

VÝTVARNÉ PŘÍNOSY VLADISLAVA VACULKY V SOCHAŘSKÉ TVORBĚ Z KONCE 3. A POČÁTKU 4. ČTVRTINY 20. STOLETÍ

Josef Maliva, Univerzita Palackého, Olomouc

Neukazoval sebe, ukazoval noblesu a kulturu jako takové ve svém díle – v kresbách, obrazech, sochách a ve svém vystupování. Na jeho věcech mne zaujala určitá archetypálnost, připadaly mi laskavé, barevné, nádherné a hlavně světové a na svojí světovost on také umřel.

Otmar Oliva

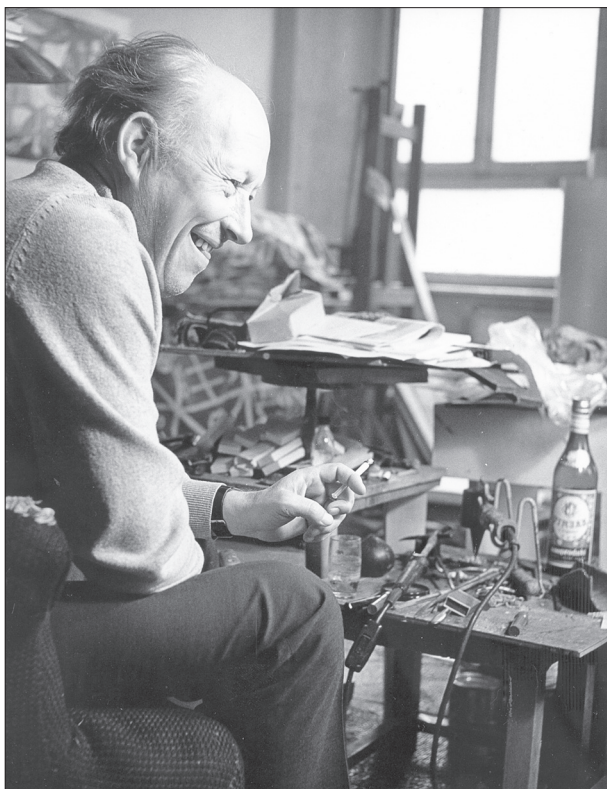
Sochařské dílo Vladislava Vaculky bylo vytvářeno na stejných myšlenkových základech jako jeho obsáhlá a mnohotvárná malířská a grafická tvorba. Rodilo se stranou kulturních center, v tichosti, pokoře a skromnosti – tak příznačné i pro povahu umělce – za nepříznivých politických poměrů šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Jeho smysl nespočíval v prosazování nových formálních výbojů, ale v hledání zdrojů onoho fenoménu pro nějž bývá užíván výraz člověčenství.

V literatuře bylo již řečeno, že Vaculkova sochařská tvorba souvisela i s prostorovým citěním umělce, zřetelným v jeho starších malířských a grafických dílech. Rozvíjela se však až v době, kdy umělcovy malířské realizace počaly se uplatňovat v plošných dimenzích. Ve statích jeho dlouholetého přítele byla zachycena i geneze umělcovy sochařské tvorby: *Přirozené sochařské citění [...] (Vladislava Vaculky) našlo logické vyústění i v práci sochařské. Zdálo se překvapivým, že zvládl úkol reliéfně vyzdobit čela dvou dřevěných sudů na víno. Mohlo to být chápáno jako šokující extempore. V roce 1952 však vytvořil působivý dřevěný reliéf Šohaje s koněm a od r. 1953 se objevují reliéfní a sochařské práce v keramice. Dokonce skupina děl vytvořených v letech 1956–57 (tehdy nepřezhnutá) a teprve v r. 1961 vypálená v redukční peci, přinesla plně plastické práce. V té době již vytváří i rozměrné reliéfní mozaiky kombinující díla glazovaná a redukční. [...] Skutečná éra Vaculkovy sochařské práce však počala v roce 1963. To bylo období, kdy byl již naplněn úkol monumentální povahy, převážně reliéfními mozaikami pro interiéry veřejných budov.¹*

Dnes, s odstupem času, lze k Vaculkově plastické tvorbě přiřadit i jeho šperkařské artefakty, které srůstaly s oblastí drobné plastiky. *Zvláštní kapitolu sochařské práce tvoří skupina asi třiceti stříbrných šperků (některé nebyly dokončeny) doprovázených třemi většími stříbrnými plastikami. Jsou tak „vaculkovské“, že jen jejich neznalost, způsobená omezujícím monopolem na zpracování stříbra a tím možnosti vystavování, znemožnila jejich vřazení do současného českého šperkařství.²*

K systematické sochařské činnosti, především v oblasti bronzové plastiky, podnítily Vladislava Vaculku na počátku šedesátých let jeho cesty do středomořské oblasti; v roce 1962 do Sýrie a Libanonu a zhruba ve stejné době i do Itálie. V Národním etruském muzeu v Palazzo Vitalleschi v Tarquinii a v etruské nekropoli východně od města se umělec setkal s bohatými sbírkami etruského umění, zejména se šperky a drobnými plastikami tajemného a umělecky vyspělého národa. Zde našel i podnět k vytvoření menších bronzů, do té doby v novodobém sochařství poněkud pozapomenutou, technikou lití na ztracený vosk, vyhovující subtilnějšímu sochařskému projevu a složitějším tvarovým kracím rozbrázděného povrchu hmoty.

V prvních realizacích v kovu (*Klarinetista*, 1963, *Hudec* [též *Houslista*], 1963), vycházel Vaculka i z pozdních ohlasů strukturálního informelu, které pronikaly do jeho malířské a grafické tvorby (v příbuzné tematice, například do jeho exlibris a do čtyřbarevné lito-



Vladislav Vaculka v ateliéru u pracovního stolu.

postrádal Vaculka patrně to co je plastickému dílu nejvlastnější, totiž pregnantní výraz objemovosti. Tu záhy – až v robustní dimenzi – pokusil se uplatnit v bronzu nazvaném *Milenci* (1964), aniž se zcela vzdal onoho příznačného propracování povrchových struktur některých ploch. Tuto senzibilní hru amorfních struktur omezil zde pouze na motiv křesla obepínajícího mileneckou dvojici. Ale ani tuto cestu umělec nepovažoval za trvale schůdnou. Pro jeho další práce z let 1966 až 1967 zůstalo charakteristické právě ono jemné, až minuciózní vrásnění povrchu hmoty, kontrastující hladkým plochám kovu.

V bronzových sochách hlav šohajů, rekrutů, mladičkého krále z proslulého slováckého bandéria i v plastice *Šohaj s koněm*, která vznikla v letech 1966 až 1967, se umělec snad nejtěšněji přimyká k výtvarné problematice, řešené ve stejné době v obrazech a grafických listech. (Pouze plastika představující šohaje s koněm nalezla malířskou paralelu naopak až po deseti letech.) Společná byla tematika i formální mluva těchto prací, totiž míra výtvarné stylizace i akceptování trendů soudobého světového umění. V obou variantách hlav nazvaných *Hlava rekruta* (1966), využil Vaculka principu vícehledovosti, kterým se, v zachycení tváří (později i celého těla), zabýval ve své plošné tvorbě nově od počátku let padesátých.

Plasticitu hladkých oblých tvarů, kterou jsme konstatovali na milenecké dvojici, sochař nyní nahradil převážně hladkými plochami, které vyplývaly z redukce objemů do geometricky stylizovaných menších ploch, jakou známe i z dvoubarevného linořezu s námětem hlavy šohaje z r. 1963, použitého jako novoročenky Slováckého muzea – galerie výtvarného umění v Uherském Hradišti. Třetím výtvarným prvkem, obohacujícím tyto plastiky (k nimž lze přiřadit též analytičtější dílo: *Hlava krále*, 1967), je kompoziční řešení využívající diagonálně ubíhajících linií a ploch. I tohoto výtvarného pojetí použil umělec již dříve v malbě a grafice, například na obraze *Kompozice – triga* (1964, v majetku zlínské galerie), nebo *Ikarův pád*

grafie s námětem sedícího klarinetisty, i do dvoubarevné černobílé litografie *Houslista*, kde amorfní skvrny sehrávaly výraznou roli ve hře bohaté škály střídání světla a stínů). Stíhlá, éterická lidská postava vstupovala do Vaculkovy časné tvorby jako příznačný fenomén až do roku 1965 (*Toaleta*, 1964, *Kráčející figura*, 1965, *Tanečnice*, 1965). Připomínala Giacomettiho sochy, jež vznikaly od 2. poloviny třicátých let,³ anebo zmíněné drobné etruské plastiky. V jemném rozbrázdění povrchu sochařské hmoty i v křehké anatomické struktuře postavy, kladl umělec důraz na vertikální vyznění sochařského celku. V proporcích subtilních Vaculkových plastik té doby pocítujeme nejen projev umělcovy výtvarné senzibility, ale rovněž jeho úsilí vnést do sochařského výtvaru zřetelný duchovní rozměr.

Ve zmíněných prvních sochařských projevech v kovu

(1964, dílo ostravské galerie). Stejnému skladebnému řádu se podřizují zejména oba bronzы s hlavami rekrutů. *Rythmus svislých os se rozpadá od středu ke stranám a na vrcholu doznívá v opačném křížení horizontál [...] Dlouhý plát – krk [...] je protažením střední osy.*⁴ Obdobné souvislosti s grafikou nalezneme i v tříšti bohatě vrásněného povrchu zmíněné plastiky z r. 1967, vyvřelé z umělcovy imaginace již v první polovině roku 1966, kdy dotvářel kresbu pro sochu *Hlava s růží*, použitou záhy jako předlohu pro suchou jehlu využitou v ex libris L. Randýska. S ostatní malířskou tvorbou souznívá i bohatá struktura povrchu hmoty. *Hlava krále* sehrává ve Vaculkově tvorbě nezastupitelnou roli. V ní umělec dospěl nejdále v desintegraci tváře a ve výrazu zdánlivě chaotické změti optických elementů na jejím povrchu, ve znacích, kterými se přiblížil snad až k hranicím tvorby nefigurativní.

Do sféry nefigurativní tvorby vkročil umělec až svým monumentálním sochařským dílem *Vzkvétání*, určeným pro exteriér zlínského závodu VUGPT v r. 1967. Rozměrný, horizontálně rozvržený kotouč vejcovitého tvaru, nasazený jako ostatková schránka, na vysokém štíhlém dříku, je utvořen z množství drobných trubkovitých elementů z nerezavějící oceli. V středu pláště objektu dominuje motiv připomínající lidské oko chápané jako základní činitel výzkumu v závodě. Na obou zeštíhlených koncích se monument rozevírá jako ústa podivného mořského živočicha, aby tak symbolizoval vstup a výstup technologického procesu. Socha, pro svoji nefigurativní podobu, musela být, krátce po jejím osazení, v dobách komunistického totalitního režimu, z politických důvodů, jako dílo abstraktní, odstraněna.

Sféra nefigurativní tvorby, kterou ve své malbě od počátku šedesátých let až do konce života v různých modifikacích využívali Vaculkovi nejbližší moravští přátelé, Jánuš Kubíček, Bohumír Matal a Vladimír Vašíček, byla uherskohradištskému umělci bytostně cizí. Naopak aktuální tendence světového umění, označovaná již od konce let padesátých jako nová figurace,⁵ která v našich zemích debutovala koncem let šedesátých rozsáhlou výstavou v pražském Mánesu, měla se sochařskou tvorbou Vladislava Vaculky řadu styčných bodů. Nová figurace se větvila do mnoha oblastí. Znamenala návrat k realitě člověka, korespondovala s významotvornými záměry autorů, do výtvarného díla vnášela spiritualitu a obracela se i k reminiscencím na klasickou výtvarnou minulost.

Již Vaculkovo bronzové poprsí z konce r. 1967, nazvané *Hoch* (pracovně též *Chlapec v pruhovaném tričku*), se zásadně odlišovalo od všech dosavadních plastik jihomoravského umělce. Vyznačovalo se zejména plasticitou oblých tvarů tváře (snad jen vzdáleně spřízněnou s objemy sochy *Milenci*), a markantním vyznačením partie očí, nosu, úst i brady. V nasazení hlavy na vysoký stvol krku pocítujeme připomínku dříku ostensoria vyzdviženého v rituálním gestu. Ze sochy se vytratilo dřívější „načechrávání“ amorfního povrchu hmoty. Použití drobný částíček kovu mělo funkci při vytváření fikce rozježených vlasů chlapce. Novým fenoménem se stala výrazná strohost celkového objemu hlavy, přísná osovost a frontalita, která, spolu s vyvýšením partie hlavy na vysokém krku, dodává soše výraz monumentality a nadčasovosti. Naopak pruhování trička, podtržené, zde zcela výjimečným použitím barevného emailu, začleňuje sochu do přítomnosti a dodává jí civilistní přídech.

Jako ještě kompaktnější se jeví, o dva roky mladší, technicky náročné, poprsí ženy nazvané *Křik*. Od předešlého díla se liší nejen technologickým detailem, kterým je použití stáčených pásků kovu k navození dojmu ženských kadeří, ale rovněž snahou o oživení tváře její výraznou gestikulací. Obě sochy, vzájemně si dosti příbuzné, jakoby spočívaly samy v sobě, sevřené ve svých objemech a svázané konturami vnitřního bytí, pevně vnořeny do své sochařské identity. Nekořpondují již s ostatními oblastmi umělcovy výtvarné činnosti, s jeho malbou, keramikou či grafikou. Jen na půli cesty k nim zůstala stát plastika *Don Juan* (1967–68), obdařená ještě několika residui sblížujícími ji se staršími díly. Nicméně je to rovněž socha osobitá, vyžadující naši pozornost především tím, že navozuje dojem úsměvnosti až jisté hravosti a intimity, spočívající v daru lidského porozumění.

Dřívější způsob sochařského pojetí námětu však umělec zcela neopustil. Ještě r. 1974 vytvořil drobnou stříbrnou plastiku nazvanou *Hlava* (v. 13 cm), ve které doznívaly některé tvárné prvky hlav rekrutů či „krále“ s růžičkou v ústech. V obdobném duchu je zčásti



Hlava rekruta II, 1966, bronz, v. 31 cm.



Don Juan, 1967, bronz, v. 39 cm.

pojednaná rovněž verze sochy *Žena v okně* z r. 1971 (nazvaná *Hlava ženy*). Zazněl tu rovněž folkloristický prvek, zasunutý na výše zmíněných kompaktních sochařských dílech sedmdesátých let do pozadí. Totéž platí o většině stříbrných šperků vytvářených umělcem v letech 1974 až 1976.

Na dvojici plastik *Hoch* a *Křik* navazovala v r. 1970 nezvyklá srostlice bronzové sochy s asambláží, *Žena v okně I*. Patrně bychom se mylili, kdybychom toto spojení s předmětným světem banálních všedních věcí kladli do souvislosti s Rauschenbergovým pop artem. Pro autora bylo toto dílo něčím jako životním krédem, vyznáním z celoživotního přitakavého a přímo vřelého vztahu k duchovním hodnotám přežívajícím v tradicích slováckého etnika. Samotné poprsí ženy bylo Vaculkovou zřetelnou reinterpetací světa klasiky. Pociťujeme ji v důsledné osovosti bronzu, ve viditelné autorově snaze o dosažení monumentálního výrazu a fikce nadčasovosti. Antická torza připomene fragmentarizace rukou opřených o okenní rám i dojem statiky tělesných partií sochy, podtržený kontrastem s dynamickým rozevlátím kovových plátů, rozprostřených kolem hlavy ženy, které evokují fikci vlajících cípů ženského šátku.

Dřevěný rám malého okénka venkovského domku, v jakém se umělec v Jarošově narodil a prožil své dětství, rám již jen s jedním proskleným okenním křídlem po straně, je výsledkem snahy o globální výtvarné uchopení symboliky prostého života prožitého tvůrcem díla na slováckém venkově, prožitku trvale uloženého v jeho vzpomínkách. V tomto jediném artefaktu se v imaginaci umělce sbíhaly veškeré jeho dojmy z účasti na lidových zvycích a obyčejích v rodné obci a později v centru regionu, v Uherském Hradišti a v okolí města. Předmět – svým vytržením z funkční souvislosti – přešel, jako součást výtvarného díla, do roviny naléhavého sdělení. Manifestuje vřelý vztah Vladislava Vaculky k celé hmotné i duchovní kultuře regionu. Moravské prostředí po řadu desetiletí formovalo „širší identitu“ umělce i řady jeho přátel. V neobvyklém uměleckém artefaktu tkví významy, jež jsou rozprostřeny mimo vlastní oblast sochy. Spočívají v hlubším filozofickém pohledu na identitu člověka vkořeněného dosud do etnograficky živého prostředí, svázaného s hlubokou vírou a tradicemi, které připomínaly kořeny prostých a přirozených sociálních vazeb pramenících v dávné minulosti celého lidstva.

Příklon autora k záměrům nové figurace měl specifický příděch živený humanistickými postoji umělce. Neměl nic společného s neodadaistickými protesty proti absurditě lidského bytí a odcizení. Vnímání světa tvůrcem zmiňovaných sochařských prací se omezovalo na pozitivní, etické, estetické, mytologické, tradiční a široce lidské hodnoty v životě jedince i kolektivu. Vaculkův mýtus o člověku byl veskrze humánní fikcí, která se, ve světle doby, ve které žil, musela jevit i jako němý protest proti pokřiveným idejím tehdejšího totalitního režimu, do něhož prorůstala již mentalita konzumní společnosti. Vaculkova pokora a neformální úcta k člověku a jeho duchovním hodnotám byla cestou k spiritualismu, tolik potřebnému i v dnešní době.

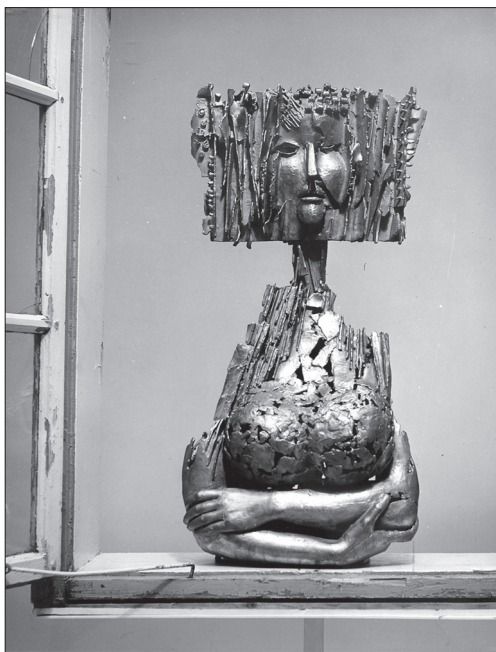
Sochu *Žena v okně* lze interpretovat i v širší ikonografické rovině, nejen jako výzvu k rozevření „oken“ poznání do světa, za hranice trasované ostnatými dráty, ale i k otevření lidských srdcí k pevným a neměnným morálním, politickým a veškerým životním postojům, o nichž autor nejednou debatoval se svým přítelem, spisovatelem a publicistou Ludvíkem Vaculíkem i mnohými dalšími příznivci jeho tvorby, ať již z řad umělců, historiků umění či prostých milovníků umění.

Pokud přísnou formu a řád, proklamovaný sochou *Žena v okně*, dáváme do souvislosti s racionalismem klasického antického a renesančního umění, pak tvůrčí východisko monumentálního Vaculkova díla, *Piety*, můžeme hledat naopak v expresivitě a spiritualitě gotického sochařství. Dílo se váže k tragické události, k smrti manželky Vaculkova blízkého přítele, která po celá léta byla v úzkém kontaktu s Vaculkovou rodinou. Kompozičním základem této funerální plastiky je obrazec skoseného trojúhelníku, jakého umělec použil již před polovinou šedesátých let v malbách s názvem *Milosrdný Samaritán*. (Bylo to vlastně kryptonymní označení pro námět Piety.) Význam obou témat v nejšířším smyslu spočíval ve vyjádření utrpení, bolesti a soucítění nad neštěstím a zármutkem bližního. V religiozní poloze se téma často projevovalo v sousostí Piety s námětem obnaženého těla mrtvého Krista spočívajícího na klíně Panny Marie prováděné v řezbách gotické doby a v detailech maleb obrazů s námětem Oplakávání Krista.

Motiv Piety se spustěnou rukou ležícího Krista je častým námětem slezské gotické plastiky. Nalezneme ho například na *Pietě písecké* z vratislavského kostela Nejsvětější Panny Marie na ostrově Piasok nebo v *Pietě svidnické* z farního kostela ve Svidnici. Tento typ Piety se opakoval i v lidovém umění, ke kterému má Vaculkův bronzový monument blíže rozvržením sochařského celku do šíře, zvýrazněním partií hlav i celkovým expresivním pojetím. Kompozici sochy utváří složitá soustava vzájemně provázaných linií a diagonálně ubíhajících partií ploch bohatě řasené drapérie, ve které se střídají konkávní, vypouklé i ploché útvary, svazující obě postavy v jedinou srostlici dramaticky znějícího objemu. Výraz bolesti a hoře rozechvívající neklidnou sochařskou soustavu kulminuje v expresivním výrazu, až drasticky formovaných, tváří P. Marie a Krista. Po formální stránce se socha v mnohém váže k starším sochařským dílům, která vznikala před r. 1967 i ke zmíněným malířským námětům z první poloviny let šedesátých. Po stránce technologické jde v našem prostředí o unikátní doklad rozměrného a technologicky náročného sochařského díla, které vzniklo svařováním bronzových sekvencí zhotovených v technice lití na ztracený vosk.

Figurativní aspekt ve Vaculkově tvorbě se v starších dílech projevovat v harmonické symbióze s tvůrčí orientací umělce na výtěžky současného světového umění. V tomto směru není bez významu připomenout opět zmíněné vztahy Vaculkovy starší sochařské tvorby s malířstvím, které se vyjeví především při komparaci zmíněných poprsí s malbou Georse Braquea *Noc* z r. 1951.

Hledání výtvarných inspirací v oblasti soudobé světové tvorby pro Vaculkovu plastiku, která se záhy vymanila z názorové orientace na malířskou a grafickou tvorbu, zdá se však bezpředmětné. Poznáváme-li v ní prvky kubistické analytičnosti a zásady vícehledovosti, jde o přirozené setkání s obecnou mluvou forem, kterou si Vaculkova tvorba osvojovala již před více než třiceti lety. V umělcově podvědomí právě tak měla místo i expresivní nota bronzů Rudolfa Bellinga, jehož myšlenky o propojení výtvarného projevu s pohybovými



Hlava ženy (Žena v okně II), 1971, bronz, v. 57 cm.

formami i hudbou byly Vaculkovu citění velice blízké.

Jednotu všech uměleckých projevů s duchovními postoji, vírou i rituálními praktikami nacházel umělec v kulturách přírodních národů. Proto ctil tajemné mystérium masek dávné nocké kultury, obdivoval se beninským bronzům odlévaným jemu vlastní technikou ztraceného vosku, i způsobu zdobování předků známé z území malijské republiky. Celé negerská kultura, zejména z oblastí povodí Konga a Nigeru byla pro něj inspirativní. Cenil si expresivní síly dokladů hmotné i duchovní kultury Černé Afriky, její bezprostřednosti a vitality. Spatřoval v nich cestu k pochopení i vlastních, v přetechnicizovaném světě utlumených, etnických kořenů, i cestu k dosažení jednoty mezi uměním a životem. Ani jeho tvorba nechtěla se vzdalovat od reality života. Nacházel jí v lidech samotných, v tváři člověka, pochopené jako odraz vnější i niterné stránky lidské existence.

Ve výtvarné formě Vaculkových sochařských bust si své místo vyhradila i samotná technologie lití a svařování kovových dílů, která již v minulosti byla dokonale propracovaná jak Španěly Gargalem a Gonzalesem, tak i ruským konstruktivistu Naumem Gabo i dalšími klasiky moderního sochařství. U Vaculky šlo hlavně o bronz limitované podobou lidské tváře, o poprsní busty pro než rozhodujícím faktorem byla, jak už bylo řečeno, syntéza vnější podoby a niterného ustrojení člověka, reprezentující obecný lidský typ. Tyto busty se jen málo podřizovaly dobovým stylotvorným regulím. Ctily technologickou stránku práce s kovem, využívaly tvárných možností kovových plátů, stáčených spón, kontrastu hladkých a strukturovaných ploch - „kapek“ a drátků u stříbrných šperků - a všech dalších výrazotvorných možností litého a svařovaného materiálu. (Netřeba dodávat, že každá z těchto prací byla neopakovatelným unikátem, na rozdíl od běžných sochařských prací zhotovovaných až v šesti originálech.)

V průběhu r. 1971, kdy se rodila podoba Vaculkovy *Piety*, dramatická výrazovost umělcovy sochařské tvorby (*Hlava ženy* z r. 1971 o výšce 73 cm), vítězila nad poetickou notou ženského obličejce (*Hlava ženy* z r. 1971 o výšce 57 cm). Koncentraci výrazu tváří podporovala nyní kompatibilita sochařského celku a především zvýšená pozornost, kterou autor věnoval psychice osob a výrazu tváře odpovídajícímu obsahové stránce námětu.

V ostře řezaných rysech tváře *Dona Quijota* (1973), poznáváme introvertní typ člověka uzavřeného ve svých idealistických představách o světě, nicméně muže nekompromisního a pevného ve svém rozhodování. Tomuto typu neurastenika astenického *vzezření* a vyzáblé tváře, s hlavou nasazenou na extrémně vysokém sloupci krku, kontrastuje hlava připomínající vojína římské legie. Bronz nazvaný *Bojovník* (1975), je spíše hlavou extraverta, jakoby bojovníka zachyceného při válečném pokřiku. Socha, formovaná převážně v obých objemech, nese na své zbroji atribut práva a spravedlnosti a rytinu okřídleného Pegase. Jde o hlavu bájného Persea, kladného hrdiny antických bájí, který v Hádově přilbě neviditelnosti, v zájmu práva a spravedlnosti, přemohl obávanou Gorgonu Medúsu a dal tak vzlétnout Pegasovi – ztělesňujícímu pak po staletí básnickou imaginaci a uměleckou fantazii? V obou sochách se autor dopracoval až ke krajině lapidárností tvarů a výtvarnou pozornost soustředil jen na základní

motivů lidských tváří, které se tak staly hlavními nositelkami významů. Sochu *Bojovníka* časově předcházela tvarově obdobná plastika *Třioký Ferko* (1973), která se stala výzvou pro ikonologickou interpretaci díla i dokladem toho, že sochař vkládal do svých prací hlubší myšlenkové významy, jejichž pochopení předpokládá znalosti kulturní historie.

Další vývoj Vaculkovy sochařské tvorby prokázal, že umělec zůstal věrný programu typizace tváře i zobecnování výrazu lidských vlastností prostřednictvím příznačných rysů obličeje. V téměř portrétně modelované tváři nazvané *Žena v šátku* (též *Hlava ženy*), tušíme osobnost mladé venkovské ženy, které přijímá realitu svého bytí vstřícně a nekomplikovaně. Nasazení hlavy na vysoký a štíhlý sloup

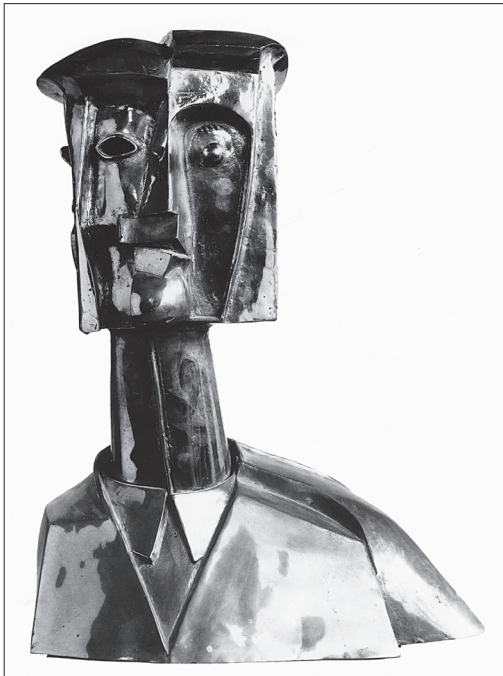


Žena v okně I, 1970, bronz, v. 84 cm.

krku dodává soše i zde monumentální, až idolický charakter. K tvarové bohatosti, zejména ve střídání konvexních a konkávních oblín, dává zde příležitost bohaté členění partií šátku uvázaného kolem hlavy dívky. Poetický náboj tohoto poprsí vystřídal slavnostní, až přísný ráz vepsaný do tváře v soše *Hlava nevěsty*, vytvořené v r. 1976. Ve stejné době dokončil umělec portrétně určitou *Hlavu dívky*, s tváří slučující čelní a boční pohled a s řešením partie krku, které se přibližovalo rotačním tvarům keramiky.

Estetickou strukturu sochařského díla a jeho formální stránku, blízkou artistní povaze umění období manýrismu, nepovýšil umělec na neměnné a mrtvé dogma. Výtvarné hledisko poměřoval vždy myšlenkovými záměry a z tohoto stanoviska volil nejúčinnější spojení výtvarných prvků. Jeho poslední sochařské dílo, *Muž s čepicí* je individuálním portrétem umělcova přítele. Nicméně i tento portrét vyjadřuje autorovu představu o určitém typu člověka, který, i při své intelektuálně náročné práci, zůstává skromným a prostým občanem. Jako bychom v bronzové soše četli biografické údaje o člověku, který stál modelem, o spisovatelé – nekompromisním ve své tvůrčí profesi, a pevným v morálně politických postojích k současnosti. Rodila se snad ve Vaculkově závěrečném sochařské díle myšlenka, která před více než patnácti lety před tím zaujala mladšího sochaře Vladimíra Preclíka při vytváření série portrétů nazvaných *Česká avantgarda*? Tehdejší doba pokročila a sochařská tvorba, po bezmála dvou desetiletích, doznala i u nás pronikavých změn. Kubistická analýza tvarů byla v sedmdesátých letech pociťována již jen jako novofigurativní ohlednutí k hodnotám dávno minulé „klasiky“ a geometrizace lidské tváře nacházela se již v jiných rovinách než v jakých se pohybovala v intencích geometrické abstrakce let dvacátých.

Poprsí *Muže v čepici* je nositelem až archetypální lapidárnosti a krajní pregnantnosti tvarů. Sklon umělce k zjednodušení objemů se objevoval již dříve v jeho keramických plastikách, stejně jako v tvorbě jeho ženy, keramičky Idy Vaculkové.⁶ Na zmíněném Vaculkově poprsí, vedle krychlového tvaru hlavy, tvoří archetypální prvek i úsek komolého jehlanu krku, kruhový útvar límce, trojúhelník výstřihu kabátu a houbovitý útvar mužovy čepice.



Muž v čepici (portrét L. V.), 1977, bronz, v. 49 cm.

sochy měl neustále na mysli vztah myšlenky a tvaru, obsahu a formy, estetické struktury svého díla a jeho výpovědní role. I tato poslední sochařská práce Vladislava Vaculky je svědectvím toho, že moravský malíř, grafik a sochař ve své plastické tvorbě se nevzdaloval reminiscencím na klasickou kulturu minulosti a při tom promlouval aktuálním jazykem současného výtvarného umění sedmdesátých let dvacátého století, doby, která stála již před branami rozporuplného postmodernismu, do kterých mu, neblahým řízením osudu, již nebylo dopřáno vstoupit.

V souvislosti se sochařskou tvorbou nelze pominout, že Vladislav Vaculka nebyl pouze tvůrčí osobností, ale rovněž pedagogem. Skutečným pedagogem! Takovým je pouze ten, kdo duchovní bohatství svého nitra dovede přetlumočit a předat alespoň jednomu ze svých pokračovatelů. *Nejde jen o věci výtvarné, píše jeho žák, sochař Otmar Oliva a pokračuje: stejné důvody, ne -li silnější, vykazují touhy duše, mravní étos, bez kterého, jak věřím, nelze se zmocňovat problémů ani výtvarných ani obecně lidských.*⁸

Výtvarné vyslovení problémů, etických, široce lidských i prosté touhy v duši jednotlivce bylo smyslem celého obsáhlého, malířského, sochařského, kresebného, grafického, keramického i textilního díla Vladislava Vaculky. Umělec byl výjimečnou osobností, skutečným tvůrcem, jedním z pionýrů moderního umění, který, s jemu vlastní nenapodobitelnou elegancí, lidským a uměleckým zaujetím, překračoval limity, jimiž se ho snažilo poutat místní prostředí.⁹

Poznámky:

- 1 J ů z a, V., *Poznámka ke grafickému a sochařskému dílu*. In: *Vladislav Vaculka, životní dílo*. Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně a další, 18. 12. 1990–17. 2. 1991, s. 13.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Uvedeno v diplomové práci M. M a r t y k á n o v é, *Vladislav Vaculka, život a dílo*. Diplomová práce Masarykovy univerzity Brno 1996.

Žádný z těchto elementárních výtvarných prvků není samočelný. I rytmus diagonálních linií na ploše tváře stává se především nezbytným dynamickým faktorem. Za vizuálním jevem⁷ tušíme duchovní energii člověka. Dvě pohledové dimenze tváře evokují pocit vratkosti zjevné pravdy o realitě nazírané pouze z jediného stanoviště. Vybočení celého poprsí muže ze svislé osy souměrnosti - tak umně vyvažované kompozičními diagonálami v liniích tváře - překonává staticčnost portrétní. Tato pohybová složka jakoby zamítala fikci neměnného bytí a proklamovala živý tok času i spád lidského myšlení. Zvyšuje životnost poprsí a jeho zpřítomnění i začlenění do současného děje. Detail oka člověka prezentuje sochař v portrétní jedinou jako faktor pozorování jako činitel vidoucí, podruhé jako složku vědoucí, faktor uvažování, vědění či niterného zrění.

Řadu dalších ikonografických vazeb nabízí rovněž zvláštní tvarování úst, jimiž prošla výzva *Dva tisíce slov*. Autor

- 4 M a r t y k á n o v á, M., *Vladislav Vaculka, život a dílo*. Diplomová práce Masarykovy univerzity Brno 1996, s. 56.
- 5 P l a t s c h e k, H., *Nová figurace*, Praha 1959.
- 6 I d a V a c u l k o v á: Vajíčko, 1972, Vejce na židli, 1973, Kapesní monument, 1972, Kapesní náhrobek, 1974 atd.
- 7 Vizuální stránka skutečnosti nebyla pro Vaculku zanedbatelnou. Před zhotovením sochy Muž v čepici si pořídil zběžnou kresebnou studii tváře modelu (viz dopis L. Vaculíka autorovi článku z 8. 10. 2006).
- 8 Z diplomové práce akad. sochaře Otmar Olivy, otištěno v stati Kateřiny V o z á r o v é *Otmar Oliva* v katalogu výstavy: *Vladislav Vaculka Otmar Oliva. Dotyky a souvislosti*. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2003, s. 31.
- 9 Š e v e č e k, L., *Poznámka k dílu Vladislava Vaculky*. In: *Vladislav Vaculka Otmar Oliva. Dotyky a souvislosti*. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2003, s. 6.

Sochařská díla uváděná v textu

Seznam použitých zkratk: z. v. = technika lítí na ztracený vosk, v. = výška, sign.= signováno, s. m.= soukromý majetek, G V U = Galerie výtvarného umění, K G V U = Krajská galerie výtvarného umění, G S M = Galerie Slováckého muzea. M G B = Moravská galerie v Brně.

1. Šohaj s koněm, konec 50. let 20. století, lípové dřevo, 32,5×61 cm, neznačeno, s. m.
2. Klarinetista, 1966, bronz z. v., v. 44 cm, nesign., G V U Hodonín, P-379.
3. Houslista (těž Hudec), 1963, bronz z.v., v. 46,5 cm, sign. na pravém boku plintu: V., K G V U ve Zlíně, P-305.
4. Toaleta (Ranní toaleta), 1964, bronz z. v., v. 37 cm, na plintě: V, s. m.
5. Kráčející figura, 1965, bronz z. v., v. 34 cm, nesign., s. m.
6. Tanečnice, 1965, bronz, z. v., v. 27cm, nesign., s.m.
7. Milenci, 1964, bronz z. v., v. 21,5 cm, nesign., s.m.
8. Šohaj s koněm, 1966–67, bronz z.v., v 32 cm, neznač., G S M v Uherském Hradišti, i. č. 1797.
9. Hlava rekruta (II), 1966, bronz z.v., v. 31cm, (se soklem v. 58cm), nesign., Muzeum umění Olomouc, P-428.
10. Hlava krále, 1967, bronz z.v., v. 36cm, nesign., K G V U ve Zlíně, P-240.
11. Vzkvétání, 1968, nerez ocel, v. nezjištěna.
12. Hoch, 1967, bronz z. v., smalt, v. 42 cm, nesign., Národní galerie Praha, P-5641.
13. Křik, 1969, bronz z. v., v. 44,5 cm, nesign., G V U v Ostravě, P-236.
14. Don Juan, 1967–1968, bronz z. v., v. 39 cm, nesign., K G V U ve Zlíně, P-245.
15. Hlava, 1974, stříbro z. v., v. 13 cm, nesign. s. m.
16. Hlava ženy, bronz z.v., v 57 cm, nesign. s. m.
17. Žena v okně (I), 1970, bronz z.v., v. 84 cm, nesign., G V U v Ostravě, P-219.
18. Pieta, 1971–1972, bronz, z. v. v. 114×90 cm, nesign., s. m.
19. Hlava ženy, 1971, bronz z. v., v. 73 cm, nesign., s. m.
20. Hlava ženy, 1971, bronz, z. v., v. 57 cm, nesign. s. m.
21. Don Quijote, 1973, bronz z. v., v. 50 cm, nesign., M G B, P-6742.
22. Bojovník, 1975, bronz z. v., v. 62 cm, nesign. G V U v Ostravě, P-219, varianta též M G B.
23. Třiókový Ferko, 1973, bronz z. v., v. 44 cm, nesign., s.m.
24. Hlava ženy (Žena v šátku), 1976–77, bronz z.v., v. 72cm, G V U Hodonín, P-447.
25. Nevěsta (Hlava nevěsty), 1976, rozměry nezjištěny, bronz z.v., s.m.
26. Hlava dívky, 1976–77, stříbro z. v., v. 25,5 cm, nesign., s.m.
27. Muž v čepici, 1977, bronz z. v., v. 49 cm, nesign., s. m.

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 Artistic Contributions of Vladislav Vaculka to Sculptural Works from the Late 3rd and Early 4th Fourths of the 20th Century

A b s t r a c t

Vladislav Vaculka began to dedicate himself to sculptural works only at his ripe age. It was after he had achieved substantial success with his paintings, prints, ceramics and tapestry designs. He used the technique of bronze casting onto lost wax for his sculptures in the early-mid 1960s. His works were initially influenced by Etruscan art, and their subject-matters as well as artistic treatment were related to his paintings and prints.

In the decade beginning in 1967, Vaculka created a large number of comprehensively idiomatic sculptures that were already completely independent from the artist's other works. Most of these were busts approached in the spirit of the humanistically oriented current of new figuration. This set contains around 30 sculptures and can be extended with several monumental works with exterior destinations, a couple of small sculptures and a self-contained set of figuratively rendered jewelry cast in silver.

The sculptural works of Vladislav Vaculka can be now, from certain distance in time, understood as an idiomatic artistic phenomenon in the Czech sculpture of late 3rd and early 4th fourths of the 20th century. This phenomenon was of nation-wide importance and it has enriched the wide range of expression of the Central-European visual art.

Künstlerische Beiträge Vladislav Vaculkas in seinem Bildhauerwerk vom Ende des 3. und Anfang des 4. Viertels des 20. Jahrhunderts

Z u s a m m e n f a s s u n g

Vladislav Vaculka fing mit dem Bildhauerschaffen erst im reifen Alter an, nachdem er deutliche künstlerische Erfolge als Maler, Graphiker, Keramiker und Designer von Gobelins bereits erreicht hatte. Seine plastischen Werke gestaltete er kurz vor der Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts mit der Gießmethode auf verlorenen Wachs. Seine Arbeiten waren am Anfang von der etruskischen Kunst beeinflusst und hingen mit seinen Gemälden und Graphiken zusammen.

Von 1967 an entstand jahrzehntelang eine Reihe von ganz eigenartigen und vom sonstigen Werk des Künstlers schon völlig unabhängigen Plastiken (besonders Büsten), die im Geist des humanistisch orientierten Stroms der neuen Figuration gestaltet sind. Der Komplex von etwa dreißig Statuen ist noch um einige monumentale für Exterieur bestimmte Werke, einige Kleinplastiken und einen Komplex von figurativ erfassten, in Silber abgegossenen Schmuckstücken zu erweitern.

Das Bildhauerwerk von Vladislav Vaculka kann jetzt, in Abstand der Zeit, als ein eigenartiges, landesweit bedeutendes Phänomen der tschechischen bildenden Kunst am Ende des 3. und Anfang des 4. Viertels des 20. Jahrhunderts verstanden werden, das die breite Palette der mitteleuropäischen bildenden Kunst bereichert hat.