

# Vašíčkovy proměny a návraty

Arsén Pohribný, Darmstadt

Pražskou podzimní sezónu roku 1988 otevřela výstava nezvyklého malířského vzletu a cyklické soustředěnosti. Diváci záhy pochopili, že stojí tváří v tvář dílu, jež rostlo z velké víry v principy moderního malířství, z víry, kterou nezviklala ani politická zatracení a kterou ani četná módní vzplanutí nesvedla z cesty. Bylo zde dílo, které vyrostlo proti průvanu státní ideologie, k tomu daleko od Prahy kdesi ve vesnické opuštěnosti na Moravském Slovácku, protože opřeno o silnou vůli, ano, o tvrdohlavost. Komu by tohle v srpnových dnech zlé paměti neimponovalo ? A zda tento morální bonus nepropůjčuje obrazům Vladimíra Vašíčka zvláštní auru naléhavosti ? Triumfální výstava byla později přenesena do Hodonína a na jaře 1989 do Senice. Během toho se odehrály historky, patřící jaksí k Havlově Zahradní slavnosti, při nichž hodnostáři nastávajícímu sedmdesátníkovi uznale poklepávali na rameno.

Již tento zběžný pohled naznačuje, před jaké problémy nás Vašíčkova tvorba staví: hodnocení výtvarně-estetické se často mísí s oceňováním morálním. Takové zaměňování je cítit z mýthu, podle něž tohoto bytostného malíře je třeba vidět jako předsunutou hlídku, hrdě bránící pomezí modernismu proti nájezdům okresních zabeďněnců. V následujících odstavcích se zastavíme u několika uzlových bodů Vašíčkových názorových proměn. Koho by zajímala podrobněji vylíčení jeho malířských osudů, toho odkazuji na stati dr.V.Jůzy, dr.J.Malivy a V.Zykmunda. 1)

## LÉTA UČENÍ

Nejprve si připomeňme výchozí okolnosti pozdějších fatálních situací. Vladimír Vašíček (1919) patří ke generaci mnohokrát zdeptané, kterou válka a nacismus a potom stalinismus s vleklými recidivami

se pokoušely připravit o tvář a o duši. Tato generace však, pokud přestála kulturní genocidy čtyřicátých a padesátých let, se vehementně zasadila o obnovu poničených hodnot. Později, pokud při této rehabilitaci nevyčerpala všechny své síly, se pokoušela vyrovnat se s objevy a postupem světového umění. O tom, jak se přiblížit tomuto cíli, kolovaly nestejně představy a vedly tam cesty spojené s oklikami a návraty. Vašíček překonával úskalí této československé odyssei suverénněji díky dvěma nezapomenutelným zážitkům. Ty mu daly včasnou orientaci a upevnily jeho víru: především Baťův Zlín se školou umění (1940-44) a dále studia v Praze (1946-48) na Akademii, ale i mimo ni.

Zlín byl Vašíčkovi první univerzitou života a kultury. Vesnický chlapec z Mistřína u Kyjova – vyučený kostelní malíř, jenž restauroval hlavně barokní obrazy a dekorace – se nejprve ve Zlíně jakoby propadl k protinožcům, snad do Detroitu. *„Už na dálnici k Otrokovicům obrovské americké reklamy presentovaly dámské punčochy, pneumatiky, obuv s nevídanou perfektností. A když jsem došel do Zlína – bylo to časně na jaře – a viděl prostředí zahradního města s prosklenými architekturami, s trolejbusy a s černochoy, kteří patřili k obrazu města, žasnul jsem. A jak tam všechno bezvadně fungovalo !!! ... Brzy jsem kápnul i na Salóny, dostal se i na jejich zahájení a nestačil se v obrovitých prostorách obdivovat obrazům Emila Filly, Václava Špály, Vladimíra Sychry a dalších.“* Tehdy se Vašíček setkal s opravdu moderním uměním a to si ho navždycky podmanila.

Koncem jara 1940, po krátkém nasazení v Reichu, byl Vašíček, jako jediný řemeslník mezi maturanty, přijat na Školu umění. Výuka v prvním ročníku měla ráz naturalistického drillu. Profesoři Wiesner, Kousal, Gajdoš, Hoffman a Jaška vštěpovali žákům pravidla empirického pozorování a imitační triky kreslení podle modelu. Nebylo to pro mladé adepty trpké zklamání? Ve druhém ročníku se však vše změnilo. „Zapomeňme na sčítání, začínáme s algebrou,“ řekli jim. Byl to zejména Josef Kousal, který mladé nakazil obdivem ke Kubišтови a ukázal jim řád i tajemství moderního umění. Také scénograf Jan Sládek a sochař Vincenc Makovský působili ve stejném duchu. Při řešení dekorativních úkolů se studenti setkávali s principy abstraktního umění.

Vašíček ostatně neviděl rozpor mezi modernismem a venkovskou tradicí; obrazy zlínských Salonů mu obojí spojovaly: *„Já v nich viděl něco z doma. Ty bílé chalupy, ty modře, ty červeně sukní a cosi z lidové ornamentiky tam bylo ...*

Hrou osudu se tehdy vrátil z koncentráku architekt Vladimír Bouček a zaváděl na škole principy Bauhausu, především přímé spojení ateliérového projektování s prováděním návrhů v dílnách. Že převažovaly teoretické informace, ukázalo se pro zlínské studenty výhodné a to i dávno po absolutoriu. Vašíček se rozpomíná: *„Na Škole umění bylo snad více teorie, historie, literatury než praxe. Půl dne zaměstnání v dílnách příbuzného oboru a jen půl dne škola, t.j. kresba, malba, návrhářství a ještě přednášky. Čili: hlava byla napřed, realizace poněkud zpět. Byly výjimky: ti, co nejezdili na neděli domů, mohli si v internátním ateliéru malovat. ( Případ Václava Chada, zastřeleného gestapem, Mirka Šimordy, Jana Kostlána, Čestmíra Kafky a dalších. ) Navíc v prázdniny jsem musel pracovat na poli, stále u nutnosti a konkrétnosti života a živobytí. Tím vysvětluji nedostatek mimoškolních prací. Dalo se však číst a přemýšlet. Aristoteles, Seneca, Bergson, Břetislav Kafka, Emil Filla: Otázky a úvahy, Bohumil Kubišta, F.X.Šalda, přednášky Alberta Kutala, V.V.Štecha, O.Stefana, Volné směry atd. )* Výsledek – výrazně profilované vědomí modernismu jakožto životní program – tento výsledek nebyl Vašíčkovi jen sumou informací vyčtenou z knížek, nýbrž osudovým posláním. Bylo mu jasné, že není člověkem katedrál ani barokních paláců, nýbrž že patří Gahurových konstrukcí naplněných světlem a baťovskými konkrétními uvažováními a pracovitostí. Nevolal tento systém po vlastním umění? Bude třeba upřesnit, kdy se z okouzlení venkovského hochy – kterým Vašíček zůstal – stalo pozitivní přesvědčení civilismu.

Během pobytu v Praze (1945-48), který mu přinesl jednak zdokonalování malířské techniky na Akademii ( prof. Nechleba a Želibský ), jednak prohlubování „zlínských“ poznatků 2), upevnil „sebevědomí umělce“, vlastnost, která se ukázala nadmíru prospěšná v okamžiku, když byl Vašíček přinucen z Prahy odejít. Bylo to *„vlastně politicky motivované vypovězení do exilu na venkov“*. Spojení s Prahou a s kamarády však Vašíček nadále udržoval. 3)

## PRVNÍ KROKY A DILEMA

Vašíček se zprvu pokoušel uchytit se v Brně i na jiných místech, než zakotvil doma. R. 1949 ve svých třiceti letech zahájil ve Svatobořicích u Kyjova své první samostatné období. Jaké ? Tvůrčí nebo partyzánské ?

Malíř sám vzpomíná na „*moment rozhodnutí k tvrdošíjnému odporu v podmínkách venkovského prostředí, proti vulgarismu*“, který začátkem padesátých let kulturu střední a východní Evropy, „glajchšaltoval“ zálučněji než nacismus, aby zničil buržoasní formalismus podobně jako předtím hitlerovci vyřídili „Entartete Kunst“. Vašíčkova metoda – „odpor i dohánění moderny“ – byla stalinistickým kontrolorům pochopitelně podezřelá. Proto se pokusili „školeními“ (1951) vyprat mu mozek. Marně. Před dalšími direktními obchvaty „šedé ruky“ zůstává malíř poměrně uklizen.

Časem se ukázalo, že venkovská izolace, kterou někteří považovali za duchovní sebevraždu, přinesla některé výhody. Svatobořický Gauguin byl na svoji robinsonádu dobře připraven – přivezl si náklad moderních receptů a klasických příkladů. Odstup izolace mu otevřel oči pro skutečný stav věcí. Ukázal mu, kterak opatření plánovačů „zářných zítřků“ jsou falešná a jepičí například ve srovnání s nezmařenými silami jihomoravských kmenových tradic. K tomu se přidružila Vašíčkova posedlost mýthy místní starobylosti, jejíž stopy shledával na každém kroku. Slovácký domov se mu stal víc než živým pramenem malířských motivů, je mu pokladnicí starých dobrých jistot, k nimž teď získal klíče. Stal se jejich majetníkem a odpovědným strážcem v období obecného zbahnění.

Jako by se chtěl odvděčit za toto prozření, soustřeďuje se na vyjadřování vztahů nejzákladnějších, na nalézání formulí, jež by naznačily světovou dimensi genia loci. Vašíček je přesvědčen, že se problému zmocní vnitřním přístupem, jak se to podařilo expresionistům a francouzským fauves. Intuitivně z temperamentu každodenního projevu i z ducha svátečního zpěvu a tance hodlá vyvodit

malířský těsnopis, soustavu formových a barevných zkratek. Ví, že by měl vyvinout škálu interpretačních znaků a rytmus zvykosloví.



Krajina s červenými domy, 1953  
olej 55 x 67, soukr. sb.

O obrazech prvních let padesátých by někdo mohl říct, že Vašíček „pařížskými brýlemi“ spatřil kraj i život na Kyjovsku zhuštěněji i vášnivěji. Pokusil se výrazovým stupňováním barevné intenzity a odstředivým rytmováním přiblížit lokální pocity a vidění mezinárodním projevům, jejichž jazyk zakládal Van Gogh, Gauguin, Munch a další, u nás jej zavedli malíři Osmy, Skupiny a Tvrdošíjní. Jejich vzdálený učedník předvedl na pěti barevných variantách Svatobořické doliny (1949), jak útočně lze přitakat kouzlu jedinečné nálady. Obsahem je malířovo spojení s přírodou a mýthem prastaré kolébky. Plátna Modrý strom, Žně (1950), Krajina s kopami sena (1952) a po 1953 celá řada kubofuturistických obrazů budou pokračovat v malířském povyšování slováckého kontextu.

Slovácko jako vnitřní prožitek a výraz – takto je před Vašíčkem nikdo nevyložil. Zároveň s ním se o cosi podobného pokoušeli manželé Vaculkovi v Uherském Hradišti. S příbuznými transformacemi lokálních motivů bychom se u nás před rokem 1955 setkali u dobré dvacítky mladých výtvarníků. Co ale znamenaly tyto peripetie ?

Viděno s odstupem zachraňovala se v šedé záplavě socialistického realismu lepší část Vašíčkovy generace na troskách lodi moderního umění. V časech pyšného monopolu realismu státně protěžovaného bojovala o každý kousek upřímnosti, o každý fragment svobodnější tvorby a charakteru. *„Naše srdce patřila předválečným avantgardistům a my byli hrdí na to, že vstupujeme do jejich rytířských stop.“* Situaci dokresluje okolnost, že u nás před r. 1957 nebylo o nových poválečných směrech téměř nic známo.

Domácí „překlady“ klasiků moderního umění nebo volné aplikace zdály se tenkrát jedinou cestou a možností vlastní rehabilitace. Vašíček jako jeden z prvních, kdož se touto cestou vydali, zároveň vyzvedával hodnoty předválečné moderny, které tu po sedm let ležely na smetišti zapomnění. Z hlediska světového vývoje jsou tyto návraty ke klasické moderně i jejich příčiny historisující

anomálií. Byla to jenom ztráta času ve slepé uličce ? Anebo předzvěst dnešních „opakování“ a citátománie postmodernismu ?

V naší tehdejší situaci toto obnovování jazyka a hodnot moderny bylo nutné i jako manifestace kulturního odporu proti diktatuře, přestože někdy modernistický synkretismus postrádal sebekritické přísnosti a mohl se tedy stát zadní brankou pohodlného eklekticismu. Možná, že Vašíčkův synkretismus měl podobnou tendenci jako postoj Fillův. Jisto je, že abychom pochopili Vašíčkův vývoj a cíle, musíme znát celý vývoj moderního umění.

Byla řeč o zachraňování zlomků. Vašíček je sestavuje do nových mosaik. Po expresivním průlomu si objevuje zvláštnost idiomů jednotlivých výtvarných médií, což souvisí s jeho druhou fází. Teoreticky připraven sleduje bystře semiotické důsledky tvarových zkratk, jakýchsi hieroglyfů věcí a vztahů, v jejich proměnlivosti. Některé souvislosti se světem věcí – jaksi zástupně – zůstávají. Je to však barva, barva hudebních souzvuků i nárazů, jež je tím prvním živlem přinášejícím osvobození malířství popisovat. Ona je také pro Vašíčka prvním médiem dynamisování obrazu, problému pro něj tak příznačného.

R. 1953-54 si poznamenal: *„Barva jako symbol – prožívání dávné minulosti a její stopy v krajině, v nás, zdynamisování vjemu, od sebe, proti sobě, za sebe, syntéza expresivní barevnosti a kubistických kompozičních principů. Krajina se žlutou oblohou, Krajina se sluncem. Kolorit se zklidňuje, redukce prostorové stavby. Obrazy: Dívka s kukuřicí, Pradlena, Okrajování řepy, Matka s dítětem aj.“*

Vůdčím motivem byla stylisovaná figura.



V.Vašíček : Dívka na kole, 1954  
olej 130 x 81, MU Olomouc



V.Vašíček : Dívka s nádobou na hlavě, 1956  
olej 116 x 89, GUV Hodonín



Od r. 1954 – ve třetí vývojové fázi – se dynamisování obrazu stalo hlavním úkolem, ano thematem Vašíčkovy práce. Efekty piktogramů, zkoušení co nejživějšího propojování barevných signálů ve vířivá obrazová pole stojí v popředí výzkumů. Vyvolat frenesii vášnivého životního pocitu !

Vedle barevných akordů a kontrastů, připadá důležitá úloha rasantním formám. „*Hledání vnitřního dynamismu*“ charakterisuje to malíř, „*užití trojúhelníků, šípových útvarů, zaoblených klínů, stanovená barevnost, vše podřízeno představě o dynamickém, vířivém prostoru. Snaha o exaktní „obnažení“ tvárných prvků, jasnou kompoziční stavu a maximální „životnost“* . *Cyklistka, mnohá zátiší, např. Zátiší s teplometem, Zátiší s citronem a pečivem aj. Souběžně s malbou olejem na plátně, kvašem přímo v přírodě. Olejové obrazy v ateliéru jen „z paměti“* . *Takže práce venku, nejživější zdroj živého, záměrně obohacovala práci v atelieru.*“ Hle, tu je náznak vysvětlení malířovy tvárné rozmanitosti i jeho rozeklaného vývoje. Serióznímu monografovi nezbude, než sledovat Vašíčkovy proměny a návraty po několika liniích simultánně.

## OTEVŘENÍ PO R. 1956

Vedl-li malíř výzkumy správným směrem a dobýval-li po r. 1954 stále větších území poznání, pak všeobecné uvolnění od roku šestapadesátého ho vyprovokovalo k bouřlivým akcím. K čemu zásluhou politického tání tehdy docházelo ? Se zpochybněním režimních dogmat a polevením aparátnického mračnopozoru došlo i ke zmírnění censury. Některé překážky, bránící presentaci moderního umění, padly; jeho mladí přívrženci se houfovali do tvůrčích skupin. Vašíček s Tichým, Vaculkou a spolu s Brňany Matalem a Kubíčkem zprvu vystavovali, kde se dalo, třeba i v kyjovské nemocnici ( na výstavu přijely zástupy z Brna a odjinud. ( Léta 1956-60 viděla pozvolné rehabilitování moderního umění a jeho práv. Jistá možnost cest do zahraničí a sporadický přítok informací ze světa urychlovaly jaksi proces uvolňování, zbavování se provinční malosti. Vašíček, pro nějž končí tuhá izolace, se chystá dobývat svět. Je mu pomalu čtyřicet.

Zaútočil na několika frontách, koncepčních i tématických. Sám tento Sturm und Drang nastínil takto: „V malbě se projevuje větší lehkost, malba zesvětluje, přibývá víc běloby. Dívka s nádobou na hlavě, Ženy na trhu, Letní krajina aj. Nejde o konkrétní podobu motivu, ale obecnou charakteristiku, do projevu vstupuje víc vlastní pocit existence. Jde o vnitřní napětí, barevné okouzlení se symbolickou významovostí, řád proti chaosu, chaos proti řádu. Je to období řady figurálních symbolických obrazů, období přípravy na nový nástup do oblasti abstrakce s vědomím plného rizika. Vnější podněty z krajiny a figury přestávají působit... a nastupuje silný zájem o studium moderní fyziky – mechanika, vlnění, termika, elektřina, magnetismus a atomistika – všeobecné informace, snaha o obdobu výtvarné představy.“

Těmito výroky ohraničuje malíř posun svých zájmů a pouze z náznaku tušíme klíčový problém, se kterým se potýkal – dynamismus multireality a jeho ztvárnění. Nebo, chcete-li, malířské vyjádření světových dynamismů jako komplexu.

Tomuto problému, který se jako červená nit vine Vašíčkovými dlouholetými pokusy, je třeba věnovat několik odstavců.

## ZNÁZORŇOVÁNÍ DYNAMISMU

Zopakujme si: okolo r. 1950 malíř vyjadřoval své bezprostřední zážitky před svatobořickou krajinou zkratkovitě a barevnou vitální nadsázkou. Záhy se obrací k modelu zády a věnuje se – podle Braquea – obrazu z představy. Pátrá přitom po výtvarných formulích, které by odpovídaly zcela určitým pocitům a ptá se, jakým stylem malby lze vyvolat živost. Tyhle první rešerše obrazové dynamiky přeruší načas zkoumání stavby obrazu a jejích konkrétních nosníků.

R. 1954 však – ať už instinktivně, anebo z popudu futuristických nebo orfistických vzorů – jej dynamické motivy Cyklistek, Žneček, Sběraček obilí nutí rozvinout celou stupnici kompozičních sítí, které by dynamiku podporovaly a zaručovaly vitální jednotu figur s okolím. Tuhou stylisací tohle

dosáhnete těžko. Dále šlo malíři o to, jak figurativní ozvěny a krajinné odkazy zrymovat, aby dynamicky burcovaly celý obraz. Stojí před nemalým úkolem, s nímž se malíři od dob Cézannových Koupání, Picassových Demoiselles a Boccioniho Hluku ulice nastokrát měřili.

K výsledku však nelze dospět jen kompoziční systézou, ornamentálním sjednocováním pole, nýbrž zároveň i analýzou. Nečekané pokroky docílil Vašíček během tří let především proto, že pozoroval, jak světlo – a obzvláště slunce – postavy i předměty jakoby rozřezává a tříští. Zároveň si ujasnil visualisaci jiného „rozkládání“ způsobeného pohybem v časoprostoru. Ten lze sugerovat rytmickými sledy, řadami paralel anebo opakovanými kontrasty. Figury a jevy jsou tedy jak světlem, tak pohybem sice deformovány, aby tím živěji působily. Navíc po svém rozložení na výtvarné znaky a molekuly jsou s to spojovat se s ornamentálními molekulami jiných věcí a fenoménů s nečekanou samozřejmostí. Tyto poznatky, objektivně doložitelné filmovou sekvencí anebo fotograficky, přivedly malíře k síťové struktuře neboli soustavě vzájemně se protínajících šikmic, jež už sama o sobě působí jako prisma simultánní hybnosti. Vzápětí Vašíček zaváděl drobnější znaky živosti – dynamogramy.

Toto rozšiřování transformačních možností výtvarné řeči dovedlo Vašíčka za dosud známý horizont – k bytostně jinému řádu. Transformace v jiném řádu dokázaly přesto evokovat mladou rozkoš muže brodící se lánem kukuřice, jeho fascinaci z přírodního růstu a sil, takže cítil, jakoby stoupaly i jeho tepny. Jindy velkými hieroglyfickými křivkami tlumočily poetické nadšení a identifikaci s hospodyní chovající děcko anebo s děvčetem zdatně šlapajícím do pedálů.

Říkáme-li v jiném řádu, pak myslíme ten, v němž vládou pravidla estetiky a simultaneity. V tomto řádu, kde se vše vlní a střídá a dochází k neustálým proměnám jedněch tvarů v druhé, se střídá energie a čas se zhušťuje do předmětnosti. Nabýváme pocitu, že jsme vstoupili do absolutního času. Tu a tam přecházíme do čtvrté dimense. Není-li to tato dimense, jež tvary přímo deformuje, pak z deformací uhádneme její přítomnost a vycítíme magnetismus spojující pozemská fakta s rozměry kosmu. Co jiného znamenají siločáry, všeprotínající křivky než vlnění astrálních sil ?



V.Vašíček : Vlnitá krajina, 1958  
olej 81 x 100, soukr. sb.

Vašíček v momentě, kdy zaváděl tento jiný způsob projekce, poznával odlišná vědecká hlediska, aby posléze došel k dynamickému a relativistickému světovému názoru. Během let se dopátral,

že nejenom věci a lidé v mechanickém pohybu, nýbrž i vzájemná protipůsobení všech druhů pohybů a to v hybném prostoru. Vašíček si byl vědom, že dynamika, jakožto sympton života a vlastnost procesů, je vnímatelná prostřednictvím vztahů. Připomíná to závěr, k němuž došel velký matematik Henri Poincaré: „Co věda může dosáhnout, nejsou věci o sobě, nýbrž jenom vztahy mezi věcmi; kromě těchto vztahů není poznatelné skutečnosti.“ 4)

Je-li pravda, že celý svět jevů není než množství v pohybu a vzájemném pronikání – a podstatou všeho je energie – pak by i naše pozorování, uvažování a znázorňování měly odpovídat této velké pravdě. Měly by se nastavovat systémy zrcadel a periskopů tomuto komplexu pronikání a proměn.

Vašíček, když se koncem padesátých let v úvahách ocitl na půdě atomové fyziky, zajímal se maximálně o vyjádření energie. Potíž tkví v tom, že energie sama je neviditelná. Jsme schopni vnímat její projevy světelné a tepelné, fungování elektřiny, gravitace. Ale jak tyto mocné a neuchopitelné síly adekvátně namalovat ?

Vašíček tušil, že musí vypěstovat systém projekce, která by překonávala lineární zobrazení i archetypická označení. Pracoval však už s řadou výtvarných analogií dynamických procesů, jež konec konců náleží k energetickým projevům. Tyto analogie začínají pohybovou sugescí diagonál, padajících ploch, šikmo stoupajících anebo skákajících siločar. Ve *Vlnité krajině* ( 1958 ) zažíváme moment energetické proměny, kdy se pevné útvary rozpouští ve vzdouvajících se proudech a ty se opět vážou ve snopy novotvarů. V *Kukuřici* ( 1958 ) znázorňuje vřetenovitá hybnost velké organické prostupování a vzlínání přírodních sil a to v objetí vesmírného víru. Energie signalisuje svou rasantní přítomnost v rozkládání věcí, diriguje konvulsivní struktury až na samý kraj chaosu a nepoznatelnosti; Neboli má tendenci přenést vše do jiného plánu ležícího nad prahem optických vztahů každodenní praxe. Proudění energie bývá ve Vašíčkových obrazech symbolizováno též ostrými, hákovitými segmenty, břity času rytmicky prořezávajícími prostor, anebo prostě i ornamentální transformací pole. To pak chápeme jako prostor tvůrčí energie.



V.Vašíček : Kukuřice, 1958  
olej 100 x 73, soukr. sb.



V.Vašíček : Impulsy, 1961  
olej 116 x 73, MG Brno

Na deformacích a novotvarech obrazů z let 1957-60 se silně podílely i dynamogramy, jak si všiml J. Valoch. Drobné i větší obrazce v celých řadách a houfech tu signalisují procesy narůstání či přibývání, rytmické sledy trojúhelníků, šipek a podobných ostrých útvarů naznačujících po vlnkách kmitání a směr energetického proudu. Rytmické shluky dynamogramů a chronohieroglyfů – těchto barevných stop časového působení – nemají ani tak znázorňovat chaos, nýbrž připomínat totalitu skutečnosti, viděnou z mnoha aspektů. Zároveň tyto výtvarné molekuly a výtvarné útržky vykonávají funkci metafor, naznačit totiž nevyslovitelné a „přeložit“ neviditelné: pulsování energií.

Vašíček na výpravách za světovým dynamismem a jeho výtvarnými transformacemi posunoval svůj znakový systém až za hranici oblasti patřící naprosté sebezákonnosti výtvarné. Okolo r. 1960 překročil práh tzv. abstraktního umění. Autonomní obraz – předmět o sobě, nezávislý na světě věcí – funguje jako anténa „dosud neviděného“.

Nejzvláštnější však bylo, jak komponováním „čistých“, nic nezpodobňujících obrazů, dále laděním barevných akordů a především rytmováním dynamogramů a „vzorců“ se novotářské obrazy dostávaly do zvláštní souběžnosti s tradiční slováckou zpěvností a jejím jarým duchem. Bylo tedy tohle nacházení novotvarů, barevné ozvučování, přiznávání rytmů a pohybových křivek také návratem k řádu domova a to na jiné úrovni? Nelze bohužel říci, že by tyto analogie zvýšily přístupnost Vašíčkových prací v kraji. Na to zůstali jeho sousedé příliš otroky autority fotografického vidění. A přece ještě dnes, po třiceti letech, nás živelný dynamismus tohoto silného období strhuje. Stylem odpovídá frenesii moderní civilizace, ale duší venkovu. Vašíčkův rurální futurismus.

## ŠEDESÁTÁ LÉTA

Ve své čtvrté periodě, jež sestává z několika proudů, pokusí se Vašíček vyrovnat se se současným světovým trendem a – překonat sebe sama. Toto úsilí o kulturní evropanství lze tedy stopovat u několika desítek československých umělců. Extensivní ráz tohoto Vašíčkova období určily

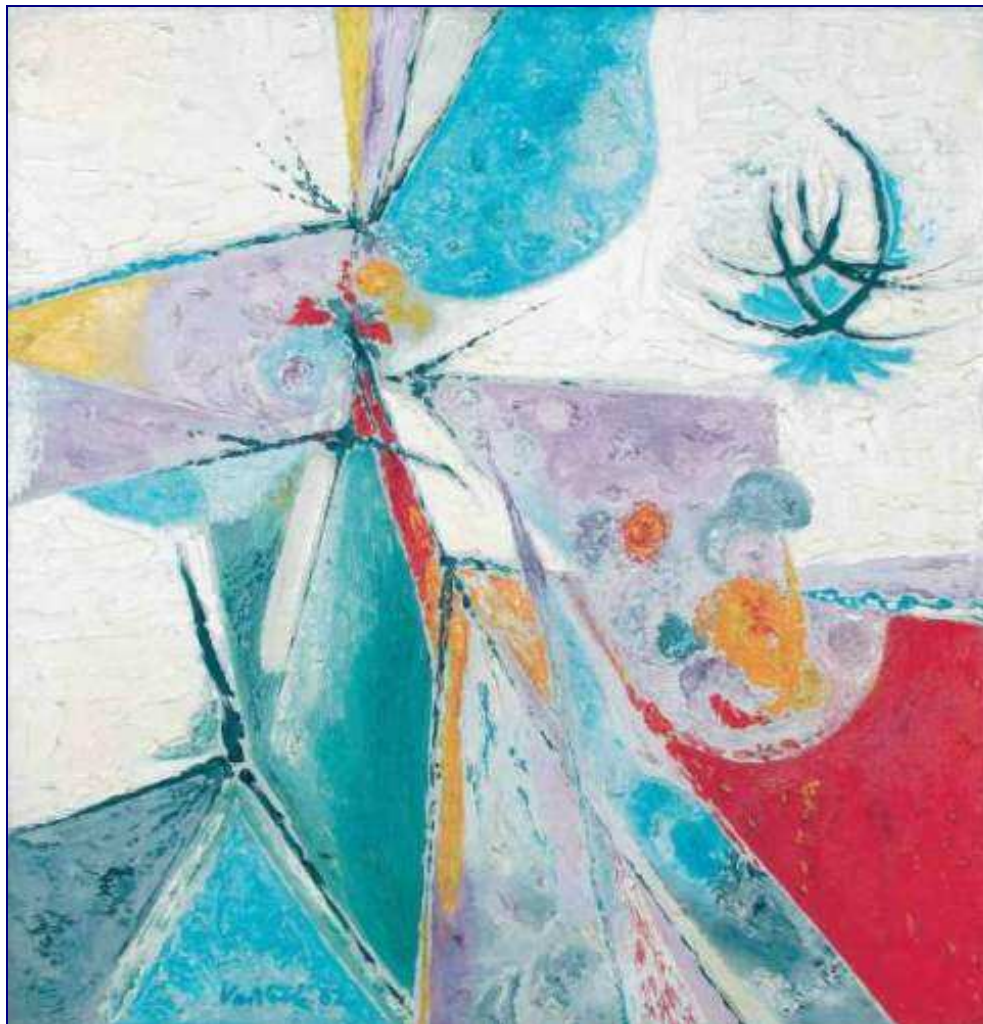
kumulace informací spojených většinou s cestami do zahraničí; 1959 SSSR, 1960 Rakousko, kde viděl mladé abstraktní umění Španělů a potkal Kokoschku, 1962 Polsko, 1963 Bulharsko, 1964 dvakrát Polsko, 1965 znovu SSSR, NDR a konečně Paříž, 1966 Maďarsko a v letech 1967 a 68 znovu Paříž a Francie. Jak vyhlížely jeho experimenty ? *„Vznikají obrazy z čisté představy, pokus o geometrickou abstrakci. Práce vykazují prudké výkyvy od expresivní abstrakce (nalepování skal) po geometricky strohé obrazy, bez rukopisu. Témata: Vlnění, Rozptyl, Styky, Bílé ráno aj.“*

Zdá se, jakoby metodickou práci teď nahradila hra se skvrnami, praliniemi a praty, s exhaltovanými, osvobozenými barvami, které tu jásají pro sebe. Vašíček vniká do náhlé poesie této improvisace, ovládne záhy její triky, metaforiky, barevné rýmy a analogie. Zároveň zkouší nový způsob komunikace: zdůrazňuje – jako druhy Delaunay a Kandinsky – musikální stránku barvy. Divákům má sugerovat napětí, ale nikoliv ono vnější, nýbrž intersubjektivní vztahy. Malířův zájem teď patří souhře estetických zákonitostí na vyšší úrovni. Zdá se mu, že by měl krotit výbuchy temperamentu, ale jak by bez nich dosáhl pravého barevného kontrastu anebo silného kontrapunktu linek ?

Obecně rozšířený názor, že cílem umělce má být vystižení toho, co vidíme, Vašíčkovo malířství nyní popírá. Mínění, že obraz má ilustrovat krásu života, pokládá za předsudek. Malíř odmítá vnější realitu jako jediný zdroj inspirace. Když to domyslíme, pochopíme, že k této negaci měl řadu důvodů. Cožpak tato realita, rozumějme naše domácí, nebyla dostatečně podezřelá a plná záludů ? To ale, v čem mu překážela vnější realita, totiž v možnostech dopátrat se svobodně podstaty a pravdy, to mu nabízela alchymie výtvarné transformace a autonomie „čisté“ malby. Proto také sehrály různé proudy tzv. abstraktního umění ve stalinistických režimech kulturně kritickou roli. Manifestovaly nejen odvrát od zmanipulované skutečnosti, nýbrž i negaci figurativní tradice a zavržení kompromisu s masovým vkusem. Tím si uvolnily cestu k pátrání po podstatě, chápané ovšem různě. Vašíček spolu s dalšími ji spatřovali v estetických procesech. Velká oblast „čistého“ umění, která se stala útočištěm tvorby, umožňovala to, co životní praxi připadalo neuskutečnitelné. Byla to cesta k utopiím anebo



k analogiím ? Anebo dokonce k protiobrazům neviditelných systémů a jevů, uprostřed nichž dnešní člověk žije ?



V.Vašíček : Pták ohnivák, 1962  
olej 92 x 89, GUV Hodonín



V.Vašíček : Rozptyl, 1964  
olej 130 x 92, GUV Ostrava

Vašíček proudy svých bezpředmětných výzkumů šedesátých let charakterisuje takto: „V roce 1961 se vyhrocují oba póly: geometrické plošky a proti tomu lineární záznamy gestické povahy. Konstrukce versus exprese. Přistupuje struktura barvy – *Odvaha bílé* (1966), *Rozvoj – žlutý akord* (1964). Názvy obrazů odkazují na fyzikální a přírodní dění, jsou výtvarnou paralelou, respektující estetická pravidla a funkci. Souběžně vytváří velkou řadu akvarelových, kvašových a tušových souborů.

*Občas ozvuky na stereometrické „pohledy“, na shluky vesnických domků s vegetací dynamicky prostupující a obklopující. Jiné kvašové obrazy stupňují maximálně proměnlivost představ o prostoru, pohybu, barvy prudké i jemné, krouživé pohyby linií. Jde o „vydolování“ všemožného, neobvyklého, objevného projevu, vyjadřujícího cítění doby v souvislosti se světovým proudem umění a vědění. Souhrnně to předvedly výstavy v Hodoníně, v Bratislavě a v Praze (Galerie Fronta) v roce 1965.“*

Vašíčkovi vykladači poukazovali na nápadnou polaritu jeho tvorby, oscilujícím mezi formálním rigorismem, poslušným pravidel obrazového pole i tvárných prostředků, a mezi vitálním rozmachem, drtícím vše až k chaosu beztvárnosti. Vitální princip odjakživa kolidoval s estetickým. U Vašíčka však natrefíme i jejich plodné, organické spojení, především v jeho jedinečných metafuturistických konstrukcích.

Třeba podotknout, že Vašíčkovy abstraktní výboje, ovlivněné tehdejším evropským informelem stejně jako znakovou i lyrickou abstrakcí, dokonce i starším konkretismem, znamenaly dořešení problémů, které jeho milovaní kubisté a fauvisté sice načali, ale dovést je do důsledků nedokázali. Proto se malíř definitivně přiklání ke Kupkovi, Delaunayovi, Kandinskému a Mondrianovi, respektive k jejich pokračovatelům po druhé světové válce.



Bílé ráno, 1966  
olej 119 x 73, soukr. sb.



Probuzení, 1966  
olej 145 x 115, MU Olomouc

Zkušenosti ze zahraničních cest utvrzovaly malíře ve správnosti nastoupeného směru. Vzrušující ovzduší metropolí v něm však budí pochyby o vhodnosti jeho svatobořického poustevnictví. Vašíčkova šedesátá léta, během nichž doplňoval program a zároveň pokračoval v určitém přehodnocování, neznamena opouštění víry zakladatele moderního umění a jejich hlediska. V tomto smyslu byl tradicionalistou a v létech konjunktury umění objektu a následníků dadaismu, zůstal malířem.

Vašíček má základní námitky, jak proti tzv. anti-umění, tak proti vymučenému umění svých pražských kolegů: *„Nejsem surrealista ani freudista, mám rád zdravější myšlení... V metropoli vlastně malovali městský „folklor“, co dala ulice: Město v nás a my ve městě... Uvědomil jsem si to znovu v Paříži, vzpomínaje na pražské výstavy: to místní bolestí, zavádějící do oblasti psychopatické, neumělecké. V konfrontaci se světem, by se jevíli jako z temnice komunistické. Je třeba nových činů, vidění, pochopení, krásy, souvztažnosti! Jednoty v mnohosti! Pro metropoli jsem z venkova, pro venkov jsem nestravitelný. Jsem ničím, nebo těch, kdož zkoumají a vidí.“*

## SEDMDESÁTÁ A OSMDESÁTÁ LÉTA

Srpnová okupace 1968 a zavádění norem brežněvismu v Československu zmařily Vašíčkův evropský rozlet. *„Znamenalo to rozhodnutí k dlouhodobému odporu. Do obrazů přistoupily prožitky osudové (úmrť otce 1969, matky 1970, katastrofální záplavy uhelných dolů, zahynulo 32 mladých horníků v sousední obci, zrušení Svazu výtvarníků, úmrť Richarda Fremunda a jiné tragické skutečnosti). V obrazech často přízvuky tragična či bolesti ze zraňování lidskosti. Barvy šedé, bílé, jemně fialové, černé. Tvary bodlin, šlehů jakoby ostnatým drátem (Nestejný pohyb), kresby tuší symbolisující svazování, bičování, ale i protisílu vymanění se z omezování svobody. Obrazy plné symbolů naděje, víry a světla, některé inspirované náboženskou skutečností: vyvrcholení (1969), Náhodné příčiny (1969), Vpád živelů (1970), Tichý odkaz (1972), Dvojitá souvislost, Bílý den (1973),*

*Žalost (1974), Slavný vjezd (1975) – obrazy s poznatelně symbolizující obsahovostí. Uzavírá se tato perioda, přechod do další, šesté, je bezprostřednější, barevnější, světlejší.“*



V.Vašíček : Oživení, 1976  
olej 130 x 105, GUV Hodonín



V.Vašíček : Modrá samota, 1977  
olej 116 x 89, KGVU Zlín

Druhá polovina sedmdesátých let je ve znamení geometrických, jasně členěných struktur, občas s kupkovským motivem barevné klaviatury. Jiným proudem se derou erupce akční malby: *Přechod hranice* (1974), *Rok 1977*, *Pozdrav jaru*, *Hrozivý stín* (1977), *vyústění* (1979). Malíř se oklikami vrací k některým prostředkům, jimiž se před lety zabýval, aniž opouští dialektiku víceproudového postupování.

Jak je tomu s jeho vývojem ? Ze zkušenosti víme, že výtvarníci přebíhající od problému k problému budou označováni jako zneklidňující a experimentátoři, zatímco ti, kteří se znovu a znovu – podobni kyvadlu – vracejí ke třem, čtyřem základním formulím budou chváleni za svou stálost a důslednost. Zdá se, že Vašíčkovo počínání posledních patnácti let se blíží druhé eventualitě“ nestoupá po vývojové křivce, nýbrž kmitá soustředně po růžici. Je to obrana a vybrušování dosažených jistot ? Je to upřesňování zásahu do černého ? V každém případě přináší stupňování intensity. To se už ukázalo na hodonínské výstavě k malířově šedesátce (1979-80), která shrnula i jiné problémy.

Vašíček ve své kraji vytvořil typ, ano, nový pojem obrazu energetického a universálního. Ponechejme stranou reakci místního publika, zvyklého na fotografickou a televizní optiku, jež do těchto nevidaných struktur a znaků nedovedlo dosadit své významy. Že by Vašíček „nesrozumitelností“ obrazů chtěl prohloubit danou izolaci, nezdá se věrohodné. Že obětoval věcnost – a s ní konvence mechanického pozorování – aby mohl předvést dosud neviděné, neznamenal, že malíř se zříká dobrovolně společenského působení svých malířských výpovědí. Přestože šel proti vžitým optickým normám, nevzdával se naděje, že jeho obrazy budou působit pozitivně a to nedidakticky, nýbrž přímo sugescí, anebo nepřímou kontemplací. Nový pojem obrazu předpokládal aktivnějšího diváka, který by byl schopen odpoutat se od řady předsudků. Který - vsadiv na vlastní představivost – by pochopil, že tato znázornění neviditelných procesů právě proto, že už nejsou vázána na věčné struktury, mu nabízejí možnost vniknout do duchovní sféry autora, dále mu dávají k dispozici obrazce a celé soustavy jako stopy dynamických procesů. Že mu tím otevírají výhledy k jinému, mnohonásobnému

vidění světa, které začne v tom okamžiku, kdy se odváží vstoupit do obrazového prostoru, okřídlen fantasií.

Vašíčkovi konec konců šlo o objevné a svobodnější vnímání krásy. „Linie neznamenaají nic, ale přesto se nám líbí,“ mohl by říci s Immanuelem Kantem. Právě tento svobodnější druh zážitku navozují Vašíčkovy obrazy, tyto projekty tvořivého, bezpředsudečného světa. Fungují vlastně jako ikony emancipace v dobách přízemního utilitarismu a diktatury věčnosti. Četné zápisy v knize návštěvníků Vašíčkových výstav dosvědčují, že tento malířův misionářský čin byl pochopen.

Kyvadlový pohyb Vašíčkova počínání přinesl v posledních dvou obdobích výsledky neobyčejně ušlechtilé. Střídmým jazykem malířovým řečeno: „*Po roku 1980 se opět vrací představa dlouhých vln prostoupených „rušivými“ nevodiči. Vzniká řada obrazů tzv. pruhových, čistých, nelomených barev, řazených v kontrastu barevném i světelném v přesvědčení, že energie je vyzařována v kvantech nesených nepřetržitou vlnou. Obrazy působí jako katedrální okna... Toto přechází v řadu obrazů podobného tvarového řešení, jen barevnost se změnila na šedou, světlemodrou, s reliéfními nánosy bělobou, akcenty černou.*“ Rozsáhlá výstava v brněnském Domě pánů z Kunštátu 1986 srovnala výsledky posledních let se žní předchozí.

Další velké výstavy (Praha a Hodonín 1988, Senice a Strážnice 1989) ukázaly smysluplnost některých tendencí Vašíčkovy tvorby, např. jeho „návrátů po spirále“, víceproudových postupů aj. Překvapily tedy akcentováním výrazového mnohohlasu; tady už nevystačíme s definováním polarity určující jenom mezní polohy, mezi nimiž a skrze jejichž působení se v meziprostoru cosi mimořádného odehrává. Zde jde o projev vědomě chorální, který svědčí, že Vašíček disponoval několika talenty. Vypadá to jako přehlídka několika mistrů. Vašíček musel žít a pracovat v několika polohách, znovu a znovu se identifikovat s různými osobami. Kompensační funkce, nahrazující částečně chybějící dialog, je nabíledni. Přiměla ho k tomu mnohohlasu jen izolace, anebo to byla i touha po přivlastnění, která ztotožnění motivovala.



V.Vašíček : Běh času, 1980  
olej 130 x 116, MU Olomouc



V.Vašíček : Rovně a napříč, 1981  
olej 100 x 75, soukr. sb.



Vašíčkovy gestické projevy jdoucí od rozmáchlých japonisujících znaků přes štětcové šarvátky až k twomblyovským graffitům úmyslně podtrhují krajní subjektivitu a jedinečnost malby. Naproti tomu plátna s geometrickými koncepcemi se vydávají za překlady z architektury anebo z archeologie a tíhnou k nadosobnímu. Zde je patrné úsilí eliminovat malířský akt, který je vždy nebezpečný pro duchovní smysl. Asi proto Vašíček minimalisuje celkovou barevnost.

Dominantní barvou se stává bílá. Jí vyjadřuje duchovní ovzduší okolo namalovaných mobilů, jí sugeruje explozi světla i veliké Nic. Je to absolutno v pozadí, k němuž se vše vztahuje a do něhož se nakonec vše vrací. Poslyšme vysvětlení autorovo: „*V posledních desetiletích... návaznost a cesta dál, samostatně. Informace, studium různých oborů, i historie, uvědomění si přesahu lokálního vymezení. Zde doma více méně v izolaci – v myšlení v celém prostoru země i Nebe. Přesvědčení, že je Maximum (Bůh), všechny věci proti tomu jsou konečné a omezené. Maximum je nutnost. Jednota, Rovnost, Spojení. Trojice, trojúhelník, jeho pravdivost jsou tři úhly. Každý je maximální, všechny tvoří jediné Maximum. A mnohé jiné pravdy. Jich zkoumání a jejich aplikace do malby.*“

O smyslu Vašíčkova díla existuje několik názorů. Převládá ten, jenž vidí jeho úlohu v poevropšťování jedné kulturní periferie. Vašíčka samého hodnotí jako vytrvalého misionáře výtvarných revolucí 20. století, jemuž se podařilo vytvořit řadu zajímavých osobních variant základních moderních směrů.

o



V.Vašíček : Nová pojetí, 1986  
olej 100 x 73, GB Brno



V.Vašíček : Počátek a negace, 1990  
olej 115 x 90, GB Brno

## Poznámky:

1)

Jůza Vilém, *Vladimír Vašíček*. Katalog Domu umění OGVU Gotwaldov 1969.

Zykmund Václav, *Vladimír Vašíček*. Výtvarné umění 1970, s.132.

Maliva Josef, *V ateliéru Vladimíra Vašíčka ve Svatobořicích*. Sborník Výtvarná výchova 4, s. 76 –102

2)

*„Po válce Tvoření v umění výtvarném od Františka Kupky, Václav Černý, přednášky Fr. Kovárny, O.Mrkvičky a Akademický týden, to byly zdroje informací do r. 1948. Malba, ač částečně ovlivněná poučením z P.Cézanna stále v normě školy.“*

3)

*Otázka je kolik morální podpory dala Praha mně (J.Martin, R.Fremund, O.Janeček, K.Vysušil, z Brna B.Matal, J.Kubíček, z Kyjova M.Tichý a Vaculkovi z Uh. Hradiště) nebo kolik já jim !!! Morálně i materiálně – časté pobyty výše jmenovaných u mne ve Svatobořicích – později i Č.Kafka a P.Navrátil.“*

4)

Ostatně i doby, které věcem samým přikládaly značnou důležitost, uznávaly moc vztahů. Kromě doslovně praktického smyslu chovají věci ještě smysl duchovní a to jak alegorický, tak tropologický a tam, kde se dotýkají posledních věcí bytí – analogický.

**Arsén Pohribný** působí na Fachhochschule v Darmstadtu. Zabývá se především uměním 20. století, kromě jiného naivním malířstvím. Publikuje knižně i časopisecky v němčině, italštině a češtině.

**Publikováno 28.1.1991 ve čtvrtletníku Proměny x)**

**Czechoslovak Society of Arts and Sciences, Flushing, N.Y. , U.S.A.**

x) oproti původnímu vydání opraveny drobné tiskové chyby a použity reprodukce jiných děl V.Vašíčka – V.V., ml.