

PRAMENY MALÍŘSKÉ TVORBY VLADISLAVA VACULKY

K výročí 30 let od umělcova úmrtí – 27. 9. 1977

Josef Maliva, Univerzita Palackého, Olomouc

Pečeť výtvarného talentu Vladislava Vaculky nesly na svých obálkách po r. 1959 první ročníky vlastivědného sborníku Slovácko. Pro Slovácké muzeum v Uherském Hradišti vytvořil umělec také celou řadu novoročenek. Vaculkovu grafiku znají milovníci poesie, například z ilustrací básnické sbírky Otakara Horkého: „Struny a pentle“. S Vaculkovými gobelíny se setkávali též návštěvníci uherskohradištského i zlínského divadla. Malířovy obrazy jsou v expozicích galerie v Uherském Hradišti, v Hodoníně a ve Zlíně a nalezneme je i ve sbírkách Státní galerie v Ostravě, Moravské galerie v Brně a Národní galerie v Praze.

Tvorba akademického malíře Vladislava Vaculky [...] je blízká všem, kteří [...] uchovali si cit jak k čistým pramenům lidového umění, tak i k umění v prostředcích plně současněmu. Proto se také Vladislav Vaculka stal [...] příkladem umělce svázaného se svým krajem a jeho starou tradicí [...] a při tom stojícího svými výrazovými prostředky na úrovni problémů života naší doby. [...] jeho dílo nezůstalo v působení uzavřeno regionem [...] ale přerostlo hranici tohoto územního rámce k obecněmu uznání [...] Že takto pochopená cesta je správná a může bezpečně vést i ke světovosti, ukázal nejnázorněji příklad našich hudebních skladatelů Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů.¹

V těchto větvích není třeba ani dnes, téměř po pětáctyřiceti letech, nic měnit. Do širšího kontextu s vývojem našeho malířství 20. století byl umělec začleněn poprvé v r. 2001, spolu s členy „válečných skupin“ (7 v říjnu, RA, Skupina 42) a několika solitéry, jako byl Zdeněk Sklenář, Karel Černý a Václav Boštík, k nimž lze přiřadit i staršího malíře Karla Valtera.² Tvorba zmíněných autorů, narozených převážně ve 2. desetiletí minulého století, byla značně diferencovaná. Spojovaly ji hlavně výtvarné reflexe na vůdčí umělecké tendence 20. století; na kubistickou skladebnou metodu a na surrealistický sklon k zjitřené imaginaci, jakož i reakce na depresivní situaci doby 2. světové války a na poválečné pocitové rozjasnění. Mnohé z nich stmeloval rovněž nesouhlas s traumatizující kulturní politikou našeho státu v dusných letech padesátých. To vše se odráželo i ve Vaculkově díle.

V kritických letech života oživovalo Vaculkovu tvorbu i něco, pro tohoto autora zcela specifického. Byl to tvůrčí vztah umělce k vlastním etnickým kořenům, jaký odrážela tvorba Joana Miróa, podněcovaná vřelou láskou malíře k rodnému Katalánsku, nebo malba Marca Chagalla, inspirovaná osobitým prostředím židovské komunity na carské Rusi. Tento jev, v moderním umění poměrně řídký, poznamenal v československé malířské tvorbě zejména dílo slovenských umělců, Ludovita Fully nebo Miloše Bazovského. Moravský malíř Vladislav Vaculka se k podobnému pojetí dopracoval pozvolna, až po řadě názorových peripetií.

Časná Vaculkova tvorba se rozbíhala po dvou odlišných výtvarných cestách. V první tvůrčí linii řešil umělec malířské otázky nastolené na základě bezprostředního kontaktu s realitou a vyplývající z jeho malířského okouzlení krajinným námětem či portrétním motivem. Tato cesta byla spojena i s ekonomickou situací autora, s tradičněji orientovanými zájemci o malířská díla, o obrazy zachycující hlavně městské prostředí anebo podobu člověka, tváře z okruhu autorových známých. Druhá výtvarná dráha malíře pronikala radikálněji k svěbytným tvůrčím problémům, směřovala k řešení ryze estetických otázek tvorby a k vyslovení osobních postojů umělce k době, životu a prostému lidskému bytí.

První oblast naplňovaly převážně krajinomalby z prostředí umělcova rodiště, venkovské obce, blízkého města Uherského Hradiště i jeho okolí a z Prahy, kde malíř od r. 1934 trávil léta výtvarného vzdělávání v „Studiu“ na Ukrajinské akademii výtvarného umění

u profesora Jana Kulce. Pojetí interiéru města, jak je známe z nejstarších Vaculkových prací, datovaných až polovinou třicátých let 20. století, bylo oprostěno od nadbytečných detailů. Nesledovalo pouhou deskripci jednotlivých motivů, ale směřovalo ke globálnímu uchopení námětu z pocitového aspektu. Bylo blízké snahám sociálně orientovaného malířství dvacátých let zaznamenávajícího atmosféru tklivé, leč namnoze malebné, periferie města a snažícího se malířsky vystihnout koloristickou harmonii městských scenérií. Něco z této atmosféry na nás dýchne i z obrazů Heleny Bochořákové - Dittrichové z konce dvacátých let a z několika olejů Petra Dillingera i z časných prací F. V. Mokrého i dalších českých malířů té doby. Ostatně nelze pochybovat o tom, že zvědavý, začínající moravský autor procházel v r. 1935 samostatnou výstavou H. Bochořákové, konanou v pavilonu brněnského KV Aleš, i soubornou Dillingerovu výstavou, realizovanou o rok později v prostorách brněnského Uměleckoprůmyslového muzea.

Časné záběry městských námětů na obrazech Vladislava Vaculky byly malovány volnými tahy širokého štětce a pojednány dělivým rukopisem, s důrazem na tvarovou i barevnou kompoziční vyváženost obrazového celku. Výtvarnou roli na obrazech nejednou sehrávaly i lidské postavy. V souvislosti s těmito pracemi se v literatuře hovořilo o *instinktivně citěné krajinomalbě*,³ nebo o *instinktivním promítání mimořádně senzitivního subjektu do plánu přírody, i o znacích expresionistické povahy*.⁴ Nelze však hovořit o expresionistických dílech, jak bylo v literatuře vícekrát uvedeno. Naopak je možno se přesvědčit, že ve Vaculkových juvenáliích, z doby, kdy se umělec již rok či dva roky vzdělával v Praze, se zabydlel uvážlivý tvarový řád a citlivá harmonie barevných vztahů, kompozičně řešená v tradičně koloristicky scelené scéně. Rozvržení obrazového prostoru se opíralo o smyslovou zkušenost, ale výtvarný celek se nevzpíral klasickým zásadám malby, nepřímo obohacované i aktuálními podněty z oblasti francouzského moderního malířství. Vidíme to na obraze *Pražská ulička* (1937), ve kterém Jaroslav Sedlář nachází ještě dozvuky fauvismu,⁵ a ve Vaculkově malbě z následujícího roku, u níž konstatuje i vzdálené podněty Darainovy či Cézannovy tvorby.

Teprve kolem r. 1942, například na obraze *Městské zákoutí*, dospěla Vaculkova tvorba v krajinomalbě k vyšší míře obrazové stylizace, ve které se přiblížila k staršímu programu magického realismu. Ve zmíněném díle nacházíme něco z neuchopitelné atmosféry tajemného prostředí obrazů starších představitelů této tendence, k nimž načas patřil i uherskohradištský rodák Miloš Boria. Zaznamenáváme v něm niterný pocit smutku a zádumčivosti, navíc násobený přítomností osamělé dvojice osob.

Něco ze smutků válečné doby přežívalo v krajinomalbě Vladislava Vaculky ještě na začátku roku 1945, kdy se malíř vydal na cestu hledání nových tvůrčích možností. V této době další vývojovou sekvenci – dosud v literatuře o umělci neznámou – reprezentuje obraz *Zhroucený železniční most*, zaznamenávající destrukci železničního přejezdu přes řeku Moravu v okolí Uherského Hradiště, ke které došlo v závěru druhé světové války. Obraz je rozvržen v úzké, nicméně valerově bohaté, barevné škále okru a šedavých modrozelených odstínů. Autor v něm klade důraz na řešení malby v zřetelně prostorově odstupňovaných plánech, v duchu výtvarné estetiky Paula Cézanna. Uherskohradištský malíř jakoby tu předznamenal směr o tři roky pozdější tvorby svého brněnského přítele Jánůše Kubíčka, realizovaný v jeho známých malířských pohledech na jihomoravské město Míkulov a na Brno.

Ve Vaculkově krajinářské tvorbě záhy docházelo k dalšímu uměleckému předpodstatňování námětu. Základem jeho výtvarného pojetí zůstalo i nyní smyslové uchopení skutečnosti. Umělcova paleta se však rozjasnila a rozezněla se zvučnými barevnými odstíny. Již na obraze *Ulice v Uherském Hradišti* z r. 1946 kladl malíř důraz na kontrasty mezi temnými tóny a výraznými světlými plochami rozezvučenými delikátními odstíny růžových, žlutavých a světle modrých barev a využíval osobité techniky rytí linií do barevných past až na bělavý šepsový podklad, aby zvýraznil tvarové detaily a kontury věcí i postav, jež zabydlely prostor, jako aktéři rušného dění městské uličky. V městských scenériích obrazů Vladislava Vaculky se však záhy rozprostřel klid a zazněla harmonie a pohoda slunného dne. Tradiční tematika přijímala od r. 1948 estetiku kultivované francouzské malby výtvarného stylu barevně



Pražská ulička, 1937, olej, 67×79cm.



Městské zákoutí, 1942, olej, 60×73cm.

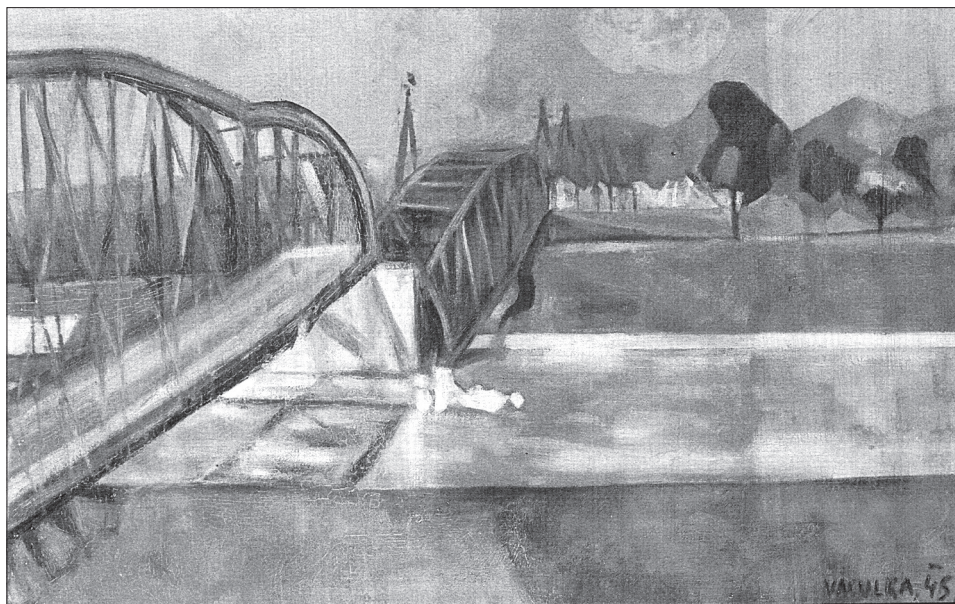
nadlehčené pozdní tvorby Alberta Marqueta, Edouarda Vuillarda a francouzských intimistů. Nový výtvarný výraz těchto městských scénérií souvisel bezpochyby s cestou hradišského malíře do Francie, kde na École des Beaux Arts dovršoval svá výtvarná studia jeho, o dva roky mladší, kolega malíř Jiří Horník, se kterým se Vaculka znal již od dob studia, v ateliéru prof. W. Nowaka a v ateliéru Jakuba Obrovského na pražské umělecké Akademii, kde krátce po válce získal Horník akademický titul. V městských námětech Vaculkových obrazů sehrával nyní primární roli průzračný, lehký kolorit, traktovaný volně, měkkými tahy širokého štětce, jenž sledoval tvary věcí neurčitých kontur, aby divákovi umožnil až hedonický prožitek barevné skladby malby. Poslední krajinomalby uherskohradišského malíře z konce čtyřicátých let (např. *Ulice*, 1948), se značně lišily od jeho ostatní tvorby té doby, od figurálních kompozic, které kráčely naopak cestou primitivizující stylizace jednotlivých motivů zvýrazněných pevnými konturami i jasnými a údernými barvami, a využívaly netradiční výrazové prvky dekorativní povahy, jako je pouhá vlnovka či prostá závitnice.

K této umělcově první, tradičněji laděné tvůrčí linii lze přiřadit rovněž portrétní tvorbu. V dějinách českého malířství 1. poloviny 20. století se portrétní malba zřídka odchylovala od smyslově vnímané skutečnosti a od realistického způsobu zpodobování lidské tváře. Rovněž Vaculkovy obrazy portrétů sledovaly především charakteristické rysy tváře modelu. Vidíme to již na malířově, až dosud neznámé, portrétní malbě *Moje sestra* (1937), zachycující reálnou tvář dívky, formovanou svižnými tahy uvolněného štětce užívajícího živých a netlumených barevných tónů. Jistou volnost pro fantazii malíře a pro uplatnění estetického náhledu autora poskytovalo v pozdějších malbách hlavně pozadí obrazu. K volné barevné orchestraci, například na malbě *Dívka s růží*, vybízelo hlavně prostředí, do něhož byla figura zasazena. Její pozadí, ovládané skladbou vertikál a diagonál, respektuje zlatý řez a celkovou kompoziční harmonii obrazu. K výbojnějšímu řešení díla se umělec nepřiklonil ani v melancholicky zasněných a duševněpytných portrétech své ženy, mezi nimiž se k vyslovení ryze výtvarných hodnot patrně nejvíce přiblížil *Portrét I. V.* (též *Portrét umělcovy choti*) z r. 1942, nesoucí stopy tíže válečných let a projevující autorovu snahu o vyslovení programu italských představitelů metafyzické malby.

Počátek druhé, svobodnější výtvarné cesty malířské tvorby Vladislava Vaculky se datuje k r. 1936, kdy počal vznikat početný soubor jeho obrazů s motivy zátiší. V literatuře se uvádí, že to byla doba složitá a ve výtvarných názorech mimořádně diferencovaná.⁶ Leč z konfrontace těchto let s jinými vývojovými sekvencemi v dějinách našeho malířství 20. století je zřejmé, že snad v každé se době setkávalo několik uměleckých generací a střetávaly se vždy rozdílné výtvarné postoje. Bylo tomu tak již v prvním desetiletí 20. století, kdy vedle sebe stále ještě tvořili i někteří umělci z generace Národního divadla, představitelé symbolismu, impresionismu i reprezentanti moderního malířství, sdružení později ve Skupině výtvarných umělců. Rovněž kolem poloviny třicátých let v jediném časovém horizontu tvořili starší, tradicionalisticky zaměřeni malíři, například členové hodonínského Sdružení výtvarných umělců moravských, k domácí realitě otevření malíři Výtvarného oboru Umělecké besedy, poetisticky orientovaní účastníci proslulé výstavy Poesie 32, i členové Skupiny surrealistů a současně rovněž někteří umělci tíhnoucí k ryzi abstrakci.

Pomineme-li první známé Vaculkovo časné zátiší (*Zátiší s hudebními nástroji*) z počátku r. 1936, ve kterém dosud přežívají znaky smyslově realistického uchopení skutečnosti, lze říci, že se umělec ve své časné tvorbě přikláněl spíše k středověké názorové poloze. Ta se přibližovala lyrickému kubismu. Ve svých zátiších výtvarně těžil z tvarových zkratk syntetického kubismu. Využíval slučování pohledových úhlů a skladbu předmětů na obraze více podřizoval ryze výtvarně estetickým hlediskům nežli jejich reálné podobě. V plošné skladbě obrazového prostoru, barevné harmonii a v melodickém toku linií rezonovaly na obrazech premise nově oživeného fauvismu. V pocitové sféře se v nich zřetelně ozývala dobově aktuální lyrická nota.

V literatuře se v těchto souvislostech připomínají obdobně laděné obrazy Emila Filly nebo Františka Muziky.⁷ Je však zřejmé, že časné práce Vladislava Vaculky jsou koloristicky klid-



Zhroutený železniční most, 1945, olej, 38×68 cm.



Ulice, 1948, olej, 53×64 cm.

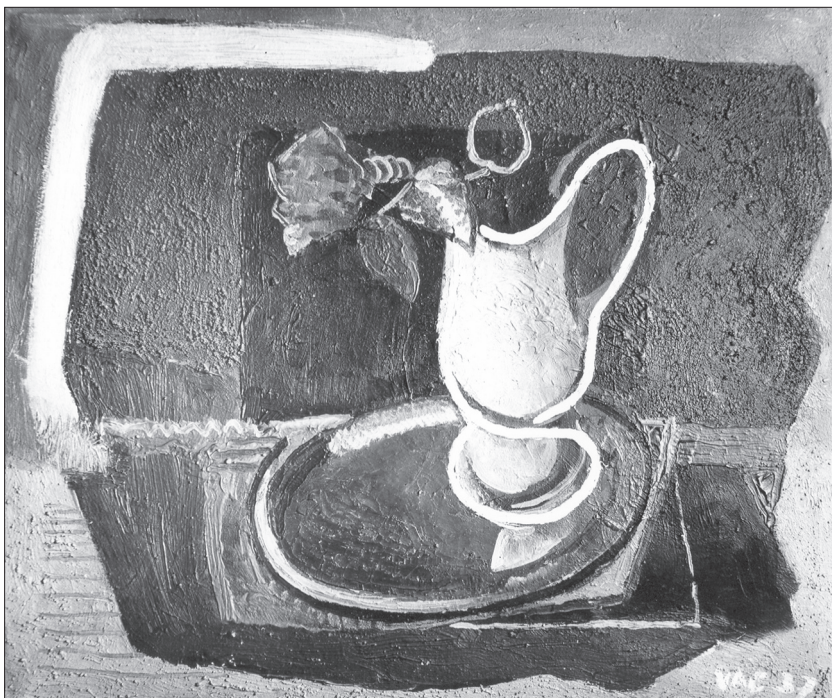
nější, sevřenější, přehlednější a uzavřenější. Byla jim bližší některá díla moravských autorů, jako zátiší Jaroslava Krále, Karla Jílka, či ojedinělá zátiší Františka Doubravy. Neměla daleko ani ke koloristicky decentním dílům Alfreda Justitze z doby kolem r. 1930. Vacukova časná zátiší mají v sobě něco zcela specifického a příznačného. Vedle zmíněné kompoziční sevřenosti a někdy až puristického zjednodušení námětů, je to vyvažovaný vztah mezi přímkami a hudebně citěnými křivkami rotačních předmětů, sklenic, džbánů a lahví. Setkáváme se na nich rovněž s dekorativní účinností malířského celku, svébytnou rytmizací jednotlivých, vzájemně svázaných, motivů a se smyslovou působivostí haptických hodnot povrchu malby, často uplatňujícího kontrasty mezi hladkými a zdrsňenými plochami (například na obrazech *Zátiší se džbány*, 1936, *Zátiší s růžičkou*, 1937, *Zátiší*, 1938).

Po této malířské ouvertuře se Vaculka, v tvorbě kolem roku 1938, počal ohlížet za někdejšími výtěžky analytického kubismu. V literatuře se tento obrat klade do souvislosti s novými výtvarnými podněty, kterých se umělci dostalo po vstupu na Akademii, na figurální školu Willi Nowaka.⁸ Klíčovou roli sehrál patrně kontakt umělce s uherskohradištským milovníkem umění, znalcem a sběratelem, vzdělaným ředitelem v. v., J. H. Šterbou, pro kterého již v závěru r. 1936 Vaculka vytvořil jednu ze svých prvních grafických novoročenek. Umělec později vzpomínal, že někdy začátkem svého studia na Akademii se důkladně seznámil s Šterbovým souborem obrazů a kreseb Antonína Procházky, který čítal několik desítek kusů. Fascinoval jej především olej *Hanácká svatba* a studie *Hamleta* z r. 1912. Prvý obraz vyvolal v malíři potřebu tvůrčího vyslovení sounáležitosti s životem a kulturou venkovského lidu, která se záhy projevila na Vaculkově obraze *Dračky*. Stejně jako na Procházkově díle je na něm zobrazena skupina postav sedících, v soustředění k dané činnosti, kolem stolu, v dokonalé kompoziční vázanosti pomocí koutových diagonál. Barevná pasta je na obou malbách traktovaná krátkými, nervními tahy štětce, za spoluúčasti kontrastů světla a stínů, v široké stupnici decentní valérové škály.

Ohlas myšlenky kubizující skladebnosti, kterou Vaculka studoval na zmíněné Procházkově malbě *Hamlet*, nacházíme rovněž v r. 1938 na jiném skupinovém obraze *Muzikanti*. Je to autorovo první větší figurální dílo, které lze považovat i za jeho vyznání z celoživotní lásky k etnickým kořenům lidu své domoviny, k moravskému Slovácku a k lidové hudbě. Kubizující tvarový rozeklad, umocněný tlumením koloritu až na práh monochromatickosti, nacházíme ve stejné době i v obrazech jiných námětů, v zátiších i ve figurálních kompozicích, mezi nimiž má významné místo rozměrná malba *Hluchoněmí* (1938), i *Ležící akt*, komponovaný v jemně odstupňovaných barevných a světelných vztazích, a obraz *Kytarista* z r. 1939. Nemnohé z uvedených kvalit Vaculkovy malby těchto let lze připisat umělcovu školení u prof. Nowaka. To se odráželo jen v několika studiích, jako je *Studie dívky*, datovaná rovněž rokem 1938.

Léta druhé světové války, která přerušila Vaculkovo studium započaté na pražské Akademii na podzim r. 1938, vnesla do umělcova života mnohé nejistoty a odtrhla malíře od přímého kontaktu s kulturním centrem – Prahou. Doba okupace nepřerušila však umělcovu tvorbu. Vnesla do ní jen nový duchovní rozměr a tematickou změnu, znamenající příklon malíře k námětům skrytého, alegorického obsahu. Vaculkova tvorba se dále vzdalovala smyslových zkušeností, zahalovala se do snového hávu a soustřeďovala se na obrazová sdělení vyvrělá z ryzí imaginace. V tomto směru přijímala podněty z oblasti tvorby některých ruských autorů žijících v Praze a z italské metafyzické malby. [...] *tehdy pod vlivem malířů ze skupiny Sedm v říjnu objevil Edvarda Muncha (Melancholie, 1940), manýristického malíře El Greca (Vzkříšení Lazara, 1941), maloval snové vidiny (Jezdec na koni, 1940; Surrealistická kompozice, 1941), ale i klasicky vyvážené obrazy (Pierot, 1941), erotické motivy, tajemná setkání a mínění, obrazy plné smutku a nostalgie nebo symbolických významů (Svatba, 1942; Kompozice, 1943).*⁹

Obraz nazvaný poněkud nepřipadně *Mystický figurální motiv*, nebyl ještě v typologii tváří a hlav příliš vzdálený již zmíněné imaginativní malbě, ani o dva roky staršímu dílu *Dračky*. Staršímu obraze je blízký dělivým rukopisem, liší se však monochromatickostí, spoléhající



Zátiší s růžičkou, 1937, olej, 54×65 cm.



Hluchoněmí, 1938, olej, 81×100 cm.

na rozhodující výtvarnou roli světla a stínu. Jeho námětová sféra je na rozdíl od dřívějších Vaculkových prací zcela ireálná a jakoby zahalena neproniknutelným tajemstvím. V tvářích žen se odráží snad údiv, snad zděšení. Více než desetičlenné skupině postav, spočívajících většinou ve volné krajině na zemi, dominuje uprostřed scény dvojice stojících figur, jejichž smysl lze stěží uhádnout, pokud v postavě s profilově zachycenou tváří, stojící v popředí, v ose obrazu, nespatřujeme alegorii statečnosti, odhodlanosti či odporu, kontrastující zoufalé pasivitě doprovodného ženského komparzu.

Nezřetelná je též obsahová stránka dvou obrazů nazvaných *Jezdec na koni*. V samotném námětu jezdců na koni chtěli bychom slyšet ozvěnu nostalgie a smutku Preislerových obrazů *Černého jezera* a *Žena a jezdec u černého jezera*. Rovněž zde je malbou vysloven i prožitek lásky a milostný vztah, vyznačený postavami milenců v pozadí scény. Vaculkův jezdec nesdíluje však ryze osobní touhy a ideály mládí a nesouvisí s jinošskými sny. Je to tajemný jezdec procházející scénou, aby si usurpoval dominantní významovou roli v popředí výjevu. Neurčitá postava vyzábělé tváře a zapadlých očí, sedící na koni, působí jako posel zlých zpráv, jež dolehnou na obec skrytou v pozadí scény. Jde spíše o alegorii války či o apokalyptického jezdců, na kterého s úzkostí a obavami vzhlíží mladá dvojice, stojící vlevo u zdi v pozadí. Rovněž toto dílo umělec malířsky pojednal měkce, krátkými tahy štětce a koloristicky je rozvinul v jemné barevné tonalitě.

Ohlasem Preislerova symbolismu je rovněž obraz *Melancholie* z r. 1940, vyjadřující spíše bolest, smutek a zoufalství nad obecným stavem věcí v okupované vlasti, nežli ryze osobní stav mysli, vycházející z munchovské inspirace.

V souvislosti s významovou stránkou obrazu lze tu opakovat slova, která byla v obecné rovině vyslovena již téměř před padesáti lety: *Otřesné dojmy, kterými život tehdy procházel, zesílily v našem výtvarném umění zcela zákonitě obsahovou stránku, a to i v pracích umělců, obírajících se především otázkami umělecké formy. [...] Přelom ve Vaculkově díle, započatý již roku 1939, se zřetelně projevil roku následujícího. Specifická emotivní působivost jeho obrazů, umocněná jejich zvláštní, teskně snovou básnivostí, mohla vzniknout jen v této pohnuté době. [...] Chápeme, že tehdy mnohý obraz se mění v jinotaj, aby se stal tím výmluvnějším.*¹⁰

Nad horizont zaměřené tematiky uvedených obrazů vystupuje malba nazvaná *Vzkříšení Lazara*. Je to jedna z více Vaculkových prací oděných v roucho náboženského příběhu. Ten poskytoval v té době prostor pro vyslovení protinacistických postojů malbě nejednoho z českých autorů, především imaginativně zaměřené tvorbě Aloise Wachsmanna. Rovněž zmíněné *Vzkříšení Lazara* mělo druhý významový plán reflektující dobu, propadající se často ke dnu deprese a beznaděje. Novozákonní příběh z Betanie, popisovaný v 11. kapitole evangelia sv. Jana, je příběhem víry. Víry v život, který již překročil kritický práh smrti. Je v něm uložena víra malíře ve vzkříšení národa, jehož svébytnost měla ukončit okupace, národa, který byl odsouzen k vymazání z evropských dějin. Spirituální povaha myšlenky je v malbě vyslovena ireálnými proporcemi protažených postav i pastelově něžným, poetizujícím koloritem rozprostřeným převážně v pastelových odstínech růžové a světle modré barvy prosyceném světlem. Naděje na lepší budoucnost sestupuje na scénu i shůry, kde nad pochmurnou atmosférou dešťových mraků vítězí jasná obloha prostoupená jasným žlutavým sluncem přihlížejícího okamžiku Kristova zázraku.

Obsahová orientace Vaculkových obrazů vyvolala koncem r. 1941 a na počátku r. 1942 zájem malíře o způsob pregnantnějšího vyjádření skryté, slovy neuchopitelné pocitové sféry, jaká na diváka dolehne při pohledu na obrazy malířů, tvůrců a představitelů směru, označovaného v dějinách umění jako metafyzická malba. V jejich tvorbě se zjevoval iritující prostor magického kouzla umně vykonstruovaných scén, kterými postupovala atmosféra tajemného napětí, dosud nenaplněných obav a předtuch. – Svět snů, plný podivných vizí, naléhavého ticha utkvělé chvíle, ve které jakoby se zastavil čas, postavy i věci zabydlující obrazovou scénu spočívající v malbě isolované samy v sobě a přece v nečekaných souvislostech s podivuhodnými motivy, oslovoval i mnohé studenty na pražských výtvarných školách.



Mystický figurální motiv, 1940, olej, 33,5×46 cm.



Melancholie, 1940, olej, 60×81 cm.



Zátiší s utěrkou, 1941, olej.

ze zcela jiné situace, se stali tehdy blízkými objevitelé moderní alegorie, italští umělci skupiny Valori Plastici a pařížská pittura metafisica...¹¹ V literatuře byl vysloven názor, že Vaculkovu tvorbu, pojatou v duchu metafyzické malby, již v r. 1936 anticipovalo *Zátiší s lahvemi*, blízké obrazům Morandiho.¹² Jazykem metafyzické malby byla skutečně oslovena nejen tklivá mluva již zmíněného obrazu *Portrét pí I. V.*, ale rovněž některé subtilně koncipované umělcovy interiérové výseky skutečnosti, například *Zátiší s cylindrem, rukavicemi a lahví*, anebo *Zátiší s utěrkou* z počátku čtyřicátých let, ve kterém pocítujeme tíživý existenciální podtext.

Inspirace metafyzickou malbou, nejzřetelněji Vaculkou vyslovena na zmíněné *Figurální kompozici*, nebyla v českém malířství ojedinělým jevem. Objevila se u nás nejen krátce po výstavě G. de Chirica, konané v Praze na podzim r. 1931, ale též v pozdějších letech, například v polovině třicátých let, v tvorbě brněnského malíře Jaroslava Krále (obraz *Studentka* z Moravské galerie v Brně). Ke konci třicátých let, v době naplněné obavami o budoucnost, zřetelně ovlivnila tvorbu Andreše Nemeše (*Pražská pieta* z ostravské galerie), v níž figurovala jako skrytá odezva neblahé politické situace v naší zemi. Není divu, že dobová inovace estetiky zmíněných skupin ovlivnila i tvorbu mladých studentů pražské Akademie (Tíkala, Součka a dalších), a zanechala stopy i v obrazech uherskohradištského malíře.

K příbuzné výtvarné kategorii se ve stejné době přiznává rovněž řada dalších prací, přede-

Do takové kulisové scény perspektivně ubíhajícího a přece plošně vyjádřeného prostoru je na Vaculkově malbě zasazena loutkovitá skupina postav širokých a pevných kontur, vrhajících do pozadí nereálné stíny, na plátně *Figurální kompozice* (1941). Na obraze je vše tvarově zjednodušeno a sumarizováno až k dekorativně cítěným znakům plošně rozvedených architektonických motivů. Ireálnému výrazu scény napomáhá i koloristická stránka výjevu, využívající lehkých tónů růžovofialových, šedomodrých a žlutavo okrových světlých odstínů, kontrastujících s temnými, někdy i světlými, konturovými liniemi.

K stejné magické výtvarné mluvě se přiklání i Vaculkovo dílo z r. 1942 *Pierot*, které již o rok dříve bylo předznamenáno malbou *Pierota s kytarou*. Mnohý věčný, všelidský námět dochází nové realizace a dostává nový obsah. *Vždyť i ten Pierot, hledící v rozjímavém zamýšlení na rudou růžičku, je až hamletovsky vážný. Snad jen in margine můžeme poznamenat, že Vaculkovi, vycházejícímu ovšem*

vším obraz *Cirkus*. V tomto díle na diváka působí vylidnění krajinného prostředí, izolovanost věcí a primitivizující zjednodušení motivů, vyvolávající tíživý pocit osamocení a odcizení. Obraz tlumočil postoj, který byl synchronní s pocity marnosti a beznaděje, zahlcující naši společnost ve válečných letech. Podobnou niternou atmosféru nalezneme i v několika Vaculkových figurálních kompozicích s námětem chodců, vzdáleně připomínajících tklivou poetiku podobných námětů obrazů z válečných let od Františka Hudečka.

Obecné pocitové fenomény doby i sledované vnější inspirační podněty dovedl umělec záhy přetavit ve vlastní, zcela osobitou, výtvarnou řeč tvarů a barev v řadě menších maleb s náměty koníků i lidských postav - obrazů naplněných zpravidla hlubším významovým podtextem. Jsou to malby sevřených forem, až archetypálního zjednodušení figur i věcí, obrazy vysněného ireálního koloritu, utvářené v pevné kompoziční struktuře. Rokem 1942 je datováno například dílo nazvané *Svatba*, ve kterém se autor načas odpoutal od širších aspektů aktuálního společenského života, aby do něj vnesl vizi ryze osobních vztahů mezi mužem a ženou. Svě představy tu vyslovil ryze malířskými prostředky a obsah malby přetlumčil do vysněné a lyricky vyznívající baladické polohy, aby je povýšil k všeobecné platnosti.

Význam všech těchto prací patrně převyšuje dílo, které lze považovat za syntézu rozvah malíře v rovině imaginativní tvorby. Je to obraz *Jízda králů*. Malba je na jedné straně formou značně odlišná od všech prací, které ji předcházely, i těch které pak následovaly. Na druhé straně je nositelem podobných metaforických obsahových sdělení jako mnohé dřívější obrazy. Malba měla by se snad nazývat: Sen o jízdě králů. Není totiž založena na fabulační stránce lidové slavnosti, tím méně souvisí s přímým smyslovým prožitkem venkovského výjevu. Je vyvrcholením básnivě imaginace umělce, blízké snové vizi, ve které se setkávají motivy pronikající do malby díky myšlenkovým asociacím. V tomto směru není Vaculkovo dílo daleko od veristické linie surrealismu, i když krajní stylizace postav a předmětů je této malířské metodě značně vzdálená.

Ireální je již kolorit malby, utvářené živým akordem zlatožlutých, modrošedých a růžovo-hnědavých odstínů. Na obraze tajemně působí především dominantní motiv trojice běloušů s jezdcí – s mladičkým králem skrytým uprostřed - společně zahalenými světle růžovou plachetkou. Ostatní plochu zaplňují jezdcí a figury koní, řada dalších postav jinochů i dívek v různých činnostech, stromy a venkovské domky, vše viděno z nadhledu jako mnohočetný spleť organismus, ve kterém nezůstává místo ani pro horizont. V netradičním záznamu obřadu jízdy králů, kde hlavní aktéři jsou zakrytí rouškou, nelze hledat, jak by se nabízelo, symbolický protest politického významu – tím méně je výjev skrytou revoltou proti německé germanizaci.¹³ Jde o malířské vidění a pochopení zvyku v jeho dávné prapodstatě, kdy iniciační rituál souvisel s myšlenkou ochrany před působením duchů. Slavnost, viděna mladým malířem prismatem doby, byla spojena také s prvky erotické povahy, s jinošským sebevědomím a hrdostí, s touhami mladé generace, poetickými projevy lásky, neujasněnými pocity očekávání a s věčným tajemstvím lidského života. V této souvislosti psal J. Sedlár o tajemném [...] obřadu, včetně šohajů na koních, který se jeví jako inkarnace erotiky a toužících osamělých dívek pod stromy [...].¹⁴ Obraz je hlavně výzvou k širším niterným uchopení lidového zvykosloví, které, mezi jiným i díky Uprkova výtvarného pojetí, sklouzlo do roviny romantické, povrchní a ryze vizuální atrakce. Vaculka ve své *Jízdě králů* v této době ani v poválečných letech, kdy v jeho tvorbě folklorně zbarvených námětů přibývalo, nikdy nesledoval vnější stránku události. Jeho malby nelze vnímat jako příběh, ale jako poselství obecné platnosti, jako duchovní sdělení oděné do roucha tradičního zvykosloví.

Bylo-li v *Jízdě králů* skryto poselství určené především slováckému venkovu, pak o rok pozdější *Alegorický motiv z války*, má širší dosah obecného protestu proti děsům válečného běsnění. Hlavním aktérem dramatické metafory je žena s dítětem, zachycena autorem v poprsní partii v popředí levé části obrazu. Je to zahalená postava ztuhlé tváře s dítětem v ruce, připomínající více zoufalou Niobé než biblickou Madonu. V nezřetelné postavě na opačné straně malby tušíme anděla smrti. V sedmi jezdcích na koních, ubíhajících v trysku, zachycených při horním okraji obrazu, předpokládáme apokalyptické jezdce. V pozadí obrazu



Svatba, 1942, olej, 46×87 cm.



Trojka, 1946, olej, 33×41 cm.

uprostřed scény, vidíme zhroucenou postavou obklopenou hady, připomínající mytologického Láokoóna, který varoval před zkázou Tróje. Předpokládáme, že jde o apokalyptickou scénu s ďábly – hady, napadajícími člověka – lidstvo, aby je strhlo do propasti zla. Kolorit obrazu je pochmurný a do jeho malířské traktace vstoupil expresivní duch dramatu.

Reflexí na chmurná léta války bylo i několik obrazů tlumeného šedavého koloritu, ve kterých hlavní výtvarnou roli sehrávala barva černá. Nacházíme ji například na obraze *Chodci* s dominujícími postavami muže a ženy v popředí, předstupujícími před dav chodců v pozadí městské ulice.

V posledních letech války, kdy český národ již s nadějami sledoval vítězné bitvy Spojenců na všech frontách, doznala Vaculkova tvorba další změny. Vytratily se z ní alegorické prvky a do malby zavál svěží dech přímého smyslového prožitku barvy. Na obrazech, jako *Nemocnice*, *Čtenářka* nebo *Koupání*, nacházíme živější kolorit, plnější uchopení barevné hmoty zbavené jemných valérů, spontánní přednes a dynamizování barevných past. Z podobných názorových rovin vycházely i první umělcovy poválečné kompozice.

Dynamika obrazové scény, pomocí dramaticky vzepjatých kontur a oblých linií, vyústila ve Vaculkově tvorbě v obraze *Trojka* (1946). Autor na něm zachytil koňské trojspreží ovládané vozatajem v krajině, v přípravné studii jen schematicky naznačené stromy. Expresivně dramatická nota námětu je ještě patrnější v grafické verzi obrazu, oprostěné od všech detailů. Novým výrazovým prostředkem této první verze proslulých Vaculkových motivů trigy se staly barevně kontrastní skvrny, na obrazové scenerii osamostatněné jako krátké tahy širokého štětce, jaké se později (od dob pařížského pobytu v letech 1947–1949), staly příznačným rysem obrazů Karla Černého, zejména při vystižení zvlněné hladiny řeky a moře.

Motiv koně, ve své době charakteristický pro moravský venkov, patřil ve Vaculkově tvorbě záhy k nejfrekventovanějším. Již o rok později se stal součástí folklorních výjevů ze Slovácka, zejména slavnostních motivů z obřadu Jízdy králů, který v umělcově malbě nabyt nyní odlišné výtvarné podoby, bezpochyby v důsledku nových tvůrčích poznatků umělce ze studijní cesty do Francie a Švýcarska v r. 1946 i v souvislosti s jeho kontakty se zmíněným malířem Černým. O čtyři roky staršího Vladislava Vaculku s Karlem Černým sblížovalo několik životních epizod. Oba na uměleckou dráhu vstoupili s jistým zpožděním, až poté, co se vyučili praktickému řemeslu. Oba se vzdělávali na pražské Ukrajinské akademii u malíře Jana Kulce. Oba později přešli na Akademii a oba ji dokončovali, po válečné cenzuře v našem školství, až v prvním poválečném roce v ateliéru prof. Jakuba Obrovského. A rovněž oba se za dalším výtvarným poučením vydali v roce 1946 do Francie a po návratu zřetelně prosvětlili svojí malířskou paletu a obohatili tvorbu o mnohé prvky dekorativní povahy.

Názorová proměna ve Vaculkově malířské dráze, v době mezi r. 1947 až 1949, získávala motivické i formotvorné podněty především z oblasti lidového umění. Do obrazů moravského malíře vstoupil živý kolorit, který se uplatňoval často v světelných kontrastech a podroboval se více poetizující imaginaci autora nežli realitě. Tvary předmětů a postav ovládla výrazná, pevná, temná, či naopak bílá kontura. Umělec podobu postav stylizoval až k strohé primitivizující linii a plochu obrazu zaplňoval dekorativními prvky, jako je prostá vlnovka, závitnice, nebo pásový ornament, suplovaný rytmicky se opakujícími skvrnami.

Přímý výtvarný podnět venkovských obrazů s námětem sv. Isidora, jaké byly vytvářeny v 19. století zručnými řemeslnými malíři na rubu skla, shledáváme například na Vaculkově obraze *Oráč*, datovaném 24. 8. 1948. Vyorané brázdy jsou na malbě naznačeny pouhými vlnovkami. Oráčův šat i prázdný prostor v horních koutech obrazu vyplňují závitnice a rytmicky řazené skvrny doprovázejí slaměný klobouk oráče. Jako na lidových obrazech je výtvarný celek řešený v živých barvách, plošně, staticky, s jistou dávkou naivizmu a pomocí krajně zjednodušených tvarů. Podobné výtvarné pojetí stalo se Vaculkovi vlastní již o rok dříve, mezi jinými i na barevně živém a převážně v modrozlutém barevném akordu rozvinutém, obraze *Holčička se slunečníkem*.

Plošnost, strohost tvarového řešení a prosté přiřazování motivů evokuje představu lidového projevu i na řadě dalších Vaculkových maleb s oblíbenou tematikou venkovských



Holčička se slunečníkem, 1947, olej, 61,5×50 cm.

Nicméně již v r. 1949 prosazoval Vladislav Vaculka moderně stylizovanou malbu, jejímž krédem byl svobodný a na politickém diktátu nezávislý tvůrčí projev. Východiskem jeho nové orientace se stal obraz *Splašený kůň*, kterým malíř specifickou rotační kompozicí vyjádřil dynamiku scény a dospěl k formálnímu řešení, k němuž se jeho moravští přátelé (B. Matal, V. Vašíček) přiblížili až v roce 1957.

Dramatickou povahu zmíněné malby podporují prudké akcenty teplých barev s dominantní světlo žlutí. Až kubofuturisticky laděné dílo se stalo východiskem další Vaculkovy, převážně folklorně orientované, tvorby padesátých let. Systém tvarového řešení obrazu ovládl celou malbu; výjev v popředí, stejně jako ustupující pozadí. Podobná členitost malířského celku je příznačná i pro Vaculkova díla z počátku padesátých let, například pro rozměrnější obrazy *Z jízdy králů*, *Rekruti*, *Milenci*, *Návrat* (též *Návrat z jízdy králů*) i další díla se slováckou folklorní tematikou.

V obrazech Vladislava Vaculky z počátku let padesátých nechybí ani náměty spojené s pohybem a tancem (*Pod šable*). Nejsou to však malby, ve kterých by vládl duch futurismu a kontinuálního pohybu, jak bylo nejednou uvedeno v literatuře. Umělci šlo především o důsledné uplatnění kubistického principu vícehledovosti, a to nejen v řešení tváří postav, ale v celkovém rozvrhu figur, včetně roztančených nohou.

Vaculkovy obrazy, datované počátkem padesátých let přecházely z oblasti intimní tvorby do polohy monumentální. Jsou to převážně malby větších rozměrů. Koloristicky působí velmi distinguovaně; jsou řešeny ve vyrovnané a střízlivé barevné tonalitě, s distanční funkcí teplých a chladných barev: v popředí převážně okrové až žlutěoranžových, odsazených od pozadí ovládaného temnějšími tóny modrozelených odstínů. Malířské provedení prací nezapíralo formotvorný vztah k mozaikovitě členitým pozdním dílům Georgese Bracquea a později i k hravě arabesce dekorativních návrhů Jeana Lurčata. Na obraze *Milenci* použil hradištský malíř dokonce dekorativního motivu, který malbu doprovází

lidových slavností. Inspirační podněty poskytovaly moravskému malíři i staré středomořské kultury, obdobně jako italskému umělci Massimo Campiglimu, jehož dílo podněcovala strohost etruské keramiky. K středomořským inspiracím se v keramické tvorbě obracela rovněž Vaculkova manželka Ida. Stejně pojetí výjevu jako v malbě, objevovalo se i na nejstarších Vaculkových keramikách a batikách.

Dekoratívni struktura malířského díla, jakkoliv přitažlivá svým poetickým nábojem, nenabízela další umělecký vývoj. Malíř hledal proto řešení v těsnějším sejetí tvorby s aktuálními tendencemi moderního světového umění. Byl to úkol na konci čtyřicátých let o to obtížnější, oč důraznější byl politický tlak na prosazení naturalistické a popisné malby tzv. socialistického realismu.

po celém obvodu jako gobelínová bordura.

V literatuře nejednou citovaný vztah Vaculkovy malířské tvorby k Braqueovým dílům lze vymezit na práce francouzského malíře z 2. poloviny čtyřicátých let 20. století, jež vyvrcholily devíti obrazy *Ateliérů*. Ve Vaculkových malbách nacházíme obdobné prolínání prostoru a tvarů, srůst věcí a figur s pozadím v homogenní celek i podřízení jednotlivých motivů vnitřní struktuře obrazu, ve které dominantní roli sehraává malířská svébytnost výrazových prostředků. Vladislav Vaculka neproměňoval však v básnickou apoteózu pouze svět věcí, ale především svět živých bytostí. Postavám svých obrazů, i při potlačení jejich tělesnosti, vdechoval život a zviditelnil humanistický smysl jejich existence. I když v některých malbách se objevuje i motiv zachycený v pohybu, jsou Vaculkova díla – chápáná v jediné časové rovině – vždy spíše výrazem

lidského bytí, spočívání a utkvění, než líčením momentálního kontinuálního dění. Patrně právě v tom spočívá pocit jejich monumentality, vážnosti i jejich nadosobní význam.

První polovina padesátých let, kdy Vaculkova malířská tvorba počala prudce stoupat až ke kulminačnímu bodu, byla pro výtvarnou tvorbu v českých zemích paradoxně obdobím nejméně příznivým. Kulturní doktrína režimu zakazovala veřejné vystavování moderních obrazů a autorům, kteří se nepodřizovali oficiálnímu programu socialistického realismu ekonomicky znemožňovala jejich existenci. Za této situace nacházel uherskohradištský malíř útočiště v oblasti užitého umění, v tvorbě keramické a při barvení batikových textilií. Pro malíře to byla doba existenčně kritická. *Byla to [...] léta, ve kterých byl organický vývoj umění zcela přerušen. Dogmatické názory na umění a jeho funkci v nových společenských podmínkách by samy o sobě nebyly tak nebezpečné, kdyby na jejich dodržování nedohlíželi jedinci umělecky krajně necitliví a při tom nadání téměř neomezenou mocí. V regionálním prostředí se tyto negativní rysy ještě stupňovaly.*¹⁵

Od poloviny padesátých let Vaculkova malířská tvorba na pět let téměř utichla. Umělec, který se nořil do hlubin výtvarné imaginace lidových autorů a plně pochopil imperativy technologií batikové a keramické tvorby, vytvořil ještě v r. 1955 několik obrazů, ze kterých je zřejmé že se podřídil dekorativní mluvě lidové sklomalby a keramické tvorby. Zřetelně zazněla v několika malbách s tematikou *Jízdy králů* a v obraze *Hlava šohaje* z r. 1955.

V těchto těžkých letech posilovalo Vladislava Vaculku vědomí, že nesouhlas s totalitní politikou režimu sdílí spolu s nim i široká vrstva veřejnosti, především intelektuální společnost a několik umělců v Praze a Brně. Na počátku padesátých let navázal umělec užší



Z jízdy králů, 1950, 96×130 cm (výřez levé části).

kontakt s pražskými autory, Otou Janečkem a Richardem Fremundem, s brněnskými malíři, Jánusem Kubíčkem a Bohumírem Matalem a s Vladimírem Vašíčkem, který žil na venkově, ve Svatobořicích. Na březen a duben 1956 plánovali tito malíři, společně s Vaculkou a jeho ženou, keramičkou Idou Vaculkovou, neoficiální výstavu v nových prostorách chirurgického pavilonu okresní nemocnice v Kyjově.¹⁶

Druhá výstava užšího přátelského okruhu zmíněných moravských malířů proběhla již na oficiální výstavní půdě, v Kabinetu umění n.p. Kniha v Brně, v době od 30. 5. do 28. 6. 1957. Ještě téhož roku se kolektiv Kubíček–Matal–Vaculka–Vašíček setkal v Galerii mladých v Praze ve Vodičkově ulici. Akce byla v tisku uváděna jako Výstava čtyř moravských výtvarníků. Na základě tohoto posledního setkání počal B. Matal v průběhu roku organizovat výtvarnou skupinu pod názvem Brno 57. Pouze Vašíček nepochopil smysl akce a původně přislíbenou účast ve skupině odmítl.¹⁷ Nicméně umělecký kolektiv, spojený s mladými historiky umění, nedávnými absolventy brněnské a olomoucké vysoké školy, odchovanci prof. Richtera, se vzájemně posiloval ve snahách o uchopení a prosazení moderního výtvarného výrazu.

V Uherském Hradišti Vladislav Vaculka samostatně vystavoval až téměř po deseti letech po svém zdejšími prvním vystoupení, v květnu r. 1958. Byla to umělcova první větší výstava doprovázená odborným textem v katalogu a širokým zájmem kulturní veřejnosti. Výstava se konala v době, kdy ještě probíhala téměř desetiletá cezura ve Vaculkově malířské tvorbě, vyplněná především keramičkou činností a později též dekorativními realizacemi v technice keramické krájené mozaiky. Z podnětu autora této statě upoutala výstava pozornost uměleckého vedoucího valašskomeziříčské gobelínové manufaktury někdejšího pražského Ústředí uměleckých řemesel, zkušeného textilního výtvarníka, Jindřicha Vohánku, moderně citícího absolventa Kybalova ateliéru pražské Uměleckopřemyslové školy. Vzájemný kontakt obou autorů přispěl k realizaci Vaculkových gobelínů ve zmíněné manufaktuře. První kartony pro textilní provedení vytvořil Vaculka již ve druhé polovině r. 1958 a o rok později došlo k dokončení jeho významných monumentálních úkolů (*Láska, Tanec, Smrtka* – gobelíny pro vestibul Slováckého divadla v Uherském Hradišti a rozměrný gobelín *Jízda králů*, určený původně pro zlínské divadlo). O rok později byly pro zlínské Divadlo pracujících vytvořeny další dva gobelíny (*Její pastorkyňa* a *Maryša*). Textilní keramické a ostatní monumentální realizace odsunuly Vaculkovu malířskou tvorbu až do počátku šedesátých let do pozadí.

Na počátku let šedesátých docházelo v českém výtvarném umění, v důsledku politického uvolňování v předešlých letech, k postupné rehabilitaci moderního malířství a k prosazování svobodného výtvarného projevu. Novou kulturní situaci signalizovaly již v r. 1957 některé výstavy, jako pražská výstava skupiny Máj 57, nebo brněnská výstava Zakladatelé českého moderního malířství a články v odborném tisku, mezi jiným i Padrtyovy statě o soudobém západoevropském výtvarném dění ve Výtvarném umění. Ještě před r. 1960 dospěla tvorba několika Vaculkových pražských kolegů a přátel jako byl Jan Kotík nebo Ota Janeček k nefigurativní poloze. V roce 1960 vznikly i první abstraktní malby v ateliérech Bohumíra Matale a Vladimíra Vašíčka. Pro Vaculkovu myšlenkovou orientaci nebyla však ryzí abstrakce a přerušení kontaktu s reálným námětem cestou k naplnění smyslu jeho výtvarné činnosti.

Obnovená Vaculkova malba z počátku šedesátých let navázala na konstruktivní charakter obrazů z první poloviny let padesátých (*Rekrut, Pod šable*). Umělec se nyní vydal po odlišné tvůrčí dráze. Důležité impulsy k přehodnocení jeho malířského pojetí z počátku padesátých let mu [...] poskytla i cesta do Sýrie a Libanonu (1962). Tam ho naléhavě oslovily prošlými věky výrazově umocněné umělecké formy starých kultur blízkého východu. Prožitek či uvědomění si obecně platných nadčasových – mýtických dimenzí umění podstatně podměnilo jeho následnou malířskou tvorbu.¹⁸ Jeho malbu ovlivnila rovněž výtvarná stylizace a plošná redukce námětu, funkční v moderní tapiserii především z technologického hlediska. Toto umělcovo tvarové přepodstatňování obrazových motivů se na počátku šedesátých let rozvíjelo v souladu s obecnými tendencemi v našem, nekonformním malířství konce padesátých let.

Nové obrazové motivy, ve kterých malíř nepreferoval již bezvýhradně folklórní tematiku, byly tvarově potlačeny bezmála až k hranici tvorby nefigurativní. Skupina postav, například na obraze *Na molu*, vytvořila kompaktní blok, výrazně členěný jen svislými pruhy převážně živých barev žlutých, rudě akcentovaných odstínů, odrážejících se od temně modrého pozadí. Autor dílo podřídil geometrickému řádu stejně jako v r. 1962 obraz *Ve dveřích II*. Zde ženskou postavu připomíná několik obdélných a trojúhelných útvarů zasazených do systému horizontál a vertikál. Teprve uvnitř primárního kompozičního schématu se na obraze rozvíjí koloristicky bohatá arabeskní hra tvarů a ploch, uplatňující kruhové segmenty, oblíny, čáry a křivky, vymezující barevné skvrny, vyvřelé z ryzí imaginace tvůrce – výtvarné komponenty koloristicky nesmírně kultivované harmonie díla.



Ve dveřích, 1962, olej, 131×96,5 cm.

Pevný kompoziční řád, spočívající v rytmickém toku vertikálně uskupených obdélných ploch, respektuje rovněž o rok pozdější stejnojmenný obraz s mužskou postavou i další práce na nichž malíř výrazové napětí a dynamiku obrazu zvýšil mírným vychýlením vertikálního toku barevných ploch od svislé osy (*Milosrdný samaritán*, *Triga*). Patrně zkušenosti s litografickou technikou vedly umělce v některých pracích z první poloviny šedesátých let i k redukci barev (na obraze *Klarinetista* na dvojakord modré a žluté). Naopak diferenciací svrchních struktur barevných hmot¹⁹ a využitím kontrastu mezi hladkými a zdrsněnými plochami obrazu dosáhl zvýšení celkové působivosti díla a jeho malířské kultivace (*Černá triga*).

Vedle spontánních prožitků pohody, radosti a harmonie v lidském životě, vyjadřovaných náměty z oblasti hudby a tance, setkáváme se ve Vaculkových malbách těchto let také s reflexemi na závažné otázky lidské existence. V umělcově malířské i grafické tvorbě frekventovaný námět milosrdného samaritána vybízel v historii umění již mnohokrát k zamyšlení nad etickými problémy dobra a zla a nad účastí člověka s osudem bližního. Námětem se malíř přihlásil rovněž k duchovně orientované tradici českého moderního malířství, kterou stejnými náměty svých obrazů vyznačili v letech 1910 až 1920 Jan Preisler, Emil Filla, Alfréd Justitz i jiní.

Vaculkův obraz *Maratonec* alegorizuje patrně věčnou snahu člověka překonat sám sebe. V prostém námětu *Jezdec s koněm* pociťujeme umělce touhu po jednotě člověka s přírodou a adorativní gesto jinocha na obraze nabízí dokonce širší výklad dotýkající se až kosmologických souvislostí. Mnohoznačný je rovněž, vícekrát opakovaný, motiv trigy. Námět prochází celými dějinami umění od reliéfů asyrských panovníků, přes částá díla spojená s antickou mytologií, až po trigy, které se triumfálně vzpínají na pylonech Národního

divadla v Praze. Je ve významovém pozadí Vaculkových antických vozatajů skryta naděje ve vítězství demokracie, které se malíř již nedočkal?

Pomyslné hranice mezi figurativní a nefigurativní tvorbou se Vaculka dotkl až ve svém monumentálně působivém díle *Ikarův pád*, které jakoby vstupovalo v komparaci s Matalovým, o tři roky starším obrazem stejného námětu. Při zběžném pohledu na Vaculkovu malbu vnímáme jen barevný proud šikmo ubíhajících ploch střídavě teplých a chladných odstínů - působivý rohlík tvarů a barev velkorysé koncepce. Barevné hodnoty obrazu sehrávají autonomní roli, kterou určil vytríbený koloristický cit autora. Ale ani zde není barevná harmonie díla a jeho tvarový řád konečným a samoučelným cílem malby. V jejím podtextu čteme hluboce humanistický smysl obrazu, zahalený příběhem jednoho z nejvýznamnějších hrdinů řeckých mýtů. Příběh o Daidalovi a Ikarovi je mnohoznačný. Je varovným i povzbuzujícím příběhem člověka i celého lidstva vznášejícího se na perutích pokroku směrem k neznámé budoucnosti. Vstříc záchraně či zkázce? Obraz je i příběhem o nerozvážném mládí, o touze po svobodě, o lidské účasti ve smutné historce týkající se tragického úradku krutého osudu.

Hodnota malířského díla nespočívá však v tematice, ale v pravdivém - adekvátním a umělecky aktuálním vyslovení myšlenky tvůrce; v progresivitě i autenticitě, tedy v tvůrčí síle jeho malby. Všechna tato umělecká kritéria naplňovala Vaculkova díla od počátku jeho tvorby, až po jeho závěrečný malířský epilog vyslovený v r. 1977 působivými plátny, jako byl zmíněný obraz *Jezelec s koněm* nebo *Modrá triga*.

Vrcholná díla Vladislava Vaculky k nám promlouvají náročným jazykem moderního umění. Zjevují nám přítomnost doby, která již minula ale obrací se i k dnešní společnosti. Jsou to díla, která reflektovala umělcem prožívaný čas i prostředí v němž žil. Svými kořeny byla zapuštěna hluboko v humanistických tradicích evropské kultury. Jejich základním tématem byl pocit existence kultivovaného člověka 20. století, který dosud neztratil pocit sounáležitosti se svými druhy rodného slováckého venkova, s jejich uměleckými projevy a staletými tradicemi. Vaculkova volná malířská tvorba v tomto období čerpala především z živné půdy poetického pohledu na životní dění. Nebyla proto zahalena do stínů samoty a netišnily ji depresivní prožitky lidského individualismu. Dovedla vyzpívat společné veselí slavnostní chvíle, dovedla vyjádřit radost ze svěžího vánku jitrního nebe a vyslovit lásku zrozenou v náručí milovaného. Načas dovedla z mysli vytěsnit vědomí blátivých stop marastu prohnílé státní politiky a vykouzlit pocit štěstí z pouhého bytí.

Vaculkovy malby mohly a nadále mohou vyvolat i v nás prožitek harmonie, krásy a uspokojení vyvřelý z prostého pohledu na umělecké dílo.

Poznámky:

- 1 J ů z a, V., *Vladislav Vaculka, monumentální tvorba 1958–1962*. Dům umění Hodonín, červen–červenec 1962.
- 2 M a l i v a, J., *Hodiny s výtvarným uměním českých zemí. Nárys dějin umění od pravěku do poloviny 20. století*. Olomouc 2001.
- 3 J ů z a, V., *Vladislav Vaculka. Práce z let 1935–1958*. Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, květen 1958.
- 4 G r ů z a, A., *Dílo Vladislava Vaculky, keramika Idy Vaculkové*. Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, 1965.
- 5 S e d l á ř, J., *Pocta Vladislavu Vaculkovi*. In: Slovácko XXXVI, Uherské Hradiště 1994, s. 174–180.
- 6 První polovina let třicátých patří v našem malířství k dobám nejsložitějším, neboť vedle sebe tvoří tehdy umělci nejrůznějšího výtvarného zaměření a skutečnost života se třísť v mnohosti pohledů, objevuje se ztráta víry v možnosti obecně platného a závazného estetického názoru. (V. J ů z a, *Vladislav Vaculka. Práce z let 1935–1958*. Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, V, 1958.) Polovina třicátých let [...] se vyznačuje v našem výtvarném životě spleťou a rozpornou situací, ve které se kříží a střetávají [...] nejrůznější umělecké tendence a názory (Ant. G r ů z a, *Dílo Vladislava Vaculky, keramika Idy Vaculkové*. Dům umění v Gottwaldově, září 1965.)
- 7 V souvislosti s obrazem *Zátiší s růží* píše Jaroslav Sedlár o inspiraci dílem Picassa, Braquea a Filly (cit. v pozn. 5).

- 8 Jůza, V., cit. v pozn. 3.
 9 Sedlář, J., cit. v pozn. 5.
 10 Jůza, V., cit. v pozn. 3.
 11 Ibidem.
 12 Morandimu je zátiší blízké meditativní atmosférou nenápadného bytí [...] a v rovině výtvarné čistoty (viz pozn. 5.)
 13 Martýkáňová, M., *Vladislav Vaculka - život a dílo*. Brno 1996, diplomová práce MU v Brně, s. 39. Autorce práce děkují za nevšední ochotu a spolupráci, zejména při získávání údajů a technických dat Vaculkových obrazů. Za údaje o slavnosti *Jízdy králů* děkují přednímu moravskému etnografovi Ph.Dr. Josefu Jančařovi, z jehož dopisu cituji: *Jízda králů je zvyk, konaný ještě v nedávné minulosti v různých podobách v celé Evropě. Šlo o zvyk tzv. jarního novoročí, kdy rolníci na koních objížděli katastr obce, aby odehnali případné zlé síly [...]. Pokud jde o vztah německých okupačních správ, je nutno si uvědomit, že místní nebo regionální aktivity spíše podporovaly. [...] V době okupace se u nás nesměly pořádat například taneční zábavy, ale okupační úřady povolovaly tancování v krojích při výročních obyčejích (masopust, Jízdy králů, svatodušní svátky, hody, dožínky) až do té míry, že akceptovaly záměry na konzervaci Vlčnova a dalších obcí na živé skanseny [...].*
 14 Sedlář, J. cit. v pozn. 5.
 15 Grůza, A. cit. v pozn. 4.
 16 Jánuš Kubiček se obeslání této výstavy vzdal, neboť současně připravoval výstavu v Brně „U Barvičů“, O. Janeček práce nezaslal údajně pro neshody s R. Fremundem.
 17 Vystoupení ze skupiny vzal Matal na vědomí listem adresovaným V. Vašíčkovi 20. 12. 1958. Vašíček vystoupil údajně proto, že skupinu (mylně) považoval za oficiální záležitost.
 18 Ševček, L., *Obrazová tvorba*, in. *Vladislav Vaculka, životní dílo*. Oblastní galerie výtvarného umění, Zlín 1990–1991, s. 10.
 19 Ve využití struktur barevných past spatřoval J. Sedlář právem ohlas starší strukturální malby (strukturálního informelu). – (Jaroslav Sedlář, cit. v pozn. 5. Stejně východisko měly amorfní útvary na některých Vaculkových litografiích, a na časných sochařských dílech.

Malířská díla Vladislava Vaculky uváděná v textu

Užité zkratky: ol. pl., = olej na plátně, překl. = překližka, vl. = vlevo, vp. = vpravo, (označuje umístění signatury, nesign. = nesignováno, NGP = Národní galerie v Praze, SM UhH = Slováké muzeum v Uherském Hradišti, ŮLK = Ústav lidové kultury, GVV = Galerie výtvarného umění, OGVU = Oblastní galerie výtvarného umění. HG NMnM = Horácká galerie v Novém Městě na Moravě, s.m. = soukromý majetek, písmena a čísla za údaji o veřejné sbírce se týkají evidence díla (evidenční či inventární čísla).

1. Pražská ulička, 1937, ol. pl., 67×79 cm, vp. dole: Vac 37, SM UhH U 7274.
2. Městské zákoutí, 1942, ol. pl., 60×73 cm, vl. dole: Vaculka 42, s.m.
3. Zhroucený železniční most, 1945, ol. překl., 38.4×60cm, vp. dole: Vaculka 45, s. m.
4. Ulice v Uherském Hradišti, 1946, ol. pl., 33×41 cm, vp. dole: Vaculka 46, OGVU Zlín, O 1104.
5. Moje sestra (též Dívka v kroji), 1937, ol. pl., 90×60 cm, vp. dole: Vaculka 37, s.m..
6. Dívka s růží (Portrét M.P.), 1942, ol. pl., 81,5×60 cm, vp. dole: Vaculka 42, OGVU Zlín, O 351.
7. Portrét pí I.V. (též: Portrét umělcovy choti), 1942, ol., pl., 61×46 cm, vl. dole: Vaculka 42, s. m.
8. Zátiší s hudebními nástroji, 1936, ol. pl., 68×81 cm, s. m.
9. Muzikanti, 1938, ol. pl., 100×125 cm, uprostřed dole: Vaculka 38, s. m.
10. Hluchoněmí, 1938, ol. pl., 81×100 cm, nesign., s.m.
11. Ležící akt, 1939, ol. pl., 44×63,5 cm, vl. dole: Vaculka 39 (?), s. m.
12. Kytarista, 1939, ol. pl., 109,5×64,5 cm, s.m.
13. Studie dívky, 1938, další údaje nezjištěny.
14. Dračky, 1938, ol. překl., 37,5×47 cm, vp. dole: Vaculka 38, OGVU Zlín, O 1105.
15. Mystický figurální motiv, 1940, ol. pl., 33,5×46 cm, nesign., s.m.
16. Jezdec na koni, 1940, ol. pl., 62×92 cm, vp. dole: Vaculka 40, NGP, O-11348.
17. Melancholie, 1940, ol., 60×81cm, vl. dole: Vaculka 40. (uvedeno v článku cit. v pozn. č. 7.)
18. Vzkříšení Lazara (též: Vzkříšení Lazarovo), 1942, ol. pl., 60×72 cm, vl. dole: Vaculka 42, s. m.
19. Figurální kmpozice, 1941, ol. pl., 60 × 73 cm, nesign., OGVU Zlín, O 1216.
20. Pierot, 1941, ol. pl., 82×98,5 cm, vp. dole: Vaculka 41, SM UhH, U 7445.
21. Zátiší s lahvemi, 1936, ol. pl., 67×62 cm, vl. d.: Vaculka 36, s. m.

22. Zátíší s utěrkou, technické údaje nezjištěny, s. m.
23. Cirkus, 1942, ol. pl., 70×100 cm, vl. dole: Vaculka 42, OGVU Zlín, O 1220.
24. Svatba, 1942, ol. dřevo, 46×87 cm, vp. dole: Vaculka 42., s. m.
25. Jízda králů, 1942, ol. pl., 100×120 cm, vl. dole: Vaculka 42, OGVU Zlín, O 950.
26. Alegorický motiv z války, 1943, ol. pl., 90×130,5 cm, vp. dole: Vaculka 43, s. m.
27. Chodci, 1944, ol. překl., 41×35cm, vl. dole: Vaculka 44, s. m.
28. U nemocnice, 1944, ol. pl., 55×80 cm, vl. dole: Vaculka 44, SM UhH, U 7273.
29. Čtenářka, 1944, ol. pl., 50,5×69 cm, vp. nahoře: Vaculka 44, s. m.
30. Koupání, asi 1944, ol. pl., 55×80 cm, vl. nahoře: Vaculka, s. m.
31. Trojka (Spřežení), 1946, ol. pl., 33×40,6 cm, vl. dole: Vaculka 46, s. m.
32. Oráč, 1948, ol. pl., 130×74cm, uprostřed dole: 24.VIII. 48 Vaculka, s. m.
33. Holčička se slunečníkem, 1947, ol. pl., 61,5×50 cm, vp. nahoře: Vaculka 47, s. m.
34. Splašený kůň, 1949, ol. pl., 50×61 cm, vl. dole: Vaculka 49, s. m.
35. Z jízdy králů, ol. pl., 96×130 cm, vl. dole: Vaculka 50, SM UhH, U 7197.
36. Rekruti, 1950, ol. pl., 130×96 cm, vl. dole: Vaculka 50, SM UHUH, i. č. 1377.
37. Milenci, 1951, ol. pl., 96×68 cm., vp. dole: Vaculka 51, ÚLK Strážnice, 4059.
38. Návrat (též: Návrat z jízdy králů), 1951, ol. pl., 96×150 cm, vp. dole: Vaculka 51, OGVU Zlín, O 421.
39. Pod šable, 1952, ol. pl., 95×90 cm, vp. dole: Vaculka 52, GVU Hodonín, O 467.
40. Rekrut, 1951, ol. pl., 73×55 cm, vp. od středu dole: Vaculka 51, GVU Hodonín, O 155.
41. Hlava šohaje, 1955, ol. pl., další údaje nezjištěny, s. m.
42. Na molu, 1961, ol. pl., 120×96 cm, vl. dole: Vaculka 61, s. m.
43. Ve dveřích II, 1962, ol. pl., 131×96,5 cm, vp. dole: Vaculka 62, s. m.
44. Milosrdný samaritán, 1964, ol. pl., 51×61,5 cm, nesignováno, GVU Zlín, O 1218.
45. Triga (též: Kompozice - Triga), asi 1963, ol. pl., 97×150 cm, nesignováno, OGVU Zlín, O 887.
46. Klarinetista, 1964, ol. pl., 115×90 cm, vl. dole: Vaculka 64, GVU Hodonín, O 276.
47. Černá triga, 1962, ol. pl., 74×92 cm, vp. dole: Vaculka 62, GVU Hodonín, O 262.
48. Maratonec, asi 1972, ol. pl., 73×54 cm, vl. dole: Vaculka, s.m.
49. Jezdec s koněm, 1977, ol. pl., 120×90 cm, vp. dole: Vaculka 77, s. m.
50. Ikarův pád, 1964, 195×97cm, vp. dole: Vaculka, GVU Ostrava, O 1274.
51. Modrá triga (též: Triga), 1977, ol. l., 90×115 cm, vl. dole: Vaculka 77, s. m.
52. Pierot, 1942, ol. pl., 61×46cm, vp. v polovině, HG MNnM O 914.

Výběr z literatury:

- H o r o v á, A. (ed.) *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*. Praha 1995, Josef Maliva, slovníkové heslo Vaculka Vladislav na s. 888.
- M a l i v a, J., *Hodiny s výtvarným uměním v českých zemích, nárys dějin umění od pravěku do poloviny 20. století*. Olomouc 2001, s. 219.
- M a r t y k á n o v á, M., *Vladislav Vaculka – život a dílo*. Diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 1996 (práce uvádí veškerou starší literaturu).
- M a r t y k á n o v á, M., *Vladislav Vaculka – tři kapitoly ze života a díla*. In: Slovácko 39, Uherské Hradiště 1997, s. 163–183.
- S e d l á ř, J., *Pocta Vladislavu Vaculkovi*. In: Slovácko 36, Uherské Hradiště 1994, s.174–180.
- S e d l á ř, J., *Vladislav Vaculka*, 52. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1996, s. 129–134.
- Výstavní katalogy (naposledy výstava *Vladislav Vaculka, Otmar Oliva. Dotyky a souvislosti*. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlínský kraj, Město Uherské Hradiště, 2003/04, texty Ludvík Ševeček a Kateřina Vozárová).

Doc. PhDr. Josef M a l i v a (n. 1931), emeritní docent dějin umění na UP v Olomouci a soudní znalec v oboru výtvarného umění. Zabývá se problematikou renesanční skulptury a problematikou umění 20. století zejména tvorbou českých a německých autorů na Moravě.

The Sources of the Painted Works of Vladislav Vaculka

Abstract

Vladislav Vaculka belonged to foremost Czech artists alongside with the younger members of the so-called wartime groups, and the likes of Z. Sklenář, K. Černý, V. Boštík and K. Valter who appeared publicly as solitary artists and created their works since the late 1930s to the time far beyond the half of the 20th century. The artist lived in the years 1914-1977 and most of the time he stayed and worked in Uherské Hradiště, in the milieu of the Moravian Slovácko ethnographic region. He identified himself with this milieu and he remained faithful to it in his paintings, prints, textile designs, ceramics, and sculptures.

Vaculka began his artistic education in 1934 in Prague. His artistic expression in painting, drawing and prints evolved from his first works that profess the opinion of the lyrical cubism, to the works that were cryptographic in their character, created in the traumatic wartime years. These works oscillated between metaphysical painting and drawing with a flavor of surrealism. Finally, in his works after 1947, he began to favor purely aesthetic values. At first, he found those in Vuillard-like cultured structures of color pastes, and later on in pregnant reduction of shape elements of a picture in harmony with the areas of emphatic colors. Since the 1950s, he began with completely original transubstantiation of reality. This supreme part of the artist's oeuvre, initially showing some influence of the late-period Georges Braque, is populated with subjects related to folklore, elevated by the author to the level of general human condition. These subjects were always humanistic in their content which, in terms of their artistic form, reached out to the very boundary between figurative and non-figurative approaches.

Since the mid 1950s, the artist created also ceramics and textile patterns (later on, namely tapestry designs) as well as monuments (designs of ceramic mosaics). Since the 1960s, he had also produced sculptures including jewelry.

Vaculka's basic theme was the existential feeling of a 20th century man who (similarly to the likes of Leoš Janáček and Bohuslav Martinů in the realm of music) has not yet lost his connection to the rural milieu of the native country, Moravia, and to the ancient traditions of its folk. He led a life of a spiritually well-oriented man and a cultivated artist whose creative instinct and artistic vocabulary was always in harmony with the topical phenomena of the progressive world culture of the time.

Quellen des Malwerkes von Vladislav Vaculka

Zusammenfassung

Vladislav Vaculka zählte zu den bedeutenden tschechischen Künstlern wie den jüngeren Mitgliedern der so genannten Kriegsgruppen und den solitär auftretenden Z. Sklenář, K. Černý, V. Boštík oder K. Valter, die sich im Bereich der bildenden Kunst seit Ende der dreißiger Jahre durchsetzten, wobei ihre Tätigkeit bis weit über die Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts reichte. Der Künstler lebte in den Jahren 1914 bis 1977 und wirkte überwiegend in Uherské Hradiště, d. h. im Milieu des mährisch-slowakischen Ethnikons, wo er hingehörte. Diesem Milieu ist er auch in seinen malerischen, graphischen und bildhauerischen Werken sowie Textil- und Keramiken treu geblieben.

Seit 1934 gewann Vaculka seine Kunstausbildung in Prag. Seine künstlerischer Ausdruck in den Bereichen Gemälde, Zeichnung und Graphik entwickelte sich vom lyrischen Kubismus seiner ersten Werke über die aus den traumatischen Kriegsjahren stammenden Werke kryptographischen Charakters, die zwischen dem metaphysischen Gemälde und der surrealistisch anmutenden Zeichnung oszillierten, bis zu Werken, in denen der Künstler seit 1947 pure ästhetische Werte bevorzugte. Zuerst suchte er sie in edlen Strukturen der Farbenpasten à la Vuillard, später in der prägnanten Reduktion der Formkomponenten eines Bildes in Zusammenwirken mit betonten Farbflächen und seit Anfang der fünfziger Jahre in einer originellen Wesensverwandlung der Realität. Dieser Abschnitt seines Schaffens trug am Anfang Spuren der Spätwerke von Georges Braque, wurde von Folklorethemen erfüllt, die der Autor auf die Ebene der allgemeinen menschlichen Gültigkeit erheben wollte. Immer handelte es sich um humanistische Themen, die in seiner Form fast die Grenzlinie der unfiguralen Kunst erreicht haben.

Seit Mitte der fünfziger Jahre widmete sich Vaculka auch der künstlerischen Arbeit mit Textil und Keramik (später besonders den Entwürfen von Gobelins), den monumentalen Werken (Entwürfe der keramischen Mosaik) und seit Anfang der sechziger Jahre auch noch der Plastik, wobei in die künstlerische Schmuckerstellung übergreift.

Das grundlegende Thema Vaculkas war das existentielle Gefühl des Menschen im 20. Jahrhundert, der (ähnlich wie in der Musik bei Leoš Janáček oder Bohuslav Martinů) der die Verbundenheit mit Mähren, seiner Heimat, mit alten Traditionen seiner Bewohner und mit dem Landleben fühlte. Er lebte das Leben eines geistlich orientierten Menschen, eines kultivierten Künstlers, dessen schöpferische Gespür und künstlerische Sprache stets im Einklang mit aktuellen Erscheinungen der zeitgenössischen progressiven Weltkultur standen.