

Osobnost a dílo Bohdana Laciny¹

Jiří HLUŠIČKA

Všichni, kdož se až dosud setkali s dílem Bohdana Laciny, aby o něm vyslovili hodnotící soud, se shodli v názoru, že jeho umění nese stigma vážnosti. To poznamenalo dokonce i práce, jejichž pohnutkou byla hravost; o to více pak ty, jimiž autor usiloval proniknout pod slupku jevů, aby se dobral jejich až archetypální podstaty. Proto jej lákalo malovat prakrajiny či pratváře, což nebylo vlastně nic jiného než pokus pozastavit čas. Vnímal jeho devastující účín, jenž poznamenává nejen lidskou bytost, ale vše živé i neživé. Věděl, že jde o boj marný, přesto si nechtěl připustit, že základní, povytce filozofické otázky, které si kladl, jsou stěží zodpověditelné a tvrdošijně se svými obrazy domáhal odpovědi. Lacinovo neustálé tázání se ukázalo jako vlastní smysl jeho umění, neboť se rovnalo hledání řádu, kterého se mu v životě nedostávalo.

K tvorbě přistupoval s neobyčejnou vážností právě proto, že do ní vkládal naději v harmonizaci individuálních i nadindividuálních hodnot. Nakonec se mu podařilo sklenout oblouk mezi smyslovou inspirací a filozofickou kontemplací, spojit znaky přírodních, lidských, ale i hudebních fenoménů v logiku obrazové konstrukce.

Solitérnost postavení Bohdana Laciny ani vyhraněnost jeho uměleckého odkazu nám nemohou zabránit vidět jej v širších souvislostech českého a evropského moderního umění dvacátého století. Už proto, že Lacina intenzivně prožíval svou dobu a měl potřebu reagovat na vnější podněty života i umění, které působily na jeho obrazotvornost. Po krátkém období mladistvého hledání se odrazovým můstkem jeho tvorby stal surrealismus:

„Surrealismus lákal příslušníky mé generace a stejně i mne. Moje první kresby jsou toho dokladem, i první výstava (Gross, Hudeček, Zivř, Zykmond a já), uskutečněná pod patronací E. F. Buriana a Karla Teigehe. Později – od roku 1939 – jsem začínal být k ortodoxnímu proudu surrealismu značně kritický. To pro jeho až vysloveně záměrnou neúctu k výtvarným výrazovým prostředkům. Odpuzoval mne taky objektivový aparát, kterého používali. Začínal jsem si uvědomovat potřebu kázně a řádu.“²

Lacinova byt' jen dočasná inklinace k nadreálné poetice však v jeho díle tak zcela beze stop nezůstala. Asi za to může už jeho orientace na dědictví romantické poezie, zvláště jeho vztah k odkazu Máchovu, jenž se ukázal být přitažli-

1 Článek je zkráceným textem závěrečné kapitoly monografie Jiří Hlušička, *Bohdan Lacina*. Masarykova univerzita, Brno 2012.

2 O. B. [Oldřich Bárta], S Bohdanem Lacinou o surrealismu a jiném. *Index*, Brno 1968, č. 3, s. 55–58.



Krajina, mědiryt, 1946

vým fenoménem od počátku až do pozdních vývojových fází jeho malířského i grafického díla. Některé ze surrealistických tvůrčích principů souzněly s Lacinovým fantazijním fondem neméně než se sklonem ke kontaminaci podnětů jeho bohatého představového aparátu. V tomto ohledu se lze ztotožnit s Luděkem Novákem:

„Odstín velkých světových problémů, který vydobyl Lacina, má dosah mezinárodní. Mohli bychom říci, že malíř vrátil nadrealistickou představivost znovu do rozměrů tohoto světa, přírody, dokonce snad i do jistého moravského genia loci.“³

Zejména na začátku druhé vývojové etapy těžilo Lacinovo umění z kubistické morfologie. Bylo to patrné v budování prostorových relací i v artikulaci obrazové plochy jeho krajinářských děl, zvláště těch, v nichž se uplatňovala frontalita zobrazených motivů a s ní plošná projekce stítů a střech venkovských stavení. Rezidua kubistické estetiky nemohou zapřít ani některé kompozice inspirované světem hudby, stejně jako ty, jimiž se malíř odvažoval do oblastí matematicko-fyzikální problematiky. Plošnou projekcí objemů dospíval k maximální míře tvarového oproštění, což jej přivádělo na platformu projevu nefigurativního. Ten jej přitahoval stále více, ale i když se malíř dotkl hranic dokonce abstrakce geometrické, propadnout mu natrvalo nemohl, poněvadž usiloval o komplexnější vztah k realitě, kterou by mu projev nefigurativní obsáhnout neumožnil.

Oscilaci tvorby Bohdana Laciny mezi imaginativní poetikou, kubistickou syntaxí, abstraktními postupy a posléze expresí, tedy mezi stylovými principy, které u něho někdy nalezneme v malířských pracích dokonce jedné časové vrstvy, nelze chápat jako projev umělcova názorového tápání. Příčina tkví v samé podstatě tvůrcova vztahu k přírodě a k člověku, v touze uchopit a výtvárně ztělesnit svět v jeho mnohotvárnosti. Odtud značné rozpětí výrazového

3 Luděk Novák, Malířský prostor Bohdana Laciny, *Výtvarná práce*, 1969, č. 20, s. 6.

rejstříku i široká názorová základna uměleckého odkazu Bohdana Laciny. Nicméně přesto žádné z jeho malířských pláten nezapře autorův nezaměnitelný rukopis ani jeho potřebu dotýkat se základních otázek lidského bytí.

Kdykoliv jsem se přibližoval k dílu Bohdana Laciny, často mně v mysli vytanul zážitek z mé první návštěvy malířova ateliéru na sklonku padesátých let minulého století. Oknem tehdy dopadalo podvečerní světlo na stěnu s mapou hvězdné oblohy, vedle níž se vyjímalý portrétní fotografie jeho rodičů. Navzdory tomu, že šlo o sousedství asi náhodné, připadlo mně v tu chvíli jako klíč k Lacinovu umění a k pochopení jeho individuality. Nacházel jsem v něm rozpětí příznačné pro umělcovo usilování, rozpětí mezi touhou dotknout se výtvarným dílem vesmírných dimenzí a přitom se nezpronevřit vlastnímu rodovému původu.

Nebyla to ani zdaleka jediná polarita, jíž se vyznačovalo Lacinovo zaujetí pro svět. To se zračí v širokém záběru zahrnujícím několik motivických okruhů, jimiž vyjádřil svůj vztah k rodnému kraji, posedlost lidským údělem, lásku k hudbě a potřebu nalézt výtvarný ekvivalent pro podněty z oblastí smyslům vzdáleným. Pozornost věnovaná těmto základním zájmovým sférám má při interpretaci malířské tvorby Bohdana Laciny opodstatnění jedině tehdy, uvědomíme-li si, že mají povahu jakýchsi významových jader, z nichž v podobě drúz vyrážely nové a nové krystaly, které se vzájemně prorůstaly, aby postupem doby vytvořily složitou sémantickou i syntaktickou strukturu Lacinova díla. Těch nejpřekvapivějších a namnoze také nejpůsobivějších výsledků dosahoval malíř prolnutím různorodých, někdy navzájem značně odlehlých oblastí. Například když abstraktní pojem prostoru a transcendentna uzemnil obrazem krajiny nade vše mu blízké, když odtažitě vědní pojmosloví proteplil náznakem přítomnosti lidského údělu nebo když velké tajemství kosmického pohybu zintimnil jednou ze svých zcela posledních, už nedokončených maleb, které dal název *Slunovrátek* (1971).

Tvůrce s filozofickými sklony, vnímavý vůči poezii a hudbě, jimž vděčil za četné podněty, však nikdy nezapomněl, že je malíř, a proto dbal čistoty zvolených výtvarných prostředků. Jestliže v malířském podání jeho obrazů hrál hlavní roli *náznak*, jejich významové vyznění se neobešlo bez *náповědi*. Náznak i náповeď nabyly váhy zvláště v realizacích Lacinovy zralosti.

Mohl se přitom spolehnout na kreslířské mistrovství, a to nejen v grafických listech a knižních ilustracích, ale rovněž v malbě. Lineární hodnoty se uplatňovaly jako důležitý činitel obrazové skladby, která se vyznačuje ujasněnými vztahy os a křivek, určujících kompoziční rytmus. Výstavba Lacinových malířských pláten bývá založena na dominantním účínu vertikál (*Stráž u mrtvého, Kolotoč*) nebo horizontál (krajinomalby), popřípadě na jejich křížení. Zejména při výtvarném předpodstatnění podnětů z oblasti exaktních vědních oborů se malíř přiblížil ortogonálnímu geometrickému řádu. Nepřehlédnutelnou úlohu přisoudil též diagonálnímu rozvrhu obrazové plochy, jenž na sebe často bere



Zatiši, 1941–1942

podobu buď písmene V (*Balada II, Na horizontu, Samovazba*), nebo X (*Krajina blanokřídla, Zlověstná krajina*).

Časem upouštěl od skladebných řešení, jimiž nechával přerůstat rytmus zmnožených vertikál nebo základní pohybovou tendenci mimo rám obrazu (*Piš-taly I, Ptačí korzo*), a přikláněl se k soustředné skladbě. Z toho důvodu také dával přednost kompozicím uzavřeným kruhovým nebo oválným rámcem. Nej-ústrojněji se tak stávalo v obrazech s motivy muzikálními, což lze asi vysvětlit tím, že pro zmíněné základní geometrické obrazce umělec nalézal odezvu v ob-lych tvarech hudebních nástrojů, loutny, houslí, cella apod. Přihlédneme-li však k výskytu motivů s embryonálním či vejčitým útvarem nebo s lidskou lebkou, jež dominují některým obrazům Lacinovy závěrečné vývojové etapy, neubráníme se mínění, že preferenci uzavřené skladby nelze vysvětlit jen poukazem na tvaroslovný aparát či na imanentní zákonitosti dané malířské práce, nýbrž že její vlastní pohnutku je třeba spatřovat hlouběji v umělcově duchovní struktuře.

Niterná motivace se v obnažené podobě zračí rovněž v některých Lacinových krajinomalbách, vyznačujících se dalším z jeho specifických stavebných po-
stupů, v němž přisoudil zvláštní roli samoznaku ve tvaru zjednodušeného štítu horácké chalupy.

Mám na mysli obrazy, v nichž tmavý trojúhelníček někdy se světlým bodem uprostřed (jindy negativní trojúhelník na tmavém pozadí) umisťoval na svislou osu kompozice v její dolní části tak, aby usměrnil pozornost dovnitř obrazového ústrojenství a zároveň aby se pokusil na hrotu tohoto kompozičního trianglu vyvážit hmotné prvky zobrazené krajiny: terénní vlny, vegetaci či venkovská stavení (*Krajina, která byla mořem, Krajina širá*). Jako by se umělec takto vy-
rovnával s labilitou a vratkostí světa, jehož součástí se cítil i on sám. Touto skla-
debnou ekvilibristikou však naprosté rovnováhy dosáhnout nemínil; věděl, že by to vedlo ke ztrátě dynamických hodnot. A o ty mu šlo ve všech obrazech, zvláště v těch s motivem kyvadla, jehož pohyb v nich přerůstal v zástupný znak plynoucího času. To ovšem byly toliko jedny ze způsobů, jimiž umělec dával průchod své touze po vyjádření dynamiky a po řádu všehomíra.

Podstatnou úlohu v obrazech Bohdana Laciny hrála též barva, jejímž pro-
střednictvím se dovrhoval partnerský vztah intelektu a citu. Ze srovnání malíř-
ské tvorby jeho poválečné vývojové fáze s malbou let šedesátých vyplývá, že
zásadních změn zprvu nedoznala ani tak volba témat, respektive motivických
okruhů, jako právě chromatika. Zatímco obrazy kolem poloviny čtyřicátých let
ovládly přidušené škály modří, přecházející do fialových odstínů, kalných okrů,
zemitých hnědí a neutrálních šedí pointovaných pompejskou červení, nyní se
malířova paleta rozjasnila a rozbarvila do té míry, že je možno souhlasit s ná-
zorem, že postupem doby se poválečnému českému malířství zrodil kolorista
svěrazného ladění.

Lacinovy malby se oprostily od šerých odstínů ve prospěch čisté barvy; malíř
dobře věděl, že její hodnotu lze ozřejmit jedině přímým sousedstvím s barvou

jinou a že jedině na principu jejich relací lze do obrazu vnést buď chlad, nebo zažehnout požár. Tím se nemohl vyhnout kontrastům modří, červení a žlutí ani ostré zelení – kontrastům, jež vyrovnával rzivými okry či hněďmi. Nastolené protiklady si vyžádaly harmonizační postupy spoléhající jednak na vzájemné mísení pigmentů, jednak na účín neutralizujících tónů. Obraz od obrazu začaly hrát významnou roli také bílé pasty, které měly rozhodující podíl na prosvětlení jeho nově vznikajících pláten. Postupně se uvolňoval tah štětce a rostl podíl hmotnosti barevných nánosů, což si zejména v závěrečných stadiích vynutila výrazová gradace, která se promítala rovněž v rozměrných formátech, jaké jeho malířská tvorba dříve neznala. To ovšem bylo až výsledkem usilovného tvůrčího procesu, jež Bohdan Lacina podstoupil v posledních letech života.

Ve všech uvedených příkladech kompozičních řešení, která ovšem variabilitu umělcových skladebných postupů ani zdaleka vyčerpat nemohou, jde samozřejmě o pouhá schémata, v jejichž intenci se vlastní výtvarný záměr teprve rozvíjel a posléze naplnil. Nicméně takto býval udán základní tón obsahového ladění díla, ať už evokoval pocity trvání, klidu, vzrušení, konfliktu či dramatu.

Už tím nás Lacina vede k pochopení jádra sdělení, s nímž se na nás obrací. To bylo umělci všim; rozkoš z malby, která se vtělila do krásy malířského tvaru, a ovládnutí výtvarných prostředků mu nebyly samy o sobě cílem, nýbrž sloužily výpovědi o světě.

Z toho důvodu také Lacina věnoval značnou pozornost volbě názvu, který považoval za součást díla. Názvem nemínil ani tak pojmenovávat, nýbrž spíše navozovat; chápal jej jako pootevřená dvířka, která diváka usměřňovala k pochopení poselství díla. Asi si uvědomoval, že nemusí být vždy snadné je dešifrovat. Leč právě polysémantičností, někdy až hádankovitostí svých děl doufal uvést do pohybu vnímatelovu fantazii. Zcela v duchu ujištění, kterého se mu dostalo z úst básníka Františka Halase, přítele z nejbližších: „*Nemám tu drzost domnívat se, že Vám dobře ve všem rozumím, ale samomluva Vaší práce a to, co Vás nejvíce táhne za obrazy, co tuším a neumím ani pojmenovat, stále zne-pokojuje i mne. Mám vždycky pocit, jdu-li k Vám, že si tam jdu pro něco ze sebe, i pro sebe, že tam najdu, co je jiné pro mne než pro ostatní. Vy hledáte něco za mne, na co nějak nestačím.*“⁴

Ačkoliv se Bohdan Lacina vzdálil sudbě, která jej měla natrvalo připoutat k půdě domova, štít rodné chalupy se do posledka nepřestal promítat do jeho vize a do malířských kompozic jako připomínka umělcova původu, jako lapidární znak jeho horácký neústupného charakteru. Dědictví rodu a kraje, z něhož Lacinovo umění těžilo, se však zároveň podílelo na rozpornosti tvůrceva založení. Sřetával se v něm habitus venkovana s intelektem vzdělaného člověka

4 František Halas, Milý Bohdane Lacino... (Z básníkovy dopisu). In: *Katalog výstavy Bohdan Lacina*. Topičův salon, Praha 1948.



Jarni, tempera, pastel, 62×32 cm, 1945

mnohostranně determinovaného moderním věkem. A to nebylo ani zdaleka vše. Lacinovým nejbližším bylo známo, že umělcovo nitro, jež kolísalo mezi racionální kontemplací a citovou vzrušivostí, bylo utkáno z přediva i jiných protikladných sil. Kontradikce malířova naturelu však nevyústily v rozpolcenost, která nemá daleko ke skepsi o smyslu lidského počínání a která svazuje ruce i křídla. V práci Lacina naopak hledal východiska z nejistot, provázajících každé tvořivé objevování nového. V jakékoliv práci – v té, kterou miloval nade vše, stejně jako v oné, která vyplývala z rozličných životních povinností.

Angažoval se v organizování brněnského výtvarného života a v šedesátých letech nakonec působil jako profesor brněnské univerzity na katedře dějin umění Filozofické fakulty, kde zasvěcoval budoucí historiky umění do tajů výtvarného tvoření. Činil tak s tímž zaujetím jako na svých předcházejících učitelských místech, takže není divu, že jeho lidský a tvůrčí zjev utkvěl v paměti četných žáků. Na Bohdana Lacinu nezapomenuli ani jeho kolegové. Svědčí o tom slova profesora Alberta Kutala: „*Nebylo starostlivějšího učitele nad něho, když se zabýval osudy svých žáků, jejich radostmi a úspěchy, ale zejména jejich bolestmi a nerozváženostmi. Snad byla tato starost základním rysem jeho duševního ustrojení, na který lze svést všechno jeho počínání, myšlení a také jeho tvorbu.*“⁵

Starost je vskutku tím pravým slovem, na něž lze převést vlastní pohnutku tvořivosti Bohdana Laciny, je „trnem v těle“, jenž umělci nedopřál klidu a měl jej k neustálému hledání nejučinnějšího výtvarného ztělesnění základních otázek lidské existence.

Redakci Universitas došlo

pokračování ze str. 14

Book of Abstracts. XIVth Konference on Heterocycles in Bio-organic Chemistry. September 4-8, 2011, Brno. Masaryk University, Brno, 2011

XIII. brněnský geriatrický den 23. 2. 2011. Masarykova univerzita Brno, 2011

Cizojazyčná výuka a nadaný žák. Renée Grenarová, Marie Vítková (eds.) Masarykova univerzita Brno, 2010

Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire. Sous la direction de Michel Maslowski, Didier Francfort et Paul Gradwohl. Masarykova univerzita Brno, 2011

Dějiny českého pravopisu (do r. 1902).

Sborník příspěvků z mezinárodní konference Dějiny českého pravopisu. Masarykova univerzita Brno, 2010

Ekonomicko-správní fakulta MU. 20 let od založení. 1991–2011. Masarykova univerzita Brno, 2011

Evropské finanční systémy 2011. Sborník anotací příspěvků 3. 6. 2011. Masarykova univerzita Brno, 2011

Gregor Johann Mendel. Člověk, opat a vědec. Masarykova univerzita Brno, 2011

pokračování na str. 65

5 Albert Kotal, Rozloučení s Bohdanem Lacinou. In: *Bohdan Lacina, knižní a volná grafika.* (Katalog výstavy). Žďár nad Sázavou 1997, s. 19.