tomu i v Kukačce a v Baladě — v dílech rozvíjejících cykly s ptáky, zobrazujících pačičí osudy. Malíř v nich spojil ptáky s domy poměrně realisticky viděnými. Jejich tvary a deformace ovlivnila umělovcova přecitlivělá fantazie, opomíjející geometrii a racionální stylizaci, jakou známe z některých předchozích děl. V obraze Kukačka podobně jako v obrazech ptáků nacházíme sice ptáka stylizovaného, avšak ztvárněného tak, že tuto představu evokuje přímo hmatatelně. Podobně jako obraz Samota II představuje i Kukačka jakýsi předstupeň k obrazu Balada II z roku 1952, a to jak stylizací střech domů, tak výrazným akcentem položeným na „podstatu“ ptáka. Relace jsou tak bezprostřední, že oba obrazy vzbuzují dojem, jako by vznikly současně. Jejich východiskem byla nepochybně Balada I z roku 1947. Představuje pohled na kostelní věž a střechy venkovských domů. Na jedné z nich se usadil černý pták. Kolem ní „září“ zlatá barva. Pták jako by vyrostl z lidových pověr a pověstí. Mohl by to být plivník nebo kohout. Z obrazu právě pro tento prvek neurčitosti vyzařuje nedefinovatelná tíseň. Zároveň však estetický zážitek, zejména z malířsky skvěle zvládnutého díla. Tíseň vyvolává nepochybně také zářící hluboká fialová barva, která ovládá celý obraz. Je to barva, která už podle Goethovy nauky o barvách neoživuje, nýbrž spíše zneklidňuje. Její vliv na diváka podtrhuje také tvarová deformace ptáka, střech a kostelní věže zživotnělou oknem — okem. Záměna oka za okno není ovšem zdaleka tak jednoznačná, jak tomu bylo například v obrazech ptáků nebo hlavonožců. Hybridní útvary zde vystředila bujná fantazie, aby obraz malovaný poměrně realisticky „zlyrizovala“ a zahalila rouškou tajuplnosti.

Zatímco všechny vzpomenuté obrazy ovládá ještě poetická neurčitost, lyričnost a fantastičnost, která je ve většině případů povýšila do oblasti citové odezvy na krutost doby, objevily se v Krajině se šibenicemi téměř naturalisticky viděné prvky. Pustou krajinu, osvětlenou jakoby umělým světlem, jež osvětluje pruh jeviště mezi travinatým popředím a temně modrou až fialovou oblohou v pozadí, která jen zdůrazňuje prázdnotu osvětlené plochy, člení vertikály šibenic. Jsou nastaveny vedle sebe, za sebe a přes sebe — siluety nebo i téměř objemově podané dřevěné konstrukce. Vše je zde strohé a jednoduché. Plochu plátna natřenou řídkou barvou jen nepatrně člení hustší nánosy pigmentu, zejména v popředí — v travinách a na některých břevnech nebo na osvětlené ploše. Touto jednoduchostí, ba až strohostí Bohdan Lacina navodil atmosféru drsné prázdnoty a opuštěnosti. Mohli bychom říci, že tímto obrazem uzavřel metaforickou krajinomalbu čtyřicátých let, neboť v další tvůrčí etapě se obrátil k realističtější tvorbě, jak to ostatně nasvědčují už vzpomenuté Samoty II, Kukačka, ale i například obraz Prázdný lom, který svou koloristickou pestrostí napovídá Lacinovu novou tvůrčí fázi v hledání zářivé a polyvalentní barevnosti.

Z á t í š í

Jak už bylo vzpomenuáno, nelze v Lacinově díle zcela jednoznačně odlišit zátiší, krajinu nebo figurální obraz, i když malíř ve čtyřicátých letech v podstatě ctí tradiční nebo klasické dělení umění podle žánrů. V jeho díle všechno existuje v sobě a vedle sebe, jak to naznačují dokonce i názvy obrazů — *Ulity*, *Hlava lampa*, *Samoty*, *Krajina dvojitá*, *Dvojina*, *Protiklady*, atd., abychom jmenovali i některé příklady z pozdější doby. Obraz se tak často mění v „psychogram“. Spojují se v něm různorodé prvky ve zvláštní vizi, která vzniká v malířově představivosti (mnohdy v okamžicích průniku světla a tmy v ateliéru), kdy jako by docházelo k obapolnému ovlivnění, k náhlé inspiraci a k nalezení vnitřní melodie.⁴⁰ Jednotlivým prvkem v takových případech je transparence a simultaneita, na nichž obvykle stojí i barva, kterou Lacina zkoumá téměř s vědeckou akribií. Ostatně transparence a simultaneita, stejně jako abstrakce a symbol jsou konstantními veličinami umění od pravěku. Lacinovo dílo využívá vsměs druhého principu transparence — průsvitnosti těles. V tomto případě transparence jednak sněhuje 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 Lacinovi stala příroda. Vynecháme-li díla rozebíraná už dříve — zátiší s ptáky a rybami — objevíme už na počátku čtyřicátých let četné kytice, trávy, byliny, později košíčky nebo ulity apod. Jen zřídka se objeví motiv svícnu, kolotoč nebo skutečná natura mortua. Proniká do nich často zvláštní filosofie blízká přírodní estetice renesančních umělců. Je to filosofie, jakou pěstoval Paracelsus, kterého Bohdan Lacina obdivoval a který rád srovnával přírodu s živými bytostmi; ostatně podobný vztah měli i romantičtí malíři, básníci a filosofové. Bohdan Lacina však namaloval i mnoho kytic pojatých realisticky. Nenajdeme v nich žádný skrytý význam ani metaforu. Malíř jich nanejvýš užil ke kompozičnímu uspořádání obrazu, stylizoval je do plochy nebo tvarové a barevně je přehodnotil. K takovým realistickým zátiším můžeme přiřadit několik kreseb uhlem, rudkou a sépií už z konce roku 1941. Na jedné z nich vyobrazil zcela prostorově kalich s bochníkem chleba. Zachytil je na stole, jehož perspektivu vyjadřují linie sbíhající se do úběžníku ležícího v horní čtvrtině kompozice. Obrisy přesně vymezují tvary i jejich plasticitu. Podobně je tomu také v další díle — v kresbě zátiší, která zachycuje kytici ve váze. Vlčí máky jsou zde stylizovány do plochy nejjednodušší obrysovou kresbou s nepatrným stínováním na okrajích lístků. Stejně i vázu malíř stylizoval a deformoval: její objemovost zdůraznil jednak šrafováním rudkou, jednak stínováním sépií. Šrafura kolem vázy pak vytvořila pro kytici prostorovou kulisu a tím ještě zdůraznila její plasticitu.

Tato plastická objemovost a prostorová rozprostraněnost vynikla ještě výrazněji v olejomalbě *Kytice z rozhraní let 1943–1944*. Umělec umístil vázu s polními květinami, pečlivě, až naturalisticky malovanou, před hlubokou krajinu rozvrstvenou do několika plánů. Pomocí jasných, až pestrých barev vyvolal iluzi prostorové hloubky a věrnosti reprodukce. Proto ji pro iluzivnost podání, zejména květin a vázy, lze zařadit do linie na-

⁴⁰ Citováno z autorovy monografie psané pro Obelisk.

turalisticky malovaných zátiší. Tuto linii můžeme sledovat i dále. Tak v obraze Kytice ve váze, z roku 1944, který je malován kvaší, najdeme přesně a reálně malovanou vázu, z níž vyrůstají přirozeně vypadající květiny. Jejich přirozený vzhled je poněkud rušen pouze jakousi geometrickou sítí, která se proplétá mezi nimi. Také střecha domu v pozadí je viděna zcela realisticky a v perspektivní zkratce. Připočteme-li k tomu bohatě diferencovanou škálu nafialovělých, bílých a zelených, pak můžeme konstatovat, že obraz vyvolává náladu poklidného letního odpoledne, s jakou se setkáváme v padesátých letech u obrazů Kytic vrabčích, březnových, na humnách atd. Na dalším obraze, v Kytici z let 1944–1945, malovaném kvaší na papíře, neruší podobu květináče s rostlinou dužnatých listů a pestrých květů stylizovaných do plochy ani geometrická síť, ani ony šlahounovité útvary. Podobně je tomu v Zátiší s plody (1945), kde rozkrojené melouny a ryby malíř namaloval téměř věrně podle skutečnosti. Rovněž v olejomalbě nazvané Kytice, z rozmezí let 1945–1946, jde o stylizaci reálných předmětů. Váza se tu sice změnila v plochý kosodélník, do kterého jsou zasazeny i květiny, to však nemůže potlačit dojem obrazu odpozorovaného ze skutečnosti. Fialové, zelenomodré a rumělkové barvy odpovídají zcela Lacinově homeochromní malbě čtyřicátých let.

Tuto linii Lacinových obrazů pak uzavírá několik zcela jednoduchých, často až impresivně pojatých kytic. Nejlépe to dokazuje Kytice z roku 1946, malovaná na skle. Malíř využil možností, které dává sklo, aby barvu roztíral do plynulých přechodů, jaké známe z akvarelu, aby štětcem kreslil a konturoval tvary, přerušoval linie a nanášel neurčité skvrny. Dá se dokonce říci, že barevná imprese svedla Bohdana Lacinu k náladovému obrázku pestrého koloritu. Podobně impresivně pojal též pastel nazvaný Rostliny, z roku 1947. Lehké, roztírané svislé tahy křídou navozují dojem vzrostlých travin viděných z žabí perspektivy, která způsobuje, že lodyhy odkvetlých pampelišek ční do závratné výše. Tu se už ocitáme v oblasti zvláštní Lacinovy přírodní filosofie, která mu umožnila nazírat přírodu jako celek. Proto je třeba chápat často i zátiší jako metaforu, tedy básnicky. Tak už Primaveřin košíček (1944), malovaný skicovitě a poněkud uspěchaně, evokuje malířovu představu o příchodu jara, představu vyšlou z lidových tradic, jak ukazují četné kraslice zaplňující košík. Ostatně košíček i s patričními atributy je uzavřen do vajíčka, z něhož transparentně prosvítá. Vzpomeneme-li si, jaký byl význam vajíčka, jímž se například obdarovávali Římané právě v době velikonoce, 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, nazv. Košíček, zřejmá varianta předchozího, využívá metaforického významu vajíčka a transparence. Zde se na lodyhách místo květin objevily dokonce oči. Tedy jde tu o srovnání rostlinné přírody s živými bytostmi v duchu Paracelsovy filosofie. Tomu odpovídá i naturalistický výtvarný projev, s jakým se setkáme ještě například v obraze Morový květ nebo Kytice kohoutek.

Daleko poetičtější a malířsky kultivovanější i významově propracovanější a mnohostrannější jsou monumentálně pojaté obrazy několika kytic a travin, i když jejich formát nepřekročil v žádném případě střední rozměr. Jsou to zejména tyto obrazy: Mezi stébly trávy, Kytice bobule, Kytice zemní a Kytice stavba. I v těchto plátnech, malovaných v detailu vždy rea-

listicky, se spojuje realita s imaginací, a to zcela v duchu už vzpomínaných filosofických analogií. Je nepochybné, že v nich Lacina oslavuje především velikost přírody. Je v nich obsažen prvotní obdiv, který stojí vždy na počátku jakéhokoliv uvažování, jakýchkoliv meditací. První místo zaujímá plátno Mezi stébly trávy. Vzrostlé lodyhy travin, které vyrůstají od spodního okraje plátna přes celý obraz až k hornímu okraji, ve skutečnosti opět transparentně prosvítají z vejčitého oválu, který vodorovně člení plochu obrazu. Mezi nimi snadno rozpoznáme původní přírodní vzor, od kterého Bohdan Lacina odvodil svoje trávy. Jsou to opět tolikrát vzpomínané pampelišky, které ostatně prolínají celým jeho dílem, představa o nich utkvěla mu z dětství, kdy je prožíval jako velké rostliny. Obrazu Mezi stébly trávy ovšem předcházela kresba. Řada podobných kreseb travin, lodyh nebo žita jdoucího do květů, které Lacinu rovněž fascinovalo, vznikala už počátkem čtyřicátých let. Jsou to realistické kresby, v nichž 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 květek, 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 listiky rostlin jsou nazírány z žabí perspektivy. Jejich předimenzovaný vzrůst chce diváka skrýt, ohromit a překvapit. Pnou se vzhůru, jako by vyjadřovaly nějakou touhu. Toto ladění podporují i barvy — červené, fialové a zejména modré. Ještě zřetelněji tato touha vynikne v následujícím obraze malovaném rovněž temperou, který nese název Byliny. Zde ji vyjadřuje i tvar rostlin. Jsou to tři byliny připomínající ocún; jejich stvoły, 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 nánosy pasty a obraz je charakterizován vervním rukopisem až expresivní povahy.

Zvláštní melancholická nota Bylin se objevuje i v obraze Kytice bobule, z roku 1947. Je malován na černém 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. Stvoły vázou prosvítají a vytvářejí v ní křížící se žilkování, takže v diváku vyvolávají pocit, jako by vyrůstaly z jakési 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 prisuzovány 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 představovala bobule zároveň košík, který byl vlastně výsledkem postupné proměny košíků z Lacinových dřívějších obrazů, změnil se koš na obraze Kytice zemní ve sku-

tečnou 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 intenzivně 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 jakási proměna jedinečného v množství, což vynikne neobyčejně intenzivně a přesvědčivě v obraze Kytice stavba. Tu 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 ostatně jsou jednotlivé „květy“ kytice vytvořeny právě Lacinovýmými „samoznaky“ samot – tj. oněmi trojúhelníky s tečkou uprostřed, které zastupují obraz chalupy – samoty. Inspiraci romantikou lze snad doložit i jakousi příbuzností s Baudelairovými Květy zla, které jsou také kyticí, avšak kyticí „hlouposti, omylů, hříchů a špinavé lakoty“, kdežto u Laciny tomu tak není. Nicméně stejně tam jako zde jde o jakousi symboliku květin. Také způsob malby je zvláštní; je 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 znenáhla 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. Z konfrontace realistických prvků a z jejich 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.

„Geometrické“ obrazy

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 jakési 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 střídými barvami – tlumenými zeleněmi, hněděmi a okry. Tím se obraz poněkud vymyká z typické homeochromní malby, která právě v té době byla velmi výrazná.

Lacina tehdy vytvořil jen málo obrazů podobného charakteru. Mezi nimi se však objeví v následujícím roce ještě dva, které předznamenávají Lacinovu tvorbu šedesátých let. Nebo lépe řečeno, které kladou základy k jeho pozdějším Kyvadlům, Pronikům prostorů apod. Na prvním místě bychom zde mohli jmenovat obraz Kolotoč. V detailu jde opět o realistickou malbu. Malíř jako by zachytil 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. Místo toho z obrazu vane jakési ticho; jako by se tu zastavil čas. A skutečně, na vrcholu kolotoče — obehnaný jakýmsi letmo načrtnutým zábradlím — stojí přesýpací hodiny. Vpravo od nich na obloze bliká sluneční kotouč. Ernstovská inspirace? I malba je totiž perfektní, přesná. Řetízky, na nichž bývají zavěšena sedadla, se zde náhle změnilly ve vlající cáry, které se proměňují v kráčejší ptáky. A tak tu máme opět obraz, který chce znázornit čas. Avšak nikoliv abstraktní malbou, nýbrž tradičními prostředky, jichž užívali už romantici, a také prostřednictvím zcela konkrétních atributů. Můžeme v tom ovšem zároveň vidět i vpád technicistní civilizace do Lacinových představ pohybujících se 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, můžeme objevit silný vliv techniky. Tikal například maluje už v roce 1944 své létající lodě — fantastické konstrukce, přísně a jasné propracované. Jistě ovšem i pod vlivem Maxe Ernsta, zejména jeho „verneovských“ koláží. Tak i Lacina v obraze Spektrální zátiší z roku 1945 konstruuje jakýsi 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 — impresivní. Daleko přesněji je konstruována Sluneční lampa z roku 1947. Zde se už setkáváme s perfektně iluzivně provedeným fantastickým přístrojem, který připomíná jakoby radar, uprostřed jehož teleskopu malíř vyobrazil oko. 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 v daleko abstraktnější podobě 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 tedy posunovalo po ploše stolu. Máme opět co činit s časovým prvkem, ale i se snahou vyjádřit malířskými prostředky pohyb. Pozoruhodné ovšem je, že Lunární oko reprezentuje v podstatě řešení dvojice do jednoty, s nímž jsme se u Laciny setkali už několikrát. V tomto případě je to v rovině jakési „abstraktní“ 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 ozvou například v Ulištách z roku 1947, o nichž jsme se už zmínili v souvislosti s Máchovým Májem. Snad bychom zde mohli podotknout jen tolik, že v něm opět ožil princip kompozitního symbolu.

Jak je vidět, můžeme poslední rozebíraná díla nazvat abstraktními jen

v krajním případě. Spíše tu šlo o vymyšlené fantastické konstrukce, které by konec konců mohly existovat, podobně jako například Verneovy létající lodě. Vlastní doménou „abstraktního“ Lacinova projevu z druhé poloviny čtyřicátých let jsou snad teprve obrazy s hudebními motivy.⁴¹

Brno, říjen—listopad 1970

LES ANNÉES QUARANTE DANS L'ŒUVRE DE BOHDAN LACINA

L'auteur de l'étude „*Les années quarante dans l'œuvre de Bohdan Lacina*“ passe en revue l'œuvre artistique de Lacina réalisée au cours des années quarante en l'analysant, l'évaluant et expliquant son sens. Comme il s'agit d'une œuvre pleine de poésie et d'une rare homogénéité en ce qui concerne son contenu et sa forme, l'auteur élargit le résumé d'une esquisse des péripéties précédentes et ultérieures. Le résultat en est l'essai où les années quarante s'intègrent organiquement dans la totalité de la création de l'artiste.

La biologie classe les systèmes vivants parmi les systèmes ouverts, susceptibles d'autoreproduction et d'adaptation aux conditions extérieures; ils recueillent les renseignements du milieu extérieur pour pouvoir créer son modèle ou reflet. Ils disposent d'une certaine stabilité qui leur permet de conserver et de transmettre les renseignements aux générations suivantes. Cependant, ils se caractérisent par un certain degré d'instabilité qui les rend susceptibles de mutations et, par conséquent, de changements des renseignements acquis. Cette conception correspond à la notion qui suppose la détermination historique de l'homme, celui-ci, étant le point d'intersection des relations historiques. Ce n'est pas seulement le présent qui détermine la structure de sa vie, mais aussi le passé et l'attente de l'avenir. L'aspiration à une continuité constitue un élément de dignité humaine. Evidemment, la continuité ne représente pas pour nous une simple succession, mais aussi une qualité de l'esprit humain d'évoquer à la vie les choses qui avaient été oubliées au cours des siècles ou repoussées au „subconscient“. C'est la lutte entre „l'éphémère et l'éternel“ qui donne naissance à l'évolution — substance de la vie. Il s'agit alors du problème de la constante et du changement. Dans l'art du XX^e siècle, la question du rapport entre les données constantes et variables revêt une importance primordiale. Au lieu d'un style, il surgit le tourbillon des tendances et d'ismes, apparemment contradictoires, dans lequel gouverne le principe de changement. Cela correspond aux transformations de civilisations qui créent de nouveaux stéréotypes intellectuels et visuels. Dans une telle situation, une branche de l'art se tourne vers la nature, vers l'individu et ses sentiments, vers le monde utopique des désirs et aspirations. Il cherche son appui dans le passé pour faire entrevoir l'avenir tout en considérant la continuité comme l'une des certitudes; il devient correctif du monde technique d'où il adopte des données variables dictées par le principe d'expérimentation. L'importance de cette orientation se base sur l'effort de trouver un équilibre entre des données constantes et variables représentant la richesse de la vie. Cet effort constitue la base de l'art dès ses débuts.

Les données constantes. La donnée constante de l'œuvre de Lacina est tout ce qui peut être englobé dans le concept de continuité, c'est-à-dire la signification métaphorique de l'œuvre. La métaphore était une locution figurée ou une parabole qui au sens figuré prenait la signification d'une autre chose. Dans l'œuvre de Lacina, cette „autre chose“ acquit le caractère d'une validité générale par le fait qu'elle renvoie en dehors de l'objet figuré. Cela exprime en même temps une conception de vie qui dépend de tradition et qui naît des moments vécus et des sensations personnelles, des

⁴¹ O obrazech s hudebními motivy autor pojednal v článku *Hudební motivy v díle Bohdana Laciny*, který vyšel v časopise *Opus musicum*, č. 5–6 (71) a v SPFFBU, F 16, 1973 pod názvem *Les motifs musicaux dans l'œuvre de Bohdan Lacina*.

sentiments et des rêves. Le monde de la fantaisie s'y unit au monde sensible, voire matériel, dans une symbiose particulière où le peintre donna la priorité à la forme ouverte, au fragment, à l'aphorisme, au torse.

Ses tableaux maintiennent, au niveau significatif, une continuité avec l'expérience humaine passée et correspondent grosso modo aux genres traditionnels, bien que transmutés d'une façon non traditionnelle. Ce sont: 1° les figures (portraits, têtes, visages), 2° les paysages, 3° les natures mortes, 4° les images abstraites. Dans les trois premiers, la figure humaine se confond avec des oiseaux ou bien les figures et les objets se confondent avec les paysages. Ils ne définissent rien avec précision. L'individuel qui y est représenté n'est pas un but, mais un moyen. Leur sens est essentiellement humain. La quatrième catégorie englobe les images d'origine non sensuelle, les images des représentations spatiales, les toiles aux thèmes musicaux et les ouvrages inspirés par la géométrie. Cependant, même dans ce cas, les images servent la métaphore figurée, très souvent seulement par l'intermédiaire de ligne et de forme, mais surtout moyennant la couleur et sa variation.

Parmi les figures c'est la figure humaine qui occupe la première place ou bien un substitut de celle-ci — les mains, les têtes, les visages et surtout le torse, la caryatide et les structures hybrides. Ces dernières nous introduisent dans un monde équivoque des imprécisions de même que la musique.

Le torse représente la création de l'imparfait. Il tend à la dématérialisation constituant ainsi une abstraction de l'intégrité naturelle. C'est pourquoi il est un moyen typique de camouflage de la forme. Il représente le scepticisme face à la possibilité de perfection et exprime la conviction que tout ce qui est créé par l'homme est une œuvre fragmentaire, de même qu'une notion scientifique n'est qu'une partie de la connaissance totale. L'art devient ainsi l'objet du désir et, par conséquent, l'objet digne de l'activité créatrice, comme l'exprima par exemple Achim von Arnim: „Ce qui est parfait est mort et n'assouvi plus le désir.“ Au contraire, ce qui est imparfait et suggère stimule la réflexion et la découverte de l'objectivité du fait suggéré incitant ainsi à la sensation subjective. L'imprécision poétique s'infiltré à travers les images de Lacina depuis son dessin *Une nuit d'avril* (1929), passant ensuite par les *Silhouettes* et la *Rencontre* (les années quarante), les *Pèlerines*, les *Macles*, les *Caryatides*, les *Torses*, *Niobé*, jusqu'aux toiles de la fin des années soixante, comme par exemple les *Hybrides*, *Anadyomené*, les *Couples desordonnés* et le *Carré indéfini*.

Au torse se rattache le fragment qui retrouva son importance dans l'art de notre siècle comme le remplacement involontaire d'un tout. Son accentuation significative produit un effet plus intense qu'une description prolix de l'ensemble. Le fragment dans l'œuvre de Lacina est présenté par la plastique le *Couple* (1941) ou par les toiles, comme par exemple le *Paysage pour deux mains mortes*, la *Maison fermée à clef* et les *Solitudes*. L'inachèvement du *Couple* est caractérisé par sa réalisation en plâtre et l'idée de fragment est représentée par une main modelant une structure indéfinie à moitié cachée dans la matière. Nous y trouvons le symbole de l'unité primitive de la matière amorphe de laquelle surgit l'homme. C'est la „*materia prima*“, source de la vie. Même le symbole de la main est très ancien remontant à l'origine de l'art.

Les têtes et les visages fonctionnent aussi en remplacement d'un tout dans un sens pareil. Simplifiés aux grandes lignes et traits, ils revêtent le pouvoir identifiant des traumatismes psychiques de l'homme surtout pendant la guerre. Le portrait imaginaire du poète *Trakl*, le *Marqué*, l'*Aveugle*, le *Farouche*, *Celle de Lidice*, les *Femmes aux voiles*, le *Silencieux* (années quarante), les *Non masques Non visage*, etc., peuvent être conçus aussi comme des masques sous lesquels se cachent le chagrin, l'abandon, l'affliction. Cependant, même les masques antiques ne furent pas de simples masques mais un fragment de l'homme entier. Jusqu'aujourd'hui, le masque reste polyvalent puisqu'il signifie la perte de l'individualité, son porteur ne pouvant être identifié. Néanmoins, la voie de la découverte du visage humain mène à travers le masque. Derrière celui-ci, c'est le „poète“ lui-même qui peut s'y cacher. C'est peut-être dans le masque où se mêlent le plus directement le réel et l'imaginaire.

Outre les têtes et les visages citons aussi des structures de composition inspirées par la poésie. En 1935 déjà, Lacina nota le distique de l'*Été* de Pasternak: „Leurs bois de cerf relevaient les fulgurations, se levant du foin et recevant la nourriture des mains.“ Les tableaux *la Tête lampe*, *la Fenêtre cerceuil*, *le Paysage mare de sang*, etc., exploitent aussi la syntaxe métaphorique de la poésie baroque qui souleva l'intérêt dans les années trente. A ce moment-là, Lacina esquissait les tableaux *la Femme*

lampe ou la Femme violon. En rangeant les images poétiques, l'artiste trouva des possibilités inépuisables. L'impulsion primitive fut émotive s'inspirant toujours de la réalité. Selon les principes d'associations, les chaînes d'autres images, parfois tout à fait imaginaires, s'y ajoutèrent. Leur signification est donc souvent subjective ayant en même temps une portée beaucoup plus grande. Ainsi, par exemple, les tableaux Femme berceau, Jeune fille avec l'enfant, peuvent être conçus comme une femme mère qui revêt à la fois la signification du temps et du destin. Le souci est un sentiment primitif concernant l'avenir et un souci quelconque est maternel.

Outre la figure humaine, Lacina se passionnait pour les oiseaux et les structures hybrides d'oiseaux et d'hommes ou celles d'oiseaux et de paysages. Ils apparaissent déjà dans le Pendule blessé (1936) ou dans la Jeune fille en deuil (1937-1938) pour exprimer la spiritualisation — symbole de la douleur psychique. Dans la grotesque le Superpatriote, Lacina partit de la tradition populaire en dotant un gueulard politique d'un „bec” d'oiseau. La signification du Paysage des corbeaux, réalisé au début de la guerre, dérive de l'Apocalypse qui désigne Babel comme une volière avec des oiseaux repoussants. Dans les années quarante et plus tard, l'oiseau dans l'œuvre de Lacina reprit la signification de spiritualité tout en esprit de la tradition égyptienne et hindoue. Un groupe d'oiseaux a la signification de menace. Le fait est évident dans les tableaux les Oiseaux I, les Oiseaux II, le Paysage limitrophe II, le Paysage d'oïcare, les Coucous, les Balades I et II, etc. Plusieurs variantes du tableau l'Oiseau de malheur (Ni homme ni oiseau), la Femme oiseau, etc., montrent une expression de l'analogie du destin d'homme et de celui d'oiseau. Ces créations hybrides, de même que dans le cas du masque, oscillent entre deux extrêmes — la magie et le matérialisme.

Si l'on a constaté que Bohdan Lacina est un jumeau de la poésie, c'est pleinement valable, parce qu'il convertit même le paysage en métaphore, y compris le Plateau tchéco-morave. Le paysage sert à Lacina purement de point de départ et non de but de l'art. Le souvenir, la nature, l'enfance et la tradition y jouèrent un rôle prépondérant. Certainement, la suggestivité du souvenir se transforma sur la base des sensations visuelles passées en objectivité indéterminée modifiée souvent par la poésie. On pourrait constater que Lacina conçoit le paysage comme l'univers, l'espace infini et silencieux dans lequel tout naît et meurt (Paysage primitif, Paysage émergé de la mer, Conception du paysage). C'est dans l'univers où se produit la lutte des éléments, p. ex. le Paysage venteux, le Paysage gros, le Paysage sinistre ou le Jeu du tympanon, Jeu de la harpe; ces derniers se placent entre les tableaux conçus sensoriellement et les cosmogonies imaginées abstraitement, comme p. ex. le Début de l'espace, la Terre, la Pénétration des espaces, etc. Outre cela, les tableaux cosmologiques saisissent le cours du monde, la marche naturelle des saisons auxquelles la tradition attribuait toujours une importance particulière. Citons parmi eux l'Automne tchèque, le Paysage de printemps, le Paysage de l'équinoxe d'automne, le Temps au-dessus du chaume. Dans ceux-ci et dans les cosmogonies et solitudes on trouve une contemplation du cours continu des choses exprimé par l'espace du paysage, le dynamisme de formes et lumière. Également les nus, sous forme de caryatides, se confondent avec le mouvement éternel de l'espace universel, avec la croissance et la diminution, avec la naissance et la mort (Caryatide Niké, Caryatide douloureuse, Caryatide de balise, Caryatide nekrofóros). Même les plantes, herbes et bouquets sont des symboles de grandeur de la nature. Il y a aussi des tableaux de plusieurs panneaux — diptyque et triptyque — modifiés par Lacina en „monodiptyques”, en tableaux des paysages doubles, encadrés et sans gravitation. La même vision apparaît dans les tableaux aux motifs musicaux où l'accord correspond par sa signification métaphorique au triptyque, comme l'avait déjà constaté Pinder. Néanmoins, c'est le paysage réel, le miroitement des eaux d'étangs, qui est le point de départ indiscutable de la peinture de Lacina.

Une série des paraboles représentant l'isolement doit son origine au renouement au romantisme. Ce sont les Solitudes où les pignons des maisons de Horácko devinrent signes remplaçant la réalité — la maison paternelle. Lacina s'y sert d'une signification exactement délimitée des couleurs verte, bleue et blanche. A part le souvenir d'enfance, le paysage reproduit souvent l'état psychique de l'artiste et représente le sentiment humain. Cela rappelle l'idée de Schelling: „La nature se reconnaît dans les hommes, l'homme, à son tour, dans la nature.”

Le point de jonction de tout cela est la transparence et la simultanéité. Dans beaucoup de cas même la couleur en dépend. La transparence et la simultanéité, également

que l'abstraction et le symbole, voilà des valeurs constantes de l'art depuis les temps primitifs. L'œuvre de Lacina utilise en général le deuxième principe de transparence — la translucidité des corps. En ce cas, la transparence représente d'un côté le temps, de l'autre elle devient le moyen expressif des concepts de l'espace. L'homme subsiste dans cet espace secondairement comme perceuteur, moyennant quoi on accentue qu'il appartient à l'espace délimité par la coquille qu'il habite et qu'il embrasse par sa vue. Derrière celle-ci, il s'ouvre un espace infini accessible seulement au désir. Tout cela dérive du caractère immédiat des contrastes, de l'attachement au lieu, du désir des pays lointains et, enfin, de la sensation romantique „à l'extérieur et à l'intérieur". „A l'intérieur" il se passe des scènes de la vie humaine représentées, dans l'esprit traditionnel, par l'enfant: le Sein, la Solitude (1965). Le cœur dans le Squelette tictaquant signifie la vie. „La ligne de vie" passe aussi par le Paysage vaste et termine dans l'attribut indispensable — dans le cercle irrégulier, Les événements des tableaux. Au milieu des brins d'herbe, le Scherzo, la Terre, etc., transparaisent par les structures circulaires et ovales qui les enferment par leurs contours. Tout cela existe en soi-même et juxtaposé. Le tableau se transforma en psychogramme. Les éléments hétérogènes s'y unissent en une vision particulière qui prenait naissance (très souvent dans l'atelier, devant les tableaux) aux moments de pénétration de la lumière et de l'obscurité, comme produit d'une brusque inspiration et d'une redécouverte de la mélodie intérieure.

Les constantes variables. Dans la signification métaphorique des tableaux de Lacina il s'agit d'une accumulation des renseignements qui, malgré leur caractère constant, sont soumis à certaines mutations. Les changements des méthodes de travail contribuèrent d'une façon décisive à ces mutations. La méthode de la technique picturale dans la création de Lacina se développait en trois sphères suivantes: 1° la recherche et la lutte pour trouver propre expression, 2° la tendance à la peinture homéochrome, 3° la polyvalence de couleur et l'expérimentation avec celle-ci.

La première période est caractérisée par l'effort pour reproduire la réalité à laquelle l'artiste fut attaché par les sens. Il cherchait l'adéquation des techniques plastiques chez Antonín Slaviček, Otakar Coubine, dans le cubisme, chez Raoul Dufy, etc. Son Paysage (1932) est discipliné en formes et en composition. Le coloris tamisé, les variations insensibles des lumières et des ombres rappellent la variante du classicisme d'inspiration à la Coubine. Dans la Vue de Křižanky (1932) se montrèrent les formules inspirées par le cubisme qui enserrèrent la nature dans les polygones irréguliers qui se superposent et s'emboîtent de façons diverses. La froideur des formes est soulignée par le bleu et le vert vifs. Deux variantes des vues de Sněžné (1934) utilisent les expériences plastiques de la peinture française à la Raoul Dufy. Le peintre les „dessinait" avec le pinceau; ce qui est remarquable, ce sont les tons d'une sensualité excitante et le dynamisme des matières.

Les tableaux de cette période trahissent un talent qui peut être défini comme une aptitude à l'imitation. Il ne s'agit pas encore d'une grande activité créatrice. Lacina y réglait ses comptes avec „l'art", de même que dans la période de la leçon surréaliste (1935—1939) où il fut obligé de coqueter avec le vérisme de S. Dali. Cependant, dans les grotesques de la fin des années trente, l'artiste se moque de la doctrine surréaliste. Evidemment, dans son stade initial déjà, on peut identifier l'artiste avec le type d'un „poète sentimental" dont la réalité sont des idées. Cela se manifesta, à cette époque-là, dans les illustrations privées de la poésie de O. Březina, Ch. Baudelaire, K. Hlaváček, F. Halas, F. Šrámek, J. A. Rimbaud, etc. La technique d'illustration, ne comportant souvent qu'une seule figure, fut le crayon mou combiné avec la craie noire, rarement la plume complétée par pastel. L'accent est mis sur la ligne qui caractérise le rapport du peintre avec l'objet. Le crayon sert à exprimer l'imprécision du torse esquissé.

Ce caractère métaphorique des illustrations pénétra au cours de la guerre dans toute l'œuvre de Lacina. Dans le Portrait imaginaire du poète Trakl (1938—1939), le peintre abandonna le vérisme et l'illusionnisme remplacés par l'art expressif dans lequel le rôle décisif joue le croquis schématique d'une forme, le pastel et la tache de couleur appliquée au pinceau. D'un côté Lacina déforma ainsi la forme, mais de l'autre côté il l'accentua par le contour. Peu après, en 1941—1942, il créa deux petits tableaux des Solitudes, l'un à l'huile, l'autre en détrempe. L'effort convulsif y disparut et fut remplacé par un équilibre serein des surfaces et formes, des couleurs et lignes. Le coloris se transforma presque en homéochromie. Le violet, le bleu, le brun et

d'autres couleurs semblables prédominèrent. L'homéochromie s'harmonise directement avec la signification qui, à vrai dire, la conditionna.

Du point de vue du changement des moyens plastiques, constatons le retour à la peinture en détrempe qui est en opposition avec la peinture à l'huile de la période précédente. Nous pouvons y voir en même temps l'adoption des méthodes traditionnelles ce qui se produit aussi dans la graphique où le crayon fut remplacé par les gravures sur bois et sur cuivre. Au reste, les quelques statues de la même période furent modelées exclusivement en plâtre ou en cire. La peinture en détrempe constitue une technique de peinture assez compliquée; telle couleur est plus „une couleur en soi-même“ que la couleur à l'huile. C'est pourquoi, elle pose au peintre certains problèmes en la manipulant. Son pouvoir couvrant étant grand, elle ne permet pas de transitions continues, de pénombres, de reflets; ceux-ci peuvent être obtenus uniquement par les méthodes auxiliaires (la hachure, etc.). C'est la différence optique entre les résultats des deux techniques qui joue un rôle important; la peinture en détrempe n'est pas tellement susceptible d'évoquer l'impression de profondeur. Elle est plus lumineuse, bien sûre, mais plus plate. C'est par cette qualité qu'elle rétrécit l'espace qui ne peut être créé qu'en juxtaposant ou superposant des surfaces en couleurs, c'est-à-dire, mettant en contraste les plans. Les Solitudes et les Paysages limitrophes sont l'illustration de ce fait. Du reste, le contraste provoque une certaine tension à laquelle Lacina parvenait également par une variation des pâtes et des couleurs délayées, des surfaces lisses ou structurées et aussi par l'alternance de la détrempe sèche et laquée (Paysage limitrophe II, Fifres I). L'artiste aboutit ainsi à une plasticité considérable de la peinture.

Dans la dernière période, les problèmes de la technique picturale s'approfondirent et s'élargirent. La technique orientée vers la polyvalence de couleurs fut influencée par l'„intervalle“ de la fin des années cinquante dominé par la technique semiimpressionniste des Bouquets de moineaux, de mai, de prunellier, des Amants ou des Paysages d'hirondelles, etc. Cette technique rendit plus claire et plus chaude sa palette, où apparurent les ocres et les différentes nuances du rouge.

Même plus tard, Lacina créa des tableaux par le contraste des plans, des couleurs chaudes et froides, des pâtes grosses et des surfaces lisses. Ces contrastes devenus aigus, se heurtent rudement, rendent dynamiques les matières et augmentent la tension. Des tableaux émane une intensité distincte du „repos“ mélancolique des images des années quarante. Dans les années soixante, il apparaît souvent une tendance vers un traitement purement plastique du sujet. Cependant, même dans ce cas, la couleur n'est point abstraite, cela veut dire que dans un certain endroit elle est toujours définie par la forme ou bien elle constitue l'opposition à la couleur locale. La couleur reste toujours aux services de la métaphore. C'est pourquoi elle brille quelque part et n'occupe qu'une place secondaire ou accessoire ailleurs. Le peintre parvenait à cela utilisant diverses techniques — teinture, stratification des couches, pâte, glacis appliqués sur la couche blanche de peinture. Le but fut d'obtenir la luminosité maximale de couleur, quelquefois par combinaisons avec le noir (p. ex. dans le Carré polyphonique). Lacina se basait sur les principes de simultanités selon lesquels la même couleur produit un effet différent dans une configuration de couleurs différente. En changeant ces principes, l'artiste modifia non seulement les couleurs, mais aussi les tons.

Outre la polychromie, Lacina s'occupait aussi de monochromie en blanc, surtout de la capacité des relations spatiales du blanc qui peut produire l'impression optique de distance. Le blanc contient un espace matériel compacte. Les autres couleurs finissent en blanc ou fusionnent avec celui-ci. C'est pourquoi le peintre étudia intentionnellement la fusion de l'espace en blanc. Au centre de l'image il parvint d'un côté au blanc „absolu“, dans lequel toutes les couleurs fusionnent comme dans la lumière blanche; de l'autre côté il arriva au noyau matériel qui se dissout en immatérialité (le contraste du noir et du jaune dans le champ blanc; citons à ce propos Le point de fuite de l'homme). Il réfléchissait aussi sur les mêmes possibilités d'autres couleurs, par exemple du bleu, dont la qualité d'absorption vers les lointains fut constatée déjà par Goethe.

L'œuvre de Lacina peut être répartie en tableaux d'une composition fermée (qui délimitent la forme) et en tableaux d'une composition ouverte (au centre-noyau élaboré qui se perd dans l'espace); aux derniers nous pouvons ranger aussi les tableaux qui forment des séries sans commencement et sans fin (les tableaux

musicaux). Les deux manières de composition dans ce schéma correspondent à la double orientation de l'art moderne: Expressive et formelle (rationnelle). Lacina cherchait la possibilité de synthèse entre celles-ci. L'œuvre devint pour lui le moyen d'une vision complexe du monde.

Traduit par Lubomír Bartoš