

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Nuda

Text v díle Václava Stratila v letech 1975-1995

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Petr Šprincl, 4. ročník

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

OLOMOUC 2010

Tímto prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu a prameny. V Olomouci 10. května, 2010.

Obsah

Úvod	4
Shrnutí publikované literatury k pracím V.Stratila a další inspirační zdroje	6
Příběh textu, jako příběh monogramisty V.S.	8
Hu Haba aneb metamorfózy Václava Stratila v průběhu času	10
Velké černé kresby	20
Nuda jako příběh piráta Zdyl Snorka	28
Řeholní pacient	34
Zatoulaný pes	40
Závěr	45
Poznámky	46
Seznam použité literatury	50
Seznam vyobrazení	54
Obrazová příloha	57
Summary	79
Anotace	80

Úvod

Následující práce by měla čtenáře seznámit s obsáhlým dílem Václava Stratila, jenž patří k nejvýznamnějším českým konceptuálním umělcům střední generace. Dílo i záběr Stratilovy práce sahají od kreseb, maleb, fotografií, až po performance a samostatné texty. Text se ovšem prolíná všemi poli působnosti Václava Stratila. Jednou je dominantním prvkem obrazu, či kresby, jindy může být vyjádřen skrytě ve vlastní vizuální podobě díla a v neposlední řadě se i v některých svých pozicích stává sám Stratil zosobněním jeho textu.

Jelikož jsem si vybral období Stratilovy tvorby od jeho počátků, respektive od roku 1975, až do roku 1995, kdy je obsah této práce uzavřen cyklem *Zatoulaný pes*, bude mapování textové složky sloužit spíše jako průvodce autorovým dílem. V rozmezí let 1975-1995 se autonomní text v rámci samostatného cyklu objevuje jen v cyklu *Nuda* z roku 1992, či se ještě prolíná do práce, kterou Stratil tvořil pod pseudonymem *Zdyl Snork*. Avšak to neznamena, že by se text ve Stratilově díle neprojevoval i v ostatních pracích z daného období, jen je potřeba jej nalézt, vytáhnout na povrch a začlenit jej do souvislostí prací. V této práci mi nejde o nějakou formální analýzu textu, či jeho rozbor, ale jde o pozorování Stratilova písemného projevu, jenž se vyvíjel spolu s autorem a homogenně plyne jeho dílem. Cílem práce je tudíž zmapování daného období a to jak v pracích, kde text není na první pohled vyjádřen, tak pracích, kde je přímo vkomponován do jejich charakteru. Jelikož tvorba Václava Stratila je navzájem propojena a autor neustále čerpá ze svých předchozích zkušeností, které pak zpracovává s jinými přístupy k daným konceptům, je i text neustále recyklován a používán. I když textová složka mnohdy

nehraje v mapovaných pracích primární úlohu, je vždy minimálně skryta v pozadí a čeká na její „znovuobjevení“ autorem. Z hlediska přístupu Václava Stratila k jeho pozdější práci, kdy užívá na svých současných dílech v podstatě jen text zakomponovaný do díla, je mnou mapované období důležitou složkou, jelikož právě zde se začíná vyvíjet jeho osobité pojetí textu a následná práce s ním. Textem v této práci je míněno vše, co souvisí s nějakou vizuálně-literární poezií, již by se také dalo dílo Václava Stratila nazvat. Ať jsou to již „klasické“ texty v jeho denících, doprovodné texty na kresbách a obrazech, písmo užitá jako symbol a zároveň vizuálně-konceptuální prvek, až po Stratilova nesčetná alter ega a přezdívky, tak všechny tyto polohy náleží do pole působnosti Václava Stratila. V rámci Stratilových performancí a hudebního působení v nejrůznějších projektech se projevuje i jako brilantní textař svých vlastních písní. A právě všechny tyto složky zdánlivě nesourodé a roztrhané Stratilovy práce propojuje pomyslná nit sestávající z jednotlivých písmen jeho tvorby. Úkol této práce nebude zajisté lehký, ale díky osobnímu vztahu k Václavu Stratilovi a četným konverzacím s ním se mi snad podaří nalézt nové vztahy mezi jednotlivými cykly a rozkrýt je.

Shrnutí publikované literatury k pracím V.Stratila a další inspirační zdroje

Samostatně zpracované téma textu v souvislostech Stratilova díla nebylo doposud komplexněji zpracováno. V katalogích ze Stratilových výstav jsou pouze menší články zabývající se spíše jednotlivými díly, obsaženými na výstavě, jíž se katalog týká. Asi nejrozsáhleji zpracovaný katalog je z olomoucké výstavy *Václav Stratil - Kresby 1955-2000*¹, v němž jsou publikovány i starší texty, které vyšly v samizdatových periodikách, či byly publikovány jako doprovodné texty k neoficiálním výstavám. Dalším cenným zdrojem informací jsou samozřejmě katalogy z výstav, které se konaly v časovém rozpětí, jímž se má práce zabývat. Jsou to katalogy k cyklu *Řeholní pacient* (je jich více - např. *Václav Stratil – Fotografie*², *Text pacientův*³, či eponymní *Václav Stratil*⁴), či dalším cyklům *Hu Haba*⁵ a *Zatoulaný pes*⁶. V daném časovém rozpětí práce vyšly samozřejmě i další katalogy, které jsou ovšem jen malými brožurami, často bez textu, či vyšly v samizdatových periodikách, jenž lze dnes těžce dohledat. Mnohé ze samizdatových textů byly ovšem přetištěny v katalogu k olomoucké výstavě kreseb z roku 2000, o němž se zmiňuji výše. Kromě katalogů jsou dalšími významnými prameny pro bádání v tomto diskursu články v periodikách *Výtvarné umění*, *Umělec* a *Ateliér*, v nichž jsem našel a prozkoumal snad všechny články, které se Václava Stratila týkaly, od recenzí výstav, po samostatné úvahy o autorově díle. Výčet těchto článků by byl ovšem na tomto místě naprosto vyčerpávajícím, proto použité periodika uvádím v seznamu použité literatury. V neposlední řadě je významným zdrojem informací o textu samotná orální výpověď autora, s nímž jsem v osobním kontaktu a jenž také nejednou pomohl k rozkrytí vztahů mezi jednotlivými etapami jeho tvorby.

Z hlediska myšlenkového diskursu této práce bych rád zmínil knihy, které jsem v souvislosti s touto prací četl, a i když nejsou vždy konkrétně použity například v citacích, jsou důležité pro mé chápání textu a přístupu k němu. Tyto publikace by ovšem neměly být brány striktně jako použitá literatura, spíše jako inspirační zdroje. Navíc ze svých zkušeností a znalostí nemohu k textu přistupovat z hlediska lingvistiky, k níž nemám odborné zkušenosti, nýbrž přistupuji k textu z hlediska jeho vizuality a koncepčního dohledávání a vysvětlení záměrů. Zde by mi měly posloužit teoretické texty na pomezí umělecko-filozofické literatury a sémantiky. Mezi těmito pracemi bych zmínil alespoň následující: *Slova a věci* a *Toto nie je fajka* od Michela Foucaulta, *Rozkoš z textu* a *Světlá komora* od Rolanda Barthese a *Jazyk a skutečnost* od Viléma Flussera. Tyto filozofické texty by měli napomoci při dekodování významů a pochopení celku textové složky tvorby Václava Stratila.

Příběh textu, jako příběh monogramisty V.S.

Václav Stratil se narodil 7. října 1950 v Olomouci. Počátky Stratilova zálibení v textu lze spojovat s jeho rodiči. Otec Václav, který byl profesorem latiny, francouzštiny, češtiny a ruštiny, měl vytříbený mluvený projev a sám byl literárně činný a psal pohádky, jimiž pak měl zajisté velký vliv na mladého Václava Stratila. Vytvářel také tematická rodinná alba, na něž se Václav Stratil v pozdější době odvolává a navazuje na ně. Také Stratilova matka Vladimíra měla na něj nemalý vliv. Sama celý život malovala, psala básně a učila děti na Lidové škole umění v Olomouci. Svým přístupem předala Václavovi poetický princip, který je pro něj velmi charakteristický.

V době studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci na Stratila silně zapůsobil Václav Zykmond, jenž ho dva roky učil, než musel ze své pozice odejít. Koncem sedmdesátých let se začíná v olomouckém prostředí utvářet první Stratilovo alter ego *Hu Haba* a už zde lze spatřovat Stratilův literární rukopis. Ať již v samotné přezdínce, nebo v textech umístěných na kresbách, které v této době vytvářel a tímto pseudonymem signoval. Text se prolíná Stratilovými pracemi už od jeho alter ega *Hu Haby*, který byl v podstatě také literární postavou. Již od dob svých studií si Stratil vede osobité deníky, které by se daly také nazvat samotným výtvarným dílem. Je v nich propojena kresba s nesčitelným počtem textů, které pak mnohdy Stratil převádí na své obrazy. Na počátku 80. let minulého století se Stratil přestěhoval z Olomouce do Prahy, kde žil téměř 20 let. V Praze navázal silné přátelské pouto s Adrienou Šimotovou, která se mu stala významným mentorem. Silně na něj zapůsobila

transcendentalita s níž Šimotová vytvářela svá díla a po textové stránce zejména její básně. Transcendentální posun ve Stratilově tvorbě je v jeho pražském období více než zřejmý. Začíná tvořit cyklus *Velkých černých kreseb*, jež jsou pro něj osobní meditací. I v tomto cyklu se začíná postupem času projevat text. *Stigma, Píši ti v bolesti, Nuda*. Těmito jednoduchými vyjádřeními zosobňuje Stratil své nejnítěrnější pocity. Již od konce 80. let, ale převážně v 90. letech 20. století vytváří Stratil své rozsáhle fotoperformace. Neznámější sérií je *Řeholní pacient*, spolu s cyklem fotografií vychází i cyklus textů, který dané téma rozvádí do pro Stratila tak příznačné duchovní roviny. Ve stejné době, tj. v první polovině 90. let, tvoří Stratil pod pseudonymem *Zdyl Snork* svůj první téměř čistě textový cyklus s tematikou *Nudy*. Kresebnou činnost pak na delší dobu ukončuje cyklem *Zatoulaný pes* z roku 1994. V roce 1998 odchází z Prahy do Brna, kde začíná učit na Fakultě výtvarných umění brněnského Vysokého učení technického. Zde pokračuje ve svých fotoperformancích, jako jsou *Dvojice, Česká krajina, Čistá mafie*, či *Nic není víc sexy, než Camel se rtěnkou*. Od konce 90. let se plně začíná věnovat malbě, v tomto posunu se do jeho díla vrací i text, a to snad v jeho největší intenzitě. Zpočátku se objevuje jen sporadicky, jak je tomu v sérii *Impresionismus heute*. Další obrazové série s názvy *Miloš, Kino Noki Tokio*, či *Country není smrt*, již plně etablují text do prostoru obrazu. V některých jen načrtává příběh obrazu, v jiných navazuje Stratil na svá alter ega, podepisuje je pod různými falešnými jmény a v nejsoučasnejších pracích je již text dominantním prvkem obrazu a zároveň samotným obrazem.

Hu Haba aneb metamorfózy Václava Stratila v průběhu času

Úvodem této kapitoly by měl být vysvětlen její, na časové ose, zdánlivě nesourodý obsah. Nebudu se zde zabývat pouze jedním tématem, i když téma Stratilova *Hu Haby* je hlavním tématem této kapitoly, ale pokusím se o nastínění fenoménu Stratilova alter ega, které je v jeho tvorbě podstatnou složkou, jelikož se intenzivně po dobu celé své tvorby věnuje své osobnosti a jejím proměnám. Považuji také za nezbytné uvedení umělců, kteří měli v této době na Václava Stratila vliv, jelikož to byla doba, kdy se sám hledal a z různých inspiračních zdrojů čerpal poznání, které pak uplatňoval ve svých pracích.

Počátky Stratilova uměleckého příběhu začínají v půli sedmdesátých let 20. století při studiích na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Když pomineme Stratilovy kresby z dětství, na které ovšem také v pozdější době navazuje, a působení v bigbeatové kapele The Harald Beat na Střední všeobecně vzdělávací škole v Litovli, tak se soustředěný zájem Václava Stratila o umění začíná rozvíjet až s jeho studiem na vysoké škole. V roce 1970 byl přijat na Filozofickou fakultu, kde nastoupil na obor Výchova a vzdělávání dospělých se zaměřením na výtvarnou výchovu. Měl ještě štěstí, protože během prvních dvou let studia stihl nasát jedinečnou atmosféru přednášek Václava Zykunda, který musel roku 1972 fakultu nedobrovolně opustit.⁷ Poté byl veden pod dozorem Zykundovy asistentky Aleny Nádvorníkové a malíře Miroslava Štolfy.⁸ Zpočátku se práce zdají být neumělé a Stratil musí hledat a znovu objevit svůj kreslířský talent. Na jedné z nejstarších dochovaných prací tohoto období sedí autor uprostřed potmělého ateliéru na nízké stoličce a na plátně upnutém v

malířském stojanu maluje mraky. Tato malba [1], s van Goghovským nádechem, ve své pokřivené perspektivě dává tušit známou tvář. Stratil zde totiž připomíná Jana Zrzavého, tak došlo k jeho první projekci ega, kterou podobným způsobem zinscenoval na fotografii z konce jeho olomouckého období, která se stala jakýmsi identifikačním portrétem Hu Haby. Kolem roku 1973 vzniká první cyklus lavírovaných kreseb černou tuší s biblickou tematikou. Nejlépe tuto Stratilovu práci definuje jeho zápis z prosince roku 1973 v tzv. „Černém deníku“ z let 1973-1975: „Nejde v mé malbě jen o formální uvolnění, tedy o jakousi bravurní zručnost, ale především o uvolnění psychické, s jehož pomocí mohu řešit bezprostředně jakýkoliv problém. Přitom psychickým uvolněním mám na mysli jistou osobní formu poetického principu.“⁹ Tento zápis plně charakterizuje, jak autorovu tvorbu z období, kdy byl vytvořen, tak naznačuje i jeho směřování v budoucnosti, protože poetický princip, o němž se zde Václav Stratil zmiňuje, je pro něj důležitý po celou dobu jeho tvorby. V těchto kresbách [2] lze vidět Stratilův vzor v G. Roualtovi s jeho pojetím umění v tradicích křesťanského umění, které ovšem Stratil přetransformovává a tím dochází až k téměř postmodernímu zrelativizování hodnot těchto témat.¹⁰ Období, s převládající tematizací biblickou, bylo uzavřeno v roce 1975 první výstavou Václava Stratila v již neexistující olomoucké galerii V podloubí.¹¹ V tomto roce rovněž Stratil dokončil svá studia na univerzitě, čímž skončila jeho studentská léta hledání a byl vržen do víru života, což byl impuls pro hledání vlastní identity a osobitého uměleckého výrazu. Začal se zajímat o sociální tematiku, především pak o lidi na okraji společnosti, mezi něž se sám počítal. V jeho tušových kresbách a především malbách se s jízlivostí a nadsázkou blízkou poválečným neoexpresionistům začínají objevovat nelibé glosy na společnost a

bilancování s ní. Vyrovnání se s nespoutaným životem ovšem vyplavilo na povrch opět Stratilovu oporu v životě a tvorbě – počínaje tématem Ukřižování [3] se navracejí duchovní témata do jeho tvorby. Duchovní hodnoty křesťanské tradice ovšem nikdy ze Stratilovy tvorby nevymizely, jsou sice v některých etapách odsunuty do pozadí, ale vždy ve správnou chvíli se vynoří jako pomocná ruka, která Stratila provází celým jeho životem.

V tomto období se Stratil stěhuje ze svého prvního ateliéru v Olomouci na Bělidlech do nového prostoru ve Ztracené ulici. Ve Ztracené ulici, která svým názvem dokonale podkresluje atmosféru daného období, pak Stratil tvoří od roku 1973 až do roku 1977. A právě zde, v centru historického jádra města Olomouce, se z jeho ateliéru stává sídlo volné komuny přátel i náhodně příchozích. Toto období se ještě nese v duchu „řemeslného“ i tematického tápání ve Stratilově tvorbě. Lyrický princip je již v jeho pojetí práce nalezen, ale stále jej rozvádí a „učí“ se s ním pracovat. Ve své tvorbě střídá vyjádření mezi pojetím kreslířským a malířským, jež je pro něj v této době důležitější. Okolo roku 1975 se v jeho pracích začíná objevovat tajemný nápis Hu Haba, kterým pozdější díla signuje. Genealogie tohoto podivného sousloví je opředena mýty a domněnkami. Mezi ale nejčastěji zmiňovanou verzí patří následující: „Václav se při jednom z nočních flámů vracel noční Olomoucí domů, když se setkal se „společensky unaveným“ neznámým člověkem, který byl zmožen vypitým mokem a gravitací přitahován k zemi. Aby ho probral, zvolal na něj Václav „Hu!“. Postava mdle zareagovala převalením, ale dále se nezmohla na více než zahuhlání „haba“. Takto vznikla přezdívka Hu Haba.“¹² Od této chvíle přejal Václav Stratil toto zvláštní slovní spojení, jako identifikaci svého já. Dokonce i komuna soustředící se kolem Stratila užívala souhrnného pojmenování Hu

Haba. I když tato komunita lidí sestávala především ze členů tzv. „undergroundu“, tak Stratil nikdy nebyl v pravém slova smyslu „undergroundovým“ umělcem, jelikož se nikdy plně neztotožnil s jejich ortodoxními dogmaty.¹³ Ale nebýt atmosféry, která panovala kolem této komunity, tak by pravděpodobně četné práce Hu Haby nikdy nevznikly. Pod tímto pseudonymem vznikl početný soubor z díla Stratilovy olomoucké etapy, v níž si zachoval gestický charakter děl a nervní expresivitu novofigurativního přístupu k umění.¹⁴ Jak sám uvádí, v tomto období se prostřednictvím časopisu seznámil s prací Francise Bacona, která mu učarovala. Další inspirační zdroje pro toto období by se daly dohledat v pracích Jiřího Načeradského, německých expresionistů či francouzských fauvistů.

K plnému rozvinutí Stratilova Hu Haby došlo ovšem až v jeho posledním olomouckém ateliéru na Praskově ulici č.1, kde tvořil v letech 1977-1981. V této době se Stratilovo alter ego pomyslně roztrojilo – na jedné straně na sebe vzalo téměř konkrétní podobu Stratilem kritizovaného prototypu „hospodského hrdiny“ vláčeného dobou a doma svým chováním typického „burana“ ovládaného svou manželkou, na straně druhé se vynořilo jeho alter ego v podobě dvojníka, jenž na jedné straně tvořil převážně díla figurativního charakteru a v opozici k této poloze, pod stejným pseudonymem, kreslil a maloval i práce nefigurativní.¹⁵ Zde bych opět použil záznam zapsaný ve Stratilově „Černém deníku“ v dubnu roku 1975, který nejlépe vyjadřuje v intencích dané doby tento problém: „Podstatou mé práce je soustředěný vnitřní proces. Není ohraničen, je to malba či kresba soustřeďující se stále na tentýž problém – zmocnit se, uchopit psychiku člověka.“¹⁶ Tento pomyslný rozpor, mezi příklonem k figuraci, či abstrakci, se u Stratila projevuje

téměř v celé jeho tvorbě. Jednou převažují práce s figurativním charakterem, jindy je lidský element vytlačen do pozadí a dominuje geometrická či nezobrazující složka jeho díla. A v neposlední řadě Stratil jako brilantní eklektik spojuje v některých ze svých poloh obě složky dohromady.

Jak již bylo řečeno, zprvu navázal Stratil na své lavírované kresby s biblickými tématy, které se ovšem kolem roku 1975 proměnily díky ovlivnění novou figurací. Zpočátku se v těchto intencích objevují postavy svým ztvárněním připomínající Francise Bacona, Georga Baselitze, či Jiřího Načeradského, postupem času se ale postava rozpadá do dynamické, kaligrafické struktury, kde můžeme, při notné dávce soustředění, rozpoznat ještě torzo figury. V těchto dílech se začíná objevovat i text. A to jak na výstřižcích novin [4], zakomponovaných do děl, tak v písmu vepsaném přímo do nich [5]. Není to ovšem ještě soustředěný text, který cíleně Stratil vkládá do svých prací v pozdějším období, ale spíše jen aktuální pocit textu zakomponovaný do kresby. Text jakoby zde zastupuje jinou variantu linie. Kaligrafickou linkou psaný text tvoří další z elementů gestického vyjádření až akčního pojetí malby [6], které tvoří bezprostřední záznamy jeho psychických i pocitových hnutí. V poloze gestické kresby a malby lze jeho dílo přirovnat k tvorbě Jacksona Pollocka, Wilhelma de Kooniga či Hanse Hartunga.¹⁷ V olomouckém prostředí na něj nejsilněji zapůsobilo dílo Miroslava Šnajdra staršího, s nímž své práce v dané době i konzultoval. Ke komplexnímu nahlédnutí do Stratilova díla z let 1975 – 1981 ovšem nelze přistoupit, jelikož v roce 1981 byl při povodni vyplaven jeho ateliér v Praskově ulici a velká část jeho díla byla nenávratně zničena. I přes tento fakt zůstaly alespoň fragmenty jeho tvorby, v nichž lze vyčíst autorův vývoj, jenž směřoval k odklonu od figurativní složky, a postupnou

přeměnou se vtělil do prvních pokusů se šrafovanými kresbami, jimž se intenzivně věnoval v 80. letech.

Z hlediska nazírání na Stratilovu tvorbu prostřednictvím textu je v této době asi nejpodstatnější jeho přezdívka Hu Haba a s ní spjatý příběh, jenž jsem zmínil již výše. Právě prostřednictvím mýtu, jímž začíná Stratilův umělecký příběh, lze nahlížet na Stratilův postoj k umění. I v samotné podstatě mýtu se totiž skrývá text, i když je většinou předáván jen slovně, je právě mýtus jedním z nejzajímavějších slohových útvarů. Zde snad za všechny umělce, kteří pracovali se svým osobním mýtem, stačí jmenovat alespoň dva nejznámější – Paula Gaugina a Josepha Beuyse. Ne náhodou jsou zde zmíněni tito dva významní umělci světového formátu, jelikož k oběma poutá Václava Stratila nejen společné téma osobního mýtu, ale i přístup k práci. Ve vztahu Stratila s Gauginem bychom mohli nalézt paralely v barevném pojetí Stratilových raných prací i jeho cyklus *Impresionismus Heute* (1997) [7], v němž s postmoderním přístupem přehodnocuje, svým charakteristickým postojem, vztah k impresionismu, což ve své době provedl v podstatě i Gaugin¹⁸. A s Josephem Beuysem souvisí zase jiná z podob Václava Stratila – jeho performance, i životní postoj „rebelujícího“ umělce. Dokonce počátkem devadesátých let minulého století se Václav Stratil stylizoval do Beuysovy podoby s jeho typickým kloboukem na hlavě [8].

Vraťme se ale zpět k fenoménu mýtu osobnosti, se kterým Stratil pracuje již od svých začátků. Jak již bylo řečeno, první Stratilovou transformací byl „nekňuba“ a „hulvát“ *Hu Haba*, s nímž lze spojovat i Stratilovo zaujetí ve vlastním egu, se kterým si pohrává a prožívá jej jako osobní performance. Po tomto období hledání svého Já, nastupuje Stratil na zenovou stezku duchovní spirituality, kdy se z jeho ega pomocí ustavičné soustředěné práce na cyklu

Velkých černých kreseb zrodil *Řeholní pacient*. Tomuto tématu se budu podrobněji věnovat v předposlední kapitole této práce, nyní alespoň zmíním, že tento cyklus sehrál pro Stratila velkou roli. Začíná pracovat na svých fotoperformancích, které se mu na dlouho dobu stanou oporou pro transformaci svého Já do nejrůznějších podob. Cyklus Řeholního pacienta pracuje s intimní spiritualitou, kterou ovšem Stratil dává prostřednictvím okázalých proměn explicitně najevo. Téměř ve stejnou dobu, to znamená počátkem 90. let 20. století, se autorova osobnost projektuje do „piráta“ *Zdyl Snorka*. Tvoří provokativní koláže, ale také stále pracuje se šrafovanou kresbou a poprvé se zde začíná projevat autonomní text. O tomto období se ale také zmiňuji níže v samostatné kapitole. Další proměny, které již nespádají do časového úseku, jímž se tato práce zabývá, jsou nedílnou součástí Stratilovy práce a pro pochopení váhy, jež mají proměny Václava Stratila ve vztahu k jeho dílu, považuji za nezbytné se o nich zmínit.

První významnější proměnou po Řeholním pacientovi je *Václav Sylva* [9]. Tato proměna z roku 1998, kdy Stratil s blond parukou na hlavě pózuje v kavárně se svou tehdejší přítelkyní Sylvou Novotnou, dává tušit jeho pozdější proměny vlastní sexuality, až k jeho projekci do androgynní osobnosti v celku *Nic není víc sexy, než Camel se rtěnkou* [10] z roku 2000. Tento cyklus barevných fotografií rozvádí v rejstříku „duchovních převleků“ cyklus Řeholního pacienta, ale hra s osobností se zde mění v důslednou hru s povrchem, kde rozostřená, polymorfní identita dostává do polemiky se všeobecným pojmem „image“.¹⁹ Ve stejnou dobu vytváří sérii fotografií s názvem *Déja vu*, kde se stylizuje na černobílých fotografiích do podoby Adolfa Hitlera [11] s jeho typickým knírkem, kterého s naprosto vážným obličejem paroduje. K tomuto cyklu patří i Stratilovy fotografie ve spodním prádle s tematickým potiskem v podobě nacistické vlajky [12]. I tento fakt je

úsměvným pozastavením nad nelidskou demagogií, kterou Stratil v podobě grafického symbolu (hákového kříže) aplikuje na své spodní prádlo. V roce 2001 v uzavřené sérii sedmi cibachromů vznikla fotografická série 7 pro Stratilovu výstavu v pražské Gandy Gallery, kde však šlo o obrat k citlivosti a tematizaci autorova původu.²⁰ Jedná se o obrazy stárnoucího muže v zanedbané krajině [13], která je, či může být spojena s jeho minulostí. Teatralita předchozích cyklů je zde umírněna do polohy zamyšlené, až melancholické, a to jistě i z důvodu inspirace v mýtu spisovatele a venkovského kněze Jakuba Demla, jenž byl Stratilovi nejednou inspirací a jehož zasmušilá atmosféra děl je shodná s atmosférou prací v tomto cyklu.²¹ Série, ve své podstatě započatá Řeholním pacientem, kde byly parafrázovány performance sedmdesátých let, s odklonem přes cyklus Nic není víc sexy, než Camel se rtěnkou, byla zakončena cyklem *Nedělám nic* (2000 – 2003), kde Stratil namísto veřejných fotografických ateliéru využil možností fotografických kabiněk. V tomto cyklu šlo o nejrůznější proměny autorova vzhledu od „ošuntělého“ důchodce [14], přes androgynní bytost [15], až po muže středního věku dohánějícího ztracená léta radikální stylizací mladé generace [16]. Při pohledu na fotografie z tohoto celku se srovnáním jednotlivých fotografií nechce ani věřit, že jde stále o jednoho a téhož člověka. Stratilova tvorba spjatá s veřejnými fotografickými ateliéry, či kabinkami, je prozatím uzavřena sérií s názvem *Docent* z roku 2003, kde se Stratil představil jako vlídný, starší pán s konzervativním vzezřením [17].²² Prostřednictvím těchto nejrůznějších cyklů se Stratil dokázal, snad jako nikdo jiný v historii českého výtvarného umění, přeměnit a transformovat do tolika nejrůznějších podob a postojů. Proč ale na tomhle místě zmiňuji Stratilovy fotografické cykly? Dle mého názoru, ať již názvem cyklu, či obsahem, mají tyto práce těsný vztah se Stratilovým pojetím textu. Není zde explicitně

vyjádřen, ale přese vše je zde zakódován. Ať již v příběhu znázorněném na fotografických celcích, anebo v jednotlivých fotografiích. Jde jen o vůli hledat a být pozorným divákem, dekódujícím Stratilův mnohvrstevnatý umělecký život. Nalézt text skrytý ve fotografiích je těžkým úkolem vyžadujícím až detektivní práci, ovšem mnohem jednoznačnější, z hlediska sémantického, jsou Stratilovy metamorfózy v signaturách na kresbách, či malbách. Zde se Stratil projevuje také jako „chameleon“ českého umění.

Signování jeho děl „fiktivními“²³ jmény započalo s přezdívkou Hu Haba, od níž, jak již bylo uvedeno, se počíná psát příběh Stratilových metamorfóz. Podpisů pod autorovými pracemi je ale nepřehledné množství, mnohdy jsou díla ze stejného cyklu signovány různými jmény. Z těch nejfrekventovanějších uveďme alespoň následující – *Miloš, Alois Doštál, Václav Kniczak, Milan Kniczak, Tonda, Lada, Neboščík, Děda, Bába, End*, či *K.Malevič*. Ke všem se váže nějaký příběh, či postoj autora. Například k jedné z nejčastěji použitých, signatury *Miloš* (od roku 2003) [18], se váže příběh, kdy Stratil nějaký čas bydlel v bytě, kde se před tím oběsil člověk jménem Miloš. Stratil se pak pomocí soustavného vcítění do tohoto umrlce snažil tvořit pod jeho „vlivem“. Nebo přezdívku *Neboščík* [19] užíval v dílech parafrázujících a odkazujících na práce Václava Boštíka. V přístupu k textu u Václava Stratila je důležité také zmínit jeho „šišlací“ tendence, kterých hojně užívá v poslední dekádě. Stylizuje se totiž do starého muže, jenž přes svou zubní protézu nemůže pořádně artikulovat. Tento domnělý handicap se ovšem projevuje pouze v psaném slově, kde však Stratil užívá háčeků změkčujících slova i na lingvisticky naprosto nevhodných místech [20]. Je to další z jeho her, jak se sebou, tak i s porušování konvencí a pravidel. To se projevuje nejen v podpisech *Lada*, či *Alois Doštál*, ale hlavně v dílech signovaných jako *Děda*. Ostatně u této přezdívky ani nikdo nemůže nic jiného očekávat.

Na závěr bych zmínil jen krátký výčet přezdivek, které se vážou ke Stratilovým hudebním projektům, jejichž vznik se v podstatě váže také k období Hu Haby. Od těchto prvopočátků Stratilova zaujetí hudbou, ať již v kapele The Harald Beat, či pozdějším Hu Habovi, se po dlouhou dobu Stratil nikterak hudbě nevěnoval. Renesance jeho hudebního projevu přichází až koncem 90. let, kdy pod přezdívkou *Leo von Bahnhof* začal vystupovat v pozici folkového písničkáře. Ve folkových vodách, ovšem svébytně přetřansformovaných, pokračuje i nadále jako folkový rapper *MC Docent*, *MC Děda*, či v zatím posledním projektu *Kapela se sjela*. Nedílnou součástí Stratilovy hudební produkce jsou samozřejmě texty k jeho písním [21]. A to ať jsou skladby, které hraje převzatými melodiemi, či původními autorskými skladbami, text je vždy výhradně Stratilovou prací. Ten se pohybuje v rozmezí od jemných parodií až po existencionální texty. V žádné poloze ovšem ze Stratilovy tvorby zde nevymizel jeho typický smysl pro humor.

Tímto, poměrně dlouhým, odbočením z časového rozpětí této práce jsem chtěl naznačit, jakou váhu má pro Václava Stratila jeho projekce do svých alternativních podob a jak s nimi v pozdější době pracuje. Ať jsou to jeho proměny na fotoperformancích, signaturách děl, či působení v hudebních projektech, hraje text ve Stratilově tvorbě důležitou roli. Ale nyní se budu věnovat opět časovému rozpětí této práce a to Velkým černým kresbám, které byly pro formování Stratilova uměleckého projevu zásadními.

Velké černé kresby

Sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století přinesla nebývalý rozkvět kresby, jako uměleckého prostředku vyjádření, etabloující se v uměleckých kruzích i díky významu avantgard, které přispěly k osvobození kresby od obrazu a k prosazení její nezávislosti.²⁴ Také šedesátá léta 20. století přispěla k procesu autonomnosti moderní kresby, jelikož se zde prosadila již jako samostatná umělecká disciplína. Právě kresba svým nezávislým charakterem dovolila umělcům bez zábran proniknout do podstaty různých témat a obsahů, měla pro tuto dobu nedocenitelný význam k otevření cesty volného experimentování i ztvárňování utopických vizí.²⁵ Pro českou výtvarnou scénu období normalizace byla kresba i ideálním prostředkem ke ztvárnění svých idejí. Přitažlivým hlediskem byla i přítomnost kresby, ve které, podobně jako v písmu, je každý plně přítomen, někdy až téměř fyzicky. Komunistický režim, propagující pouze oficiální socialisticko-realistické umění, znemožňující vystavování a prezentaci tzv. neoficiální kultury na poli galerijním a výstavním, svým postojem přiměl umělce k improvizaci. I proto většina výstav probíhala v ateliérech umělců či v prostorách primárně nesloužícím prezentaci uměleckých děl. Tato situace tudíž nedovolovala tvorbu rozměrných obrazových pláten a realizací, díky tomu se kresba stala ideálním, i když pro mnohé provizorním, médiem pro vyjádření uměleckých myšlenek. V polovině 80. let se nejmladší generace umělců zapojila do uměleckého dění s vydatným atakem pomocí neoexpresivní malby a příklonem k postmoderně, jež rozvíjela odosobnění a socializaci uměleckého projevu.²⁶ Reagovali tím na jistou únavu, která se v médiu kresby objevila. Na straně zastánců kresby v té době stáli i tehdy poměrně čerství

absolventi vysokých škol a to zejména Vladimír Kokolia, Margita Titlová, Josef Daněk, Vladimír Havlík a v neposlední řadě Václav Stratil.

Počátky vedoucí ke Stratilovu nejvýznamnějšímu cyklu Velké černé kresby můžeme spatřovat již v pozdních pracích jeho olomouckého období. Už koncem 70. let začíná Václav Stratil tvořit první šrafované kresby, začíná pracovat pod vlivem lyrické abstrakce. Jeho kresby pomalu opouštějí figurální témata a dílům začínají dominovat geometrické tvary. Zpočátku jsou tyto tvary tvořeny ještě expresivní linkou [22] a svou zemitou barevností odkazují svými prvky k předchozímu cyklu Hu Haba. Již v roce 1977 na drobných pracích můžeme spatřovat Stratilův posun k organizaci plochy, která byla do té doby tvořena neklidnou spleť čar, avšak nyní začala směřovat k jednoduchému, jasně vymezenému tvaru. O rok později, v roce 1978 pracuje Stratil na kolekci tušových kreseb, kombinovaných s modrým inkoustem a občas i s decentním barevným zásahem [23]. V těchto kresbách se z temné, nervní šrafury, pokrývající často celou plochu papíru, začíná vynořovat chvějivý, ale zřetelně organizovaný tvar [24].²⁷ Tvar, který je později definován podobou čtverce, vystupuje jakoby z agnostické temnoty „noci ducha“ ve znamení naděje a životní očisty.²⁸ Je symbolem autorovy touhy po vnitřním řádu a harmonii. I přes toto směřování je stále mikrokosmos Stratilových kreseb roztržštěn neklidnou linií a kresby budí dojem exploze vnitřních pocitů autora. Avšak až přestěhováním do Prahy roku 1982 se Stratil pomalu rozešel s vnější narativností, jeho práce začínají nabývat kontemplativnější charakter a plocha díla je prostupována souvislou hustou organickou strukturou kresebných čar nabývajících povahy samostatně žijící kresebné tkáně. Byla to určitým způsobem pro Stratila přirozená potřeba pro nastolení vnitřního řádu, určitá katarze po nespoutaném olomouckém období. Zdálo

se mu v této době, že se jeho pohled v rychlém toku práce tříští, tudíž se potřeboval zastavit, plně se začít soustředit a naučit se odlišovat podstatné od nevýznamného. Přesídlení do Prahy bylo pro Stratila do jisté míry i nevhodnějším načasováním, jelikož tak učinil právě v momentu, kdy v jeho tvorbě docházelo k zásadnímu momentu – přerodu od expresivní formy k lyrické a změnou rukopisu od exaktního ke komplikovanému strukturálnímu vrstvení.²⁹ Pravidelná geometrická linka, jež se vyvinula z původně expresivní kaligrafické čáry, zastupuje v tomto období text ve Stratilově práci. Jsou to vlastně nekonečné příběhy duchovního i fyzického rozjímaní nad kresbou. Kresba zde zastupuje čas, jelikož vše je pečlivě rýsováno na formátu velkých papírových rolí, na nichž neutrálně rýsovaná linka zaznamenává pomyslné časové úseky. Ono i pro tento fakt by Stratilovy kresby mohly být označeny za jakousi relikvii po intimních performancích trvajících několik týdnů, ba i měsíců a let. Právě díky procesu vrstvení a překrývání máme možnost uvědomit si, jak dalece je v těchto pracích obsažen moment času, neboť v nich můžeme naleznout řadu zmizelých, ale opět nalezených vrstev, podílejících se na celkové struktuře („věku“) kresby.

V první polovině 80. let se začínají na české neoficiální scéně prosazovat mladí postmodernisté³⁰ a pod vlivem Neue Wilde tvoří zejména práce figurálního charakteru. Tvorba nefigurativní byla tradičně v menšině a nebyla generačně vymezena.³¹ Stratil, jenž v této době navázal na nefigurativní výtvarný projev, spojovaný spíše s uměleckou scénou 60. let, je v pražském prostředí solitérem. I proto má však čas, a jemu tak patřičnou trpělivost věnovat se těmto náročným pracím. I když technika i duchovní zabarvení děl působí takřka introvertně, kompenzuje Stratil tuto meditativní polohu až neskonale extrovertním formátem svých

prací [25]. Tyto práce jsou determinovány svým nemalířským a nefigurativním charakterem a tvoří osamocenou vrstvu usilující o mnohodimenzionální demonstraci prostoru.³² Výsledné práce jsou různorodého charakteru – od zvládnutých, energetických struktur, přes ryze geometrické abstrakce se čtvercovými nebo parketovými vzory až k rafinovanějším kompozicím, v nichž se Stratil konfrontoval s dekorativností.³³ Stratilovu tvorbu ovšem nelze striktně spojovat s vývojem geometrických tendencí projevujících se u nás od 60. let do současnosti, jelikož autor dospěl k této poloze skrze redukci figurálního tématu, kterému se od počátku své tvorby věnoval a jenž zcela nevymizel ani v cyklu Velkých černých kreseb.³⁴ Autorova obliba v tělesnosti řadí jeho tvorbu spíše k proudu krajně reduktivní figurace, která by se dala v sochařském pojetí spojit s díly Zdeňka Palcra, či Zbyňka Sekala.³⁵ Ostatně v pozdějších pracích z toho období se již zcela zřetelně objevuje v tomto cyklu stylizovaná lidská tvář, která svým pojetím má blízko k tzv. primitivnímu umění. I princip vrstvení je svým pojetím blízky jak „sochařskému dílu“, tak principům informální tvorby, kterou byl Stratil ovlivněn. Další, neméně významný inspirační zdroj Stratilovy tvorby lze spatřovat v jeho zálibení v lyrických kvalitách a geometrickém řádu. Tímto svým postojem k tvorbě má bezpochyby blízko k dílu Václava Boštíka s jeho autonomností kresebného procesu, který ostatně Stratil zcela otevřeně přiznal na své výstavě v roce 1997 v Nové síni v Praze, kde vystavil zvětšené reprodukce Boštíkových děl [26]. Kromě generačně staršího Václava Boštíka můžeme jmenovat ještě i několik jeho vrstevníků, a to Jitku Svobodovou, která souzní se Stratilovou prací ve svých skladebných charakteristikách minimálního objektu, Michala Ranného s jeho ustavičným hledáním autonomnosti lineární skladby, nebo k pracím

Miroslava Kovaly a jeho imanentnímu odkazu k řádu kresby jako řádu přírody.³⁶ Všichni tito autoři, spolu s Václavem Stratilem, nepatří k hlavním proudům uměleckých tendencí dané doby, jsou spíše solitéry na poli výtvarného umění. Ovšem svým přístupem přinášejí nezaměnitelné kvality pro české výtvarné umění, neboť v jejich dílech se setkává lyrické a racionální, řád a jeho proměny ve vztahu k člověku a přírodě. Postupné přidávání vrstev rýsovaných linií v různých směrech šrafovaných čtvercových polí kresby nemělo žádný střed, prolíná se plochou kresby ze všech stran, přičemž tím docházelo k znejistění prostorových vztahů mezi tím, co je uvnitř a co vně.³⁷ Pod silnou vrstvou kresby, která ač se zdánlivě zdá monochromatickou, je ve skutečnosti skryta celá plejáda tónů a odstínů. Černá barva tužky se postupně mění v bílou, protože se stává světlem.³⁸ Kresba je postupně budována jako architektura. Stratil ve svých pracích staví pomyslné, avšak někdy až nápadně podobající se, katedrály vlastní kontemplace.

S principem neustálého vrstvení čar do plochy kresby je spojen i princip seriality Stratilových kreseb, kterou ovšem nechápeme pouze v prvoplánovém opakování rýsovaných šrafur čtverce, ale jako variaci vrstev v již nikdy neopakovatelných konfiguracích.³⁹ Od postupného přechodu z asketicky nalezeného prátvaru – čtverce, který se stal Stratilovi jakýmsi výchozím bodem jeho univerza, postupně zkoumá nové možnosti své práce. Od roku 1982 začíná technikou frotáže objevovat nové možnosti kresebného projevu. Ve zmíněných pracích, jež jsou většinou ponechány bez názvu, zaznamenává Stratil své nejbližší okolí [27]. Uvnitř tohoto principu je skryta i základní myšlenka cyklu Velkých černých kreseb, která je v pozdějších pracích rozváděna. Je to kontemplativní rozjímání nad autorovou existencí, s níž princip frotáže parket, kachliček a dalších

běžných věcí plně souvisí. Od těchto prvních frotáží dospívá Stratil postupně k složitějším technikám i tématům.

V průběhu roku 1984 začíná vytvářet svá první rozměrná díla, v nichž se projevuje exprese a tělesnost v koncentrované zduchovnělé podobě.⁴⁰ Mezi těmito pracemi, které ponechávají ještě charakter monochromů, jmenujme alespoň tato díla: *Kresba* (1984) [28], *Geometrická krajina – Linie* (1982–1986) [29], či *Kresba – Modrý prostor* (1984-1985) [30]. Tyto kresby jsou spojeny především s dlouhodobou soustředěnou prací, která je v principu tělesnou akcí. Právě tímto rázem nabývají zmíněná díla konceptuální charakter. Postupem času je také základní monochromatický charakter a konceptuální procesualnost kreseb obohacena v četných případech o barevné akcenty. Nejen barevným zásahem se liší tyto práce, ale především rozšířením o nové ikonografické prvky.

Kolem roku 1985 se začínají ve Stratilových rýsovaných kresbách objevovat první spontánní barevné zásahy, což můžeme sledovat ve vrcholných rozměrných kresbách druhé půle 80. let, mezi nimiž jmenujme alespoň práce *Magický diptych se čtvercem* (1985) [31], *Theodorik – Ornamenta (I.) – Imaginární architektura – Styf* (1987) [32], *Barvy krve* (1986-1987) [33], či *Velké parkety – Velikonoční parkety* (1988-1989) [34], které jsou inspirovány emocionálními zdroji dětství a raného tvůrčího období.⁴¹ Mezi barvami, pronikajícími do monochromních lazur kreseb, dominují v nejvyšší míře odstíny červené, modré a zelené barvy. Symboličnost barevných akcentů, objevujících se ve výše jmenovaných pracích i v ostatních pracích druhé půle 80. let, je stupňována až do polohy úzce spjaté s barevnou symbolikou katolické liturgie.⁴²

V kresbách druhé poloviny 80. let je použití archetypálních symbolů a figurálních znaků posunuto do roviny sociologické, rozměrné kresby připomínají interpretaci zdi, jakožto významného společenského fenoménu.⁴³ Mytologické symboly užití ve Stratilových kresbách plní stejnou funkci jako přímé čáry zaplňující plochu děl, jsou jeho osobní výpovědí. Vedle těchto symbolických prvků proniká do kresby opět malířské gesto, charakteristické pro druhou polovinu sedmdesátých let, spojující zdánlivě nespojitelné složky v reakci na vlnu malířského neoexpresionismu let osmdesátých.⁴⁴ Barevné zásahy do monochromního podkladu kresby působí v mnohých ohledech jako symbolické rány Kristovy, a to nejen symbolickou červenou barvou a expresivním tahem, připomínajícím otevřenou ránu po Kristově bičování, ale hlavně celým charakterem práce prolínajícím se v tomto cyklu od počátku – charakterem duchovní meditace nad kresbou. Tento princip se viditelně spojuje například v jednom z děl tohoto období – v *Magickém diptychu se čtvercem* (1985) [31]. Zde do šrafovaného podkladu, nijak se nelišícího od prací první půle 80. let, zasahuje Stratil nervní linkou, kterou ryje do harmonicky uspořádaného podkladu. Najednou se z černé hmoty vynořují obličejové připomínající svou kubizující formou africké masky, bílá linie působí jako nezahojený šrám a okolo zářící červená barva asociuje krev. Je to jakoby okolo šedou linkou orámovaného čtverce, jenž je středobodem této rozměrné kresby, stáli lidé, personifikovaní zlověstnými obličejí - maskami, a posmívali se obličejí uprostřed. Tento obličej je jediný otočen vzhůru nohama, okolo něj probíhá největší rej bílé ryté linky a přímo z něj jakoby srší krev reprezentována červenou barvou. Nabízí se přímé srovnání se starými ikonografickými schémata, např. se schématem bičování Krista, či Krista na kříži. Tyto spekulace jsou možné, ovšem spíše

nežli pečlivě promýšlí ikonografická schémata, reflektuje Stratil svůj duševní stav, ve kterém lze najít jeho silně zakořeněnou křesťanskou spiritualitu. Je proto nanejvýš samozřejmostí, že útrpný obličej nám asociuje Krista, jelikož Stratilovo dílo je volným následovníkem křesťanské tradice v umění. Tyto kresby, do nichž vstoupily jasné odkazy na konkrétní znaky ikonografií starých stylů, jsou vědomou oponenturou tehdejší postmoderní fragmentarizaci a „transparentnosti“, kterou Stratil nahradil svou vlastní „vnitřní transparentností“.⁴⁵ Kolem roku 1985 se do Stratilovy tvorby začíná opět navracet figurální námět. I když není zobrazena celá figura, je lidský element zastoupen jakýmsi podivnými hlavami, nápadně připomínajícími domorodé africké masky. Tyto práce, mezi nimiž zmíním alespoň *Psovo slunce* (1985) [35], *Černá hlava* (1986 – 1987) [36], či *Červená hlava* (1985) [37], tvoří pomyslný přechodný stupeň v cyklu Velkých černých kreseb. Tento vývoj, jenž započal hledáním prarodku, později nalezeného ve čtverci, pokračoval přes vytvoření „temné hmoty“ kresby až po barevné zásahy, či návrat k figurálním prvkům a ikonografickým odkazům, vyvrcholil v syntetické kresbě *Stigma [1.]* (1986 – 1988) [38]. Zde se započala nová etapa, v níž se již plně projevuje text. Ten už není pouhou skrytou součástí díla, či přezdívkou, je plně etablován ve vizuální struktuře díla. Text je zde chápán jako architektonická stavba za respektování jeho mytických významů, jsou v něm zakotveny iluzorní symboly s imaginárním časem, mytická ikonografie se prolíná s konkrétními tvary a z kreseb vyzařuje magické světlo.⁴⁶ Pomocí textu do kreseb vnikají odkazy na soudobé dění, které se mísí s ikonografickými texty a i se zcela abstraktními slovními spojeními. Výsledný text ve Stratilově díle je spíše abstraktního charakteru.

V závěru 80. let pronikají do Stratilova projevu naprosto běžné všední motivy. Nejsou však pouhým konstatováním jeho existence, ale reálný prvek obsažen v těchto motivech se promítá do prostorové iluze, do vnitřního „vesmíru“ kresby, postupně se proměňuje v představu, která se stává nástrojem pro vyjádření duchovních principů.⁴⁷ A právě přetvářením banality v duchovní princip vzniká prostor umožňující osvobození tvorby od racionalistických omezení.⁴⁸ Na přelomu dekády Stratil pomalu opouští velký formát a navrácí se k intimnějšímu menšímu formátu. Princip duchovního rozjímání ovšem v jeho práci zůstává a na místo geometrických znaků se v jeho tvorbě začíná plně prosazovat text. Vznikají heslovité textové kresby.

Nuda jako příběh piráta Zdyl Snorka

V roce 1986 při výstavě v klášteře v Hostinném, kde Václav Stratil vystavoval spolu s Adrienou Šimotovou, se počíná formovat nový rozměr jeho práce. Zde byla vystavena kresba *Stigma [1.]*, o které jsem se již zmiňoval v předchozí kapitole. Od tohoto momentu se charakter Stratilovy práce začíná pozvolna proměňovat. Mezi hustým lesem černých čar se vynořilo slovo. Spolu s emancipací textu se opět vynořuje Stratilovo alter ego. Nyní už to není Hu Haba, ani Václav Stratil, ale *Zdyl Snork [39]*, muž s podivným jménem skandinávsko-skytským, či keltsko-normanským, anebo s největší pravděpodobností se jménem pirátským.⁴⁹ Má jedno oko otevřené, druhé zavřené, občas nosí brýle a občas na diváka zírá z fotografie s oběma očima otevřenými a upřenými na něj.

Poprvé se Zdyl Snork zjevil na veřejnosti na výstavě v pražské galerii Keplera v roce 1990. Zde byly prezentovány textové kresby, které vytvářely dojem asketických vizuálních básní [40]. Askeze z těchto kreseb na nás působí i skrze propojení s cyklem Velkých černých kreseb. Stratil stále užívá jazyka mnohvrstevnaté šrafury, z níž jakoby pomocí imanentního světla vystupují texty. Slova, či slovní spojení, objevující se na těchto kresbách působí zvláštními vztahy mezi sebou. V kresbách jsou napsány texty jako: *Ticho* [41], *Ortodoxní kazivo*, *Narozen v latexu*, *Vertikální nostalgie*, *Píši ti v bolesti*, *Bůh je zde*, *Aktivní askeze*, *Olomouc*, *Nespolkni mi dásně*, či *Pivoňky* [42]. Tato slova jakoby plula v prostoru nezávisle na svém ztvárnění, na svém autorovi a divácích konzumujících zdánlivě nesourodé výroky. Mohli bychom se pokusit dohledávat významy k těmto textům, jako například k textu *Pivoňky* – tato rostlina se již od středověku pěstovala na zahradách klášterů a dokonce podle renesančního botanika Mathiolioho měly její účinky napomáhat proti nočním běsům – tato charakteristika by odpovídala i konceptu v rámci ostatních textů. Ale tato stanoviska by byla zbytečně vykonstruovaná a oddalovala by nás od celku, do něž jsou texty zasazeny.

Některá z těchto slov byla adjustována do zvláštních, téměř až bizarních tvarů, způsobujících posun v běžném porozumění těmto slovům, jako tomu bylo zvláště patrné v případě kreseb s explicitně vyjádřeným spirituálním obsahem - například v kresbě *Bůh je zde*.⁵⁰ V žádném případě zde nešlo o desakralizaci obsahu, ale spíše o jeho neutralizaci.⁵¹ Spojení těchto nekonvenčních adjustací textu v kresbách slučuje s jejich obsahem totiž dva protikladné náboje – introvertní a extrovertní, které se vzájemným působením neutralizují. Nesourodé vztahy nejsou pouze mezi těmito dvěma složkami, ale i některé texty mohou vytvářet zvláštní vztahy

mezi jednotlivými slovy, jako například v textu *Něžná oponentura nudě*. Tento text také charakterizuje jedno ze styčných témat Stratilovy práce v tomto období.

Dominantním slovem, které se zde opakuje, je *Nuda* [43]. Dokonce na podzim roku 1992 měl Václav Stratil výstavu v pražské galerii Behémót, jež nesla název „*Nuda*“.⁵² Na této výstavě byl vystaven soubor šrafovaných kreseb pomocí propisky [44], v nichž dominoval jediný text, který se opakoval na každé kresbě. Tímto textem bylo samozřejmě, jak již název výstavy napovídá, slovo „*Nuda*“. A právě v tomto až magickém slovu spočívá spiritualita Stratilova textu. *Nuda* je totiž zvláštní pojem sám o sobě, vyjadřuje stav mysli, který ovšem reálně („hmatatelně“) neexistuje. Je to jen konstrukt naší mysli a přitom je to nálada, která většinu z nás uvádí do rozpaků. *Nuda* je psychický stav mysli, kdy naše city i intelekt jsou blízko nulové pozici. Navíc nudy se člověk nezbaví jen podrážděným či osvobozujícím mávnutím ruky. Ale existuje ještě jedna varianta – co kdyby se divákovi naopak líbilo být uvězněn ve spárech nudy? Jak tvrdí Roland Barthes: „*Nuda* nemá daleko k slasti: je to slast viděná z břehů rozkoše.“⁵³ A stejně tak Stratil vnímá ve svém pojetí nudu jako slast. Slast vedoucí k bodu nula, k zenové meditaci. Vytrvat tam, kde člověk nevidí smysl, předpokládá notnou dávku tolerance k tomu, v čem se právě žádný smysl nenachází.⁵⁴ Z toho plyne, že akt vytrvání v nudě je duchovní askezí. Jelikož ponořit se do nudy je zvláštním druhem tolerance k tomuto stavu, ve kterém se rozplývá citový i intelektuální potenciál, protože intelekt je v tomto případě odintelektualizován a cit je zaangažován v samotné podstatě tolerance.⁵⁵ Ostatně i další kresba-text z tohoto období navazuje na toto téma – práce, ve které je na bílém archu papíru napsáno *Odintelektualizováno* [45]. Jedná se o kresbu, v níž Stratil používá běžná

tiskátka, se kterými píše, v jimi standardizované podobě, své texty. Tím se zbavuje i jakéhokoliv individuálního rukopisu a výsledná práce působí až odosobněným dojmem, což je pro charakter duchovního a asketického rázu Stratilových prací tohoto období zásadním momentem. „Odintelektualizování“ textu by totiž mohlo být bráno jako charakteristický rys v textové tvorbě Václava Stratila. Není to ovšem míněno, že by autor nad svými pracemi vůbec nepřemýšlel, ale spíše dává před intelektuálními konstrukty prostor pro vyjádření svých vnitřních, intelektem nezatížených, pocitů.

A právě tento pocit může pro něj zastupovat „Nuda“, která se pro Zdyl Snorka stala hnacím motorem. Nuda v jeho pojetí se totiž ukázala jako vícepatrová a mnohovrstevnatá. Ke skutečné nudě ovšem vede cesta přes absolutní skepsi, protože když je člověk skeptický naprosto ke všemu, tak ztrácí svou intelektuální i psychickou stabilitu a tím nutně upadá do náručí nudy.⁵⁶ V tomto okamžiku se počíná trojboj Zdyl Snorka – *Skeptisch* [46] (skepse), *Tauchskeptisch* [47] (ponorná skepse) a *Tauchskeptische Langeweile* (ponorná skepse nudy). Tato tautologická řada vedoucí od „obyčejné“ skepse, až po ponornou skepsi nudy, vrcholí právě v Nudě. Tímto „asketickým“ procesem se nuda ve Stratilově podání posvětila a získala právo na duchovní život.⁵⁷ Trojice slov, v nichž se Stratil noří do své skepse, se objevují v jeho díle již v cyklu Velkých černých kreseb. Na jedné z posledních kreseb tohoto období *Parkety - Velké parkety – TAUCHSKEPTISCH* (1989 - 1990) [48] ze šrafury parket vystupuje slovo *Tauchskeptisch*, které symbolicky podtrhuje (ponornou) skepsi, při níž Stratil rozjímal nad svým pojetím víry, vyjádřeném v tomto cyklu. Jak už bylo naznačeno, tak se později k těmto slovům vrací, ale již v čistě krystalické podobě natisknutými na bílém archu papíru, čímž je podtržen a

zdůrazněn význam jeho skepse k okolnímu světu. Ale ne vše je tak špatné, jak se na první pohled zdá. I pro Václava Stratila – Zdyl Snorka byla právě tato ponorná skepse nudy impulzem pro průchod k jeho další práci. A jelikož se při tomto procesu byla již Nuda posvěcena a získala svůj autonomní duchovní život, vznikl v tvorbě Zdyl Snorka ještě jeden důležitý moment – etablovala se *Teologie vykostěné ryby*.⁵⁸

Myšlenka *Teologie vykostěné ryby* [49] byla rozvinuta a věcně doložena v lednu roku 1991 na výstavě *Nová intimita*⁵⁹, která byla představena ve výstavní síni ÚLUV v Praze. Ve formátu připomínajícím deskový oltář Stratil slučuje do jednoho celku fotografie, různé výstřižky a text. Je zde fotografie Václava Stratila ve svém ateliéru přeplněném obrazy, který svou stylizací připomíná Jana Zrzavého, pod touto fotografií je reklamní etiketa tuše značky Rembrandt, umístěná vedle pornografické fotografie vystřižené z časopisu. Pod ní je ještě fotografie Milana Kozelky, stojícího vedle hradní stráže, pirátská vlajka, jenž je erbovním znakem Zdyl Snorka a vedle ní texty: *Narozen v latexu, Ekonomie ticha, Ortodoxní kazivo, Vertikální nostalgie a Křížová prognostika*.⁶⁰ V druhém plánu práce je pak dvakrát zopakovaná reprodukce blíže neurčeného manýristického obrazu, mísící se opět s výstřižky z pornografického časopisu a reklamou na kondomy. V této části je pak úhledně na bílých polích napsán text „*Teologie vykostěné ryby*“. Na tyto prvky se dá nahlížet tak, že místo Rembrandtova obrazu je použito pouze jeho jméno jako reklamní značka, místo reálného obrazu je použita jen jeho reprodukce, a společnost, jejímž signifikantním znakem doby je pornografie, je reprezentována anarchistickou postavou Milana Kozelky provokativně pózujícího vedle hradní stráže.⁶¹ Stratil prostřednictvím zlatých adjustací povyšuje tato témata, v čele s tématem pornografickým, do roviny sakrálního

předmětu.⁶² V prvním plánu by se mohlo zdát, že dílo reflektuje kolektivní vědomí doby, ale v tomto případě by se pirát Zdyl Snork vydal do zaběhnutých vod postmodernismu, jenž pro něj ovšem nikdy nebyly uspokojujícím teritoriem. Vraťme se ale ke zmíněnému textu, který je v této práci uveden. Spojení slov a větných celků zde autor překračuje všechny hranice ironie a současně devastuje divákův pojmový, v tomto případě postmoderní aparát, což zapříčiňuje, že umělecký diskurs zde je chybný, jelikož texty tohoto typu nemají v postmoderní instalaci co dělat.⁶³ A tak, jako ostatně vždy ve Stratilově práci, i zde balancuje mezi zavedenými principy, které ovšem zpracovává svým osobitým stylem a tím je posouvá do jiných rovin, než do zavedených formátů a premis. Tato krátká etapa byla ale pro etablování textu v díle Václava Stratila velmi podstatnou. Právě v tomto malém, z hlediska této práce ovšem důležitém, cyklu se poprvé objevuje samostatný text, jenž je prakticky nezávislý na vizuální podobě díla. Avšak i na samostatný text lze nahlížet z čistě vizuální stránky, jako na soustavu stereometrických objektů, které mohou také vytvářet „abstraktní“ obraz s konkrétní tematikou daných slov. Většina slov je ale v Stratilově chápání pojímána abstraktně, tudíž by se dalo říci, že tyto práce jsou určitým způsobem konceptuální abstrakcí. Text zde vystoupil „z područí“ kresby a byl mu autorem vdechnut autonomní život, který se pak nadále prolíná Stratilovou tvorbou, až do současné doby, kdy Stratil tvoří početná díla s výlučně textovým obsahem.

Jak je u Václava Stratila téměř pravidlem, že se po nějaké době vrací ke svým pracím, tak i tento cyklus opět vyplynul na povrch při jednoho z jeho nejnovějších cyklů. Cyklus *Dělám do novin* [50], na kterém autor pracuje od roku 2007, svým stylem práce souzní s technikou šrafury modrými propiskami, kterou užil v cyklu prací s nápisem *Nuda*. V tomto novějším

cyklu Stratil pokrývá hustým nánosem inkoustu propisek a gelových fixů stránky českých deníků. Vyhledává a vybírá texty, či nadpisy článků z novin, které konstelací náhody dokážou vytvořit, spolu se Stratilovou intervencí do nich, poetické a humorné komentáře jak k samotným zprávám, tak k médiu novin jako veřejného sdělovacího prostředku.

Řeholní pacient

„Řeholní pacient. Slovo pacient je přitom třeba chápat v jeho původním významu odvozeném od latinského *patientia*, jež znamená mimo jiné trpělivost. Pacient je pak nemocný člověk, který musí být trpělivý, má-li se uzdravit. A že trpělivost vyžaduje velkou míru sebeukázněnosti, to Stratil podtrhl přívlastkem *řeholní*.“⁶⁴

V podstatě ve stejnou dobu, jako se Stratil změnil v piráta Zdyl Snorka, pracuje na svém prvním významnějším fotografickém celku Řeholní pacient. Od roku 1991 začíná Václav Stratil navštěvovat pražské komunální fotoateliéry a zde si své předem připravené pózy a aranžmá nechává fotografovat zaměstnanci těchto ateliérů. Tento, na první pohled až „antiumělecký“ přístup k fotografii, je důležitý zvláště z hlediska podstatného aspektu těchto Stratilových fotoperformancí, kterým byla touha autora po vymezení intimní soukromé zóny ve veřejném prostoru fotoateliéru.⁶⁵ Před objektivem fotoaparátu se Stratil v silně exaltovaných performancích sám stylizuje do podoby objektu. S humorným akcentem pak autor dotváří nejrůznějšími předměty svou podobu, o které sám tvrdí, „že má obličej, se kterým se dá něco dělat“. V tomto případě pak autor-objekt vytváří in situ, míněno v komunálním ateliéru, instalaci ze svého

těla a přinesených rekvizit. Tyto rekvizity jsou mnohdy všedními věcmi, které vytrženy z jejich běžného kontextu navozují naprosto nové a nečekané perspektivy pohledu na věc. Situace vzniklé při tvorbě tohoto fotografického celku by byly zajisté zajímavou sociologickou sondou, jelikož autor, oděn do bizarních obleků a hlavně „vyšperkovan“ značným množstvím rekvizit, musel působit na zaměstnance jako „bytosť z jiné planety“. Autorovy stylizace jsou ironickou glosou na společnost a vlastní identitu, která v podobě podivného mnicha mlčky komentuje okolní svět. Stratil zde rozehrává svou hru s dvojznačností, mnohoznačností a svou existencí v ambivalenci s okolním světem, jedná se o vizi mnohoznačnosti v jednotě osobního prožitku.⁶⁶

Cyklus Řeholní pacient lze rozdělit do tří pomyslných celků: civilní portréty, portréty s bizarní stylizací a duchovní portréty. V civilních portrétech [51], které mají charakter pasové fotografie, autor pracuje pouze s jemnými nuancemi své tváře, v nichž se zrcadlí duchovní život muže středních let. Tyto portréty asketické tváře autora jsou podány z tříčtvrtečního profilu i z čelního pohledu a vytvářejí mystický prototyp tváře pro pomyslné fotografie do „spirituální občanské legitimace mnicha“.⁶⁷ Stratilova tvář podaná z téměř stejných úhlů, či jen s lehkými odchylkami, působí na téměř každé fotografii jinak. Tak jako na snímcích, kde autor mění své převleky a stylizace, tak i v jeho portrétech lze spatřovat proměny, které naznačují odlišné duševní polohy a nálady autora. V opozici k těmto civilním portrétům jsou četné fotografie, na nichž „vylepšuje“ svůj vzhled nejrůznějšími rekvizitami, které dodávají těmto pracím humorný až bizarně sarkastický podtext. Tyto bizarní pseudostylizace sakralizují autorovu tvář a rozehrávají hru autora, v níž se stává jakýmsi šamanem sloužícím svůj intimní obřad. V daných stylizacích

lze spatřit Stratilovu hru s metafyzikou [52], glosující poznámky na tehdejší společnost stojící v bodu nejistého přerodu od totality k demokracii [53], či odkazy na performance sedmdesátých let [54], jejichž vážnost Stratil odlehčuje a svým způsobem paroduje. Tyto fotografie mísí humorný tón s vážným, jelikož i na první pohled v bizarní situaci, jež nám přijde humorná, cítíme po delší době i zcela vážný tón práce. Ambivalence se ve snímcích projevuje někdy zcela explicitně, někdy je skrytá a můžeme, či nemusíme ji najít. Pokusím se tento princip vysvětlit na jedné z fotografií – je na ní autor v bílém triku, oči má upřeny vzhůru a kolem něj jakoby levitují vajíčka [52]. Na první pohled je tato fotografie humorná, protože vidíme muže, kolem jehož hlavy poletují vajíčka a on se upřenýma očima dívá vzhůru. Možná pozoruje trajektorii letících objektů, možná myslí na zcela něco jiného. Při hlubším zamyšlení zde můžeme spatřit například symbol života, či zrození, ke kterému motiv vajíčka přímo vybízí. V této poloze se pak autor jeví jako persona stojící ve kvaziprostoru mezi životem a smrtí. Vysvětlení a interpretací jednotlivých snímků jsou nesčetná množství, jako i témat zachycených na nich. Mezi všemi množinami a podmnožinami této pomyslné části Řeholní pacienta bych ještě rád zmínil například Stratilovu stylizaci do Beuyse [55], kdy v klobouku se zatmelenými brýlemi svou symbolickou nepřítomností pozoruje vlastní vizi, jež je před námi pod nánosem tmelu skryta, či další z poloh, v níž autor v černých brýlích drží v jedné ruce srp a v druhé sekyru, na které má položen meč směřující k jeho ústům, je čitelnou glosou k padlému komunistickému režimu [53]. A tak bychom mohli pokračovat dále a odkrývat příběh, či odkaz každého ze snímků. V poslední z pomyslných částí tohoto cyklu dospívá Stratil k určité spiritualizaci, kdy jeho tvář připomíná zobrazení světců, či proroků, ale s humorným použitím

banálních rekvizit umožňuje divákovi zvažnět i usmívat se nad vzniklými situacemi [56]. Přeci jen Stratilův duch-mnich zabalen v bílé látce se snaží tvářit vážně, ale situace vzniknuvší v této kontemplativní části cyklu pracují také s jistým odlehčením situace. Řeholní pacient Stratil zde jednou drží zcela oddaně krucifix [57], poté obtěžkán vahou křesťanské věrouky nese její tíhu na („ve“) své hlavě [58], či vystupuje jako pomyslný voják víry dřímající meč a krucifix [59], s nimiž se vrhá do svého boje s větrnými mlýny. Ostatně přístup k tomuto cyklu dokonale vystihuje Stratilův text z předchozího cyklu – „*I banalita má právo na duchovní život*“. Právě v této ambivalenci tkví těžiště Řeholního pacienta – je humorný i vážný, osobní i veřejný, jednoznačný i mnohoznačný. Je to Stratilova hra s divákem i se sebou samým, hra se zaměstnanci fotoateliérů, hra s přístupem k umění. Tento přístup k fotografii narušuje její vlastní sémiologii, tím že umísťuje „fotografii mezi obraz a performance, anebo performance do fotografie a fotografii v obraz, tak jako vytváří jedno velké energetické pole obrazové představy, tak sám klíčový pojem ukrývá v sobě sémiotickou past, kde řehole je rovna pústu a púst je post, a pacient je odvozen od významu patience, tj. být trpělivý“⁶⁸.

Zpočátku Stratil fotí pouze malé formáty fotografií, z nichž vytváří autorské album, kde se objevuje už první z odkazů na výtvarnou práci jeho otce, kterou ovšem plně rozvinul až v půli devadesátých let v lepených albech využívajících izolepu a různé výstřižky. Avšak velmi záhy začíná své fotografie zvětšovat do velkých formátů (většinou velikost 90 x 120 cm), které nechává zvětšovat a zhotovovat přímo v komunálních fotoateliérech. Mnohdy, ne zcela profesionální prací fotografů, kteří přeci jen nebyli umělci a ani je za ně nelze považovat, vznikají na fotografiích kazy. Ty, i když by se daly vyretušovat, zůstávají na výsledné práci ponechány a

Stratil s nimi pracuje jako s výsledným produktem. Ostatně, jak lépe a autentičtěji by mohla být podána forma performance na autorem zvoleném veřejném místě, než výsledným produktem přímo zpracovaným na „místě činu“. Osobní prožitek je zpracován neosobním přístupem.

Médium fotografie klade ve své podstatě dvě otázky ohledně vlastnictví výsledného produktu a to: „Komu patří výsledek? Patří subjektu, jenž je fotografován, nebo fotografovi?“⁶⁹ V případě Řeholního pacienta je tato otázka dvojznačná, výsledná fotografie náleží jak anonymnímu fotografovi, jenž ji v intencích své práce zhotovil, tak především Václavu Stratilovi, který jí dodal život. Stratil přiznává anonymního autora, který patří k celému konceptu tohoto cyklu a tvaruje jej podle svých záměrů. Forma tohoto přístupu k práci tudíž plně koresponduje s autorovým záměrem, jelikož „esencí fotografie je ratifikovat to, co reprezentuje“⁷⁰. Tím se divákovi otevírá mystický, ale zároveň humorný svět Řeholního pacienta.

Součástí konceptu Řeholního pacienta byla také textová složka, jež volně navazuje na Stratilův psaný projev v předchozích dílech, což je ovšem na místě, jelikož díla vznikala často ve stejné době, či krátkém časovém rozptylu, ale spíše než o nějakých separovaných částech Stratilovy textové práce závislé na jednotlivých cyklech, se text prolíná homogenně celým jeho dílem. Proto jsou také jednotlivé texty opakovány, jen se mění jejich provedení, či zapojení do celkového konceptu. V tomto smyslu se například objevuje opět i slovo „Nuda“, které nalezneme i na jedné fotografii z cyklu Řeholní pacient [60], kde má autor toto slovo napsáno na čele. Na tomto konkrétní případě lze symbolicky spatřit doslova fyzické propojení autora s jeho textem. Objevují se, jak texty šrafované tužkou, či propiskou, tak texty natištěné tiskátkou, ale i text

psaný rukou, či na psacím stroji, a to jak klasickém psacím stroji [61], tak i na elektronickém [62]. Podrobný výčet forem, v nichž je text ztvárňován, považuji za velmi důležité z hlediska vizuality textu, jelikož ta hraje ve Stratilově přístupu také důležitou roli. Ostatně, jak již bylo zmíněno, je potřeba na text v tvorbě Václava Stratila nazírat i z hlediska geometrie jednotlivých písmen a jejichž pomocí tvoří „abstraktní geometrická díla“. I sama podstata textového sdělení zůstává abstraktní, a jak sám autor uvádí, text byl pro něj jakýmsi volným prostředníkem pro průchod vlastních emocí a pocitů, jež volně zaznamenával a později vkomponovával do konceptu díla. Ne vždy byl ovšem text prezentován i na výstavách cyklu Řeholní pacient. Spíše jakoby plynul souběžně s jeho konceptem a občas se vynořil nad hladinu. Většina výstav Řeholního pacienta sestávala pouze z fotografií, ať již zvětšenin, či ve formě fotografického alba, ale byly i výstavy tohoto cyklu, kde byl text přímo součástí výstavy. Jednou z nich byla i výstava ve foyer Malé scény příbramského divadla s příhodným názvem *Několik informací*⁷¹. Zde byly souběžně s fotografiemi vystaveny i texty, které měly stejný formát jako fotografie a i charakter byl stejný – bílá písmena na černém podkladu korespondovala s černobílými fotografiemi. Na jedné z mála dochovaných fotografií z instalace této výstavy můžeme vidět nápis „*Sloní kly jsou negativy smrti*“ nainstalovaný vedle portrétu Václava Stratila [63]. A právě v tomto případě se text stal rovnocenným fotografiím a v dokonalé symbióze s nimi dotvářel výsledný charakter expozice. Zajímavým počinem v tomto směru byla i výstava v síni Emila Filly v Ústí nad Labem.⁷² V rámci této výstavy, na níž byl prezentován i cyklus Řeholní pacient, vyšel katalog s názvem *Text pacientův*. V této publikaci, která by mohla být klidně nazvána i „praktickou příručkou Řeholního pacienta“, jsou kromě fotografií obsaženy

ve formě deníkových zápisů i myšlenkové koncepty, či návrhy na asketické akce a instalace, jež jsou psány osobou Řeholního pacienta. Jedná se o duchovní akce, které dodávají autentičnosti Řeholnímu pacientovy na jeho spirituální existenci.

Po téměř deseti letech navázal Stratil na cyklus *Řeholního pacienta* cyklem *Nedělám nic*, kde se nechal místo v komunálních ateliérech fotografovat ve veřejných fotokabinkách, čímž pokračoval v principu veřejných fotografických služeb se všemi jeho výhodami a úskalími. Novější cyklus ovšem klade důraz spíše na proměny autora a jeho osobnosti. Fotografických celků vzniklo ve Stratilově tvorbě ovšem větší množství, ale o nich jsem se již zmínil v rámci kapitoly *Hu haha aneb metamorfózy Václava Stratila v průběhu času*. Cyklus Řeholní pacient se promítá i do následující tvorby, jíž je cyklus *Zatoulaný pes*, kde v kresbách autoportrétů používá autor jako předlohu některé z fotografií Řeholního pacienta.

Zatoulaný pes

Posledním celkem, jímž se v této práci budu zabývat, je cyklus kreseb s názvem *Zatoulaný pes*. V první verzi byl tento cyklus představen pod názvem *Zaběhnutý pes* v roce 1992 v olomouckém Divadle hudby.⁷³ Tato výstava byla svým pojetím i názvem chápána symbolicky, se špetkou romantiky k autorovu rodnému městu, jeho rodině i přátelům, jelikož ji podle vlastních slov tehdy vytvořil „s pocitem zaběhnutého psa“.⁷⁴ Olomoucká výstava však byla pouhou „předpremiérou“ kompletního cyklu, jemuž se dostalo řádné prezentace až v roce 1994 na velkolepé

výstavě v pražské galerii Rudolfinum.⁷⁵ Ovšem cyklus *Zatoulaný pes* byl původně koncipován pro renesanční prostor pražského Belvederu, kde by jemné kresby „manýristického“ charakteru zajisté vyzněly mnohem ambientnějším dojmem a celková kontempace by nabyla důraznějšího rázu. Avšak i přes narušení této původní koncepce byl výsledný celek v Rudolfinu nakonec velmi povedenou výstavou, na níž byl uveden soubor kreseb, volně uzavírající předchozí celky *Velké černé kresby* a *Řeholní pacient*. Na těchto malých kresbách (většina kreseb má rozměry 240 x 180 mm) se vynořují z šerosvitného světla kreseb rozmanité druhy zvířat [64], které se střídají s autoportréty Václava Stratila [65]. I v tomto cyklu si Stratil, podobně jako v cyklu *Řeholní pacient*, pohrává se svou identitou. Na jedné straně je promítána do autoportrétů a na straně druhé se autorova identita personifikuje v portrétech zvířat, kde je tímto metaforickým způsobem užito podobného principu jako u bajek. Stratil se zde ztotožňuje s početným bestiářem portrétovaných zvířat, jejichž oči hledí skrze kresby upřeně na diváka, který je pod jejich neustálým dozorem. Těla, či části těl, ptáků, plazů, opic [66], netopýrů [67], krtků, ryb [68] a dalších živočichů, z nichž je podstatná část nočními tvory, pomyslně souzní s personou autora, jenž se symbolicky ztotožnil se zatoulaným psem, tvorem jehož na svých nočních toulkách zřejmě nejčastěji potkával. Zvířata v kresbách žijí ve snovém světě, ve kterém se schovává neurčitá hrozba skrytá v temnotě, z níž vystupují a potkávají se s postavou autora, jehož postava v cyklu znásobuje tělesnost, evokující středověkou spiritualitu a exorcismus.⁷⁶ Kresby jsou vytvořeny stejně důslednou šrafovanou technikou jako práce z cyklu *Velkých černých kreseb*, jen zde už nejde o hledání asketického pratvaru, kterým se v dané době pro Stratila stal („magický“) čtverec, ale o vnitřní vyrovnání se zkušeností

nastřádanou během let autorovy vnitřní kontemplace. Autorovo duchovní universum je již plně rozvinuto, poté co bylo zpočátku v 80. letech pracně nalezeno a vydobyto askezí *Velkých černých kreseb*, pokračuje přes explicitní prezentaci autora, jako tajemného mnicha v cyklu *Řeholní pacient*, až k nalezení jakéhosi Rajského dvora v podobě cyklu *Zatoulaný pes*, v němž autor v tichém kruhu medituje ve všech svých transformacích. Právě zde se spojují zkušenosti z předešlých cyklů a uzavírají tak jednu velkou etapu Stratilovy tvorby, kde dovršuje práci představování „sebe sama sobě samému“.⁷⁷

Na těchto kresbách, kde je vyváženost zvířecích motivů a Stratilových autoportrétu rozdělena na téměř stejně početné celky, mizí hranice mezi zobrazením autora a zvířete, jelikož postavu autora vnímáme v rámci kontextu celého souboru kreseb. Ambivalence mezi autorem a prapodivnými zvířaty nechce simulovat prvoplánový vztah autora, či obecněji člověka, k přírodě a ani nerozvíjí žádné víceúčelové vazby mezi jednotlivými pracemi, jelikož každá z kreseb rozvíjí svůj autonomní příběh, či více příběhů, které primárně nejsou, ale mohou být, pomyslně spojeny v různorodé síti vztahů.⁷⁸ Rozvíjení vztahů mezi jednotlivými pracemi bylo ještě umocněno vystavenými reprodukcemi prací, které byly prezentovány vedle původních kreseb. Stratil zvolil technickou fotografii, vyrobenou v komunálním fotoateliéru pouhým zvětšením originálu, jako finální produkt, který konfrontoval s originální kresbou. Původní vypracované kresby perem a tuší, jež jsou tvořeny až s „manýristickou důsledností“, kladoucí důraz na dokonale zvládnutou techniku a jemnou strukturu kresby, působí až intimní atmosférou vedle předimenzovaných fotografií nezátížených soukromým sdělením.⁷⁹ Tyto fotografické reprodukce pak Stratil prezentuje na výstavě v galerii Rudolfinum v obrazových rámech,

čímž podtrhává jejich význam, a zároveň tím tvrdí, že kopie není méně důležitější než originál, jenž je ovšem přítomen hned vedle zvětšené reprodukce, čímž autor prezentuje svůj v podstatě „antipostmoderní“ přístup.⁸⁰ Fotografickými zvětšeninami původních kreseb Stratil vědomě dokončil syntézu mezi cyklem Velké černé kresby a Řeholní pacient. Temně šrafovaná kresba vypracovaná do nejmenších detailů se zde konfrontovala se svou mimesis v podobě fotografie vyrobené v komunálním fotoateliéru. Tímto počinem se vlastně tyto dva zdánlivě nesourodé prvky proluly a splynuly v jeden. Stratilovy autoportréty jsou převedeny do kresby a kresby jsou zpětně převedeny do fotografií. Tento cyklus v pomyslné smyčce recykluje Stratilovu dosavadní tvorbu a podává ji v naprosto originálním pojetí, které na sebe bere novou výrazovou hodnotu a vytváří zcela autonomní cyklus.

Stratil zde na rozdíl od cyklu předchozích cyklů téměř vypustil jakoukoliv textovou složku, včetně signatury, či doprovodných textů, jako tomu bylo například v předchozím cyklu Řeholní pacient. Existují ovšem texty, které v návaznosti na Řeholního pacienta vznikly v rámci cyklu Zatoulaný pes, nebyly ovšem nikde oficiálně publikovány a i sám autor nakonec upustil od jejich prezentace spolu s textem. Jedná se o texty vztahující se jak k autorovi [69], tak k jeho personifikacím se zvířaty [70]. Samozřejmě v tomto cyklu ale můžeme najít jistou paralelu v bajkách, jak již bylo zmíněno, a tím si vytvořit autonomní příběh *Zatoulaného psa*. Jelikož motivy zvířat a jejich konfrontace s autorem nabízejí spoustu variant, jak je interpretovat. Tyto kresby vnesly do Stratilovy tvorby námět bytosti, ve které se zrcadlí naše představy o svobodě, bezdomoví a neschopnost nahlédnout do mysli někoho jiného.⁸¹ Ostatně tematika zvířat zde také není zcela náhodou, kromě spojení člověk-zvíře, na základě

bajkového principu, se Stratil v tomto cyklu navrácí ke svým dětským kresbám [71], v nichž ztvárňoval různorodá zvířata. A opět zde vystává princip, s nímž Stratil tvoří – neustálý cyklus témat, která se znovu a znovu vynořují na povrch. Ostatně tematiku zvířat a jeho dětských kreseb užil opět po čase v cyklu *Kino Noki Tokio* (2005), v němž ztvárnil četné množství maleb s tematikou lišek [72].

Závěr

Cyklem *Zatoulaný pes* se uzavírá pomyslná etapa Stratilovy tvorby, v níž dominuje kresba charakteristická hustou šrafovanou linií, autorovo objevování sebe sama na fotografických celcích a vnitřní spiritualita, která se prolíná téměř celou dobou, kterou mapuje tato práce. Po posledním zmiňovaném cyklu *Zatoulaný pes* Václav Stratil na delší dobu opouští médium kresby a tvoří barevné obrazy pomocí lepicích pásek, a také se nadále věnuje fotografickým performancím. Dvacetileté období tvorby Václava Stratila je tedy pomyslně uzavřeno, avšak autor nikdy žádné ze svých období zcela neuzavřel a vždy se v určitých periodách vrací ke své minulosti. Pomocí, ne vždy zcela dominantní složky jeho tvorby, složky textové jsem se pokusil nastínit část tvorby Václava Stratila a odkrýt vztahy mezi těmito jeho relativně starými pracemi a tvorbou, která vznikala po roce 1995 do současnosti. Nedošlo tím ale ke kompletnímu zhodnocení, či představení Stratilovy tvorby až do nynějších dnů, což by bylo ovšem mnohem komplikovanější, jelikož novější práce nebyly doposud ani nijak komplexněji zkatalogizovány a dány do větších celků. Ovšem ani etapa, kterou jsem se zabýval, není úplně komplexně zpracována, kdy například z hlediska této práce jedna z nejpodstatnějších částí tvorby cyklus *Nuda* a práce vzniklé pod pseudonymem *Zdyl Snork*, nejsou téměř vůbec zpracovány. Pokusil jsem se ale o osobitý přístup k Stratilově práci a doufám, že touto prací jsem napomohl rozkrýt nějaké nové rozměry Stratilovy práce a poukázat na nové vztahy mezi jednotlivými cykly, které se v mé práci proluly mezi sebou a naznačily paralely směřující od počátků až k současnosti.

Poznámky

1. Václav Stratil. Kresby 1955-2000. Ed. Ladislav Daněk. Olomouc, Muzeum moderního umění 2000. 92 stran, 28 bar. repr., 71 čb. repr.
2. Václav Stratil. Fotografie. Text Václav Stratil. Frýdek-Místek, Galerie Fiducia 1994. Nestr. [12], 22 čb. repr.
3. Václav Stratil. Text pacientův. Texty Václav Stratil. Ústí nad Labem, Nadace „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“ 1993. Nestr. [16], 7 čb. repr.
4. Václav Stratil. Texty Josef Sůva, Václav Stratil. Hradec Králové, Galerie moderního umění 1994. Nestr. [28], 22 čb. repr.
5. Hu Haba. Text Vlasta Čiháková-Noshiro. Praha, Nová síň 1995. Nestr. [20], 4 bar. repr., 5 čb. repr.
6. Václav Stratil. Zatoulaný pes. Text Yvonna Boháčová. Praha, Galerie Rudolfinum 1994. Nestr. [36], 21 čb. repr.
7. Ladislav Daněk, Zrod kreslíře, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.9.
8. Ibibem,, s.10.
9. Václav Stratil, Z autorových deníků a poznámek, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.29.
10. Ladislav Daněk, Zrod kreslíře, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.10
11. Václav Stratil. Obrazy. Galerie v podloubí, Olomouc (31.3.-?.4.1975)
12. Ivo Janoušek, Huhaba Václava Stratila, *Ateliér*, 1995, č.4, s.5.
13. Milan Kozelka, Stratilův Huhaba, *Ateliér*, 1995, č.7, s.2.
14. *Ateliér 4/1995*, Huhaba Václava Stratila. Ivo Janoušek. Str.5
15. Ladislav Daněk, Hu haba, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.12.
16. Václav Stratil, Z autorových deníků a poznámek, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.30.
17. Pavel Zatloukal, Václav Stratil, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.19.
18. Myšleno jako přehodnocení hodnot impresionismu a vytvoření vlastního charakteristického přístupu k němu.

19. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/nic-neni-vic-sexy-nez-camel-se-rtenkou> - citováno 23.4.2010
20. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/7> - citováno 25.4.2010
21. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/7> - citováno 25.4.2010
22. Jiří Skála (ed.), *Václav Stratil – I'm History*, Praha 2005, s.202.
23. Tato jména se v podstatě nedají považovat za fiktivní, jelikož Stratil mnohdy jejich příběh opravdu žije.
24. Mahulena Nešlehová, Umění kresby, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007 s.597.
25. Ibidem
26. Ibidem, s. 599.
27. Ladislav Daněk, Černá krev a růžová banalita, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.15.
28. Ibidem
29. Karel Srp, Václav Stratil, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.23.
30. Jiří David, Stanislav Diviš, Tvrdohlaví ad.
31. Pavel Netopil, Poznámky na okraj Velkých černých kreseb Václava Stratila, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.53.
32. Ibidem
33. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/velke-cerne-kresby> - citováno 30.4.2010
34. Ladislav Daněk, Černá krev a růžová banalita, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.14.
35. Mahulena Nešlehová, Umění kresby, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007 s.618.
36. Jiří Valoch, V uplynulých letech, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.21.
37. Pavel Netopil, Poznámky na okraj Velkých černých kreseb Václava Stratila, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.53.
38. Václav Stratil, Z autorových deníků a poznámek, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.31.
39. Pavel Netopil, Poznámky na okraj Velkých černých kreseb Václava Stratila, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.53.

40. Jiří Machalický, *Létající koberec (Retrospektiva Václava Stratila)*, *Výtvarné umění*, 1991, č. 3, s.15.
41. Ladislav Daněk, *Černá krev a růžová banalita*, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.15.
42. Ibidem
43. Karel Srp, *Václav Stratil*, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.23.
44. Jiří Machalický, *Létající koberec (Retrospektiva Václava Stratila)*, *Výtvarné umění*, 1991, č. 3, s.15.
45. Ibidem, s.16.
46. Ibidem
47. Ibidem
48. Ibidem
49. Milena Slavická, *Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého*, *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.26.
50. Ibidem
51. Ibidem
52. Václav Stratil. *Nuda*. Galerie Behémót, Praha. 19.10. – 8.11.1992
53. Roland Barthes, *Rozkoš z textu*, Praha 2008, s.25.
54. Milena Slavická, *Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého*, *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.27.
55. Ibidem
56. Ibidem
57. Ibidem
58. Ibidem
59. *Nová intimita*. ÚLUV, Praha. 1.11-18.11.1991
60. Milena Slavická, *Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého*, *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.29.
61. Ibidem
62. Milena Slavická, *Nová intimita*, *Ateliér*, 1991, č.4., s.4.

63. Milena Slavická, Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého, *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.29.
64. Ladislav Daněk, Návraty, in: *Václav Stratil – Kresby 1955-2000* (kat. výst.), Olomouc 2000, s.15-16.
65. Jiří Skála (ed.), *Václav Stratil – I'm History*, Praha 2005, s.192.
66. Vlasta Čiháková-Noshiro, Řeholní pacient – jeho koncept a postkoncept, *Ateliér*, 1991, č.22, s.6.
67. Ibidem
68. Ibidem
69. Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha 2005, s.20.
70. Ibidem, s.82.
71. Václav Stratil. *Několik informací*. Foyer Malé scény příbramského divadla, Příbram. 8.3.-16.4.1993
72. Václav Stratil. *Průřez dílem*. Výstavní síň Emila Filly, Ústí nad Labem. 7.9.-30.9.1993
73. Václav Stratil. *Zaběhnutý pes*. Divadlo hudby v Olomouci, Olomouc. 21.10.-18.11.1992
74. Yvona Boháčová (ed.), *Václav Stratil - Zatoulaný pes* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 1994.
75. Václav Stratil. *Zatoulaný pes*. Galerie Rudolfinum, Praha. 5.10.-20.11.1994
76. Petr Nedoma, Poznámky k dílu Václava Stratila. *Zatoulaný pes*, *Ateliér*, 1995, č.7, s.2.
77. Yvona Boháčová (ed.), *Václav Stratil - Zatoulaný pes* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 1994.
78. Ibidem
79. Ibidem
80. Milena Slavická, *Zatoulaný pes a Myši*, *Ateliér*, 1994, č.24, s.1.
81. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/zatoulany-pes> - citováno 2.5.2010

Seznam použité literatury

(chronologicky)

Marie Judlová (ed.), *Střední věk. Texty Marie Judlová a vystavující autoři, seznam vystavených prací.* Praha, Galerie hlavního města Prahy 1989.

Ivo Janoušek (ed.), *Nové cesty kresby a grafiky. 90 autorů po roce 90.* Text Ivo Janoušek. Praha, Palác kultury v Praze 1990.

Josef Hlaváček (ed.), *Nová skupina.* Text Josef Hlaváček, Jiří Šetlík, Jaromír Zemina, seznam vystavených exponátů. Praha-Opava, Národní galerie v Praze – Dům umění v Opavě 1990.

Jana Šálková (ed.), *Současná česká kresba.* Texty Jana Šálková, Hana Karkanová, seznam vystavených prací. Brno, Moravská galerie v Brně 1990.

Slavická, Milena: Nová intimita. *Ateliér*, 1991, č.4, s.4

Wittlich, Petr: Jiná geometrie. *Ateliér*, 1991, č.12, s.1

Slavická, Milena: Mistrovská díla Václava Stratila. *Ateliér*, 1991, č.18, s.5

Čiháková-Noshiro, Vlasta: Řeholní pacient – jeho koncept a postkoncept. *Ateliér*, 1991, č.22, s.6

Machalický, Jiří: Létající koberec. (Retrospektiva Václava Stratila). *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.12-19

Stratil, Václav: Teologie vykostěné ryby. *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.20-21

Slavická, Milena: Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého. *Výtvarné umění*, 1991, č.3, s.22-32

Vlasta Čiháková-Noshiro (ed.), *Václav Stratil. Fotografie.* Text Vlasta Čiháková-Noshiro. Příbram, Příbramské společenské centrum 1992.

Václav Stratil (ed.), *Václav Stratil. Sedm malých zastavení.* Texty Václav Stratil. Brno, Galerie Na Bidýlku 1992.

Milena Slavická (ed.), *Nová intimita.* Texty Milena Slavická, Pavel Humhal, Viktor Pivovarov, Michal Nesázel, Petr Lysáček, Praha, Výstavní síň ÚLUV v Praze 1991.

Vlasta Čiháková-Noshiro (ed.), *Béhemót 1992.* Texty Vlasta Čiháková-Noshiro. Praha, Galerie Behémót 1992.

Yvonna Boháčová (ed.), *Vertikální nostalgie*. Texty Yvonna Boháčová, Václav Stratil. Praha, Galerie Václava Špály 1992.

Ševčíková, Jana – Ševčík, Jiří: Mezi veřejným a intimním. *Ateliér*, 1992, č.5, s.3

Zemina, Jaromír: 20 let výtvarných výstav v Makru. *Ateliér*, 1992, č.13, s.4

Horáček, Radek: Vertikální nostalgie a světlo. *Ateliér*, 1992, č.21, s.6

Yvonna Boháčová (ed.), *Václav Stratil*. Texty Yvonna Boháčová, Jiří Machalický. Olomouc, Galerie Caesar 1993.

Michal Koleček (ed.), *Václav Stratil. Text pacientův*. Texty Václav Stratil. Ústí nad Labem, Nadace „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“ 1993.

Krajíček, Ivan: Václav Stratil – Úsměv - Instalace. *Ateliér*, 1993, č.5, s.12

Dostál, Martin: Zrada textu. Nad výroční výstavou galerie Behémót. *Ateliér*, 1993, č.6, s.4

Horáček, Radek: Série jako tvůrčí postoj. *Ateliér*, 1993, č.25, s.1

Stratil, Václav: Album. *Revolver Revue*, 1993, č.23, s.90-103

Josef Sůva (ed.), *Václav Stratil*. Texty Josef Sůva, Václav Stratil. Hradec Králové, Galerie moderního umění v Hradci Králové 1994.

Václav Stratil (ed.), *Václav Stratil. Fotografie*. Text Václav Stratil. Frýdek-Místek, Galerie Fiducia 1994.

Yvonna Boháčová (ed.), *Václav Stratil. Zatoulaný pes*. Text Yvonna Boháčová. Praha, Galerie Rudolfinum 1994.

Slavická, Milena: Zatoulaný pes a Myši. *Ateliér*, 1994, č.24, s.1

Havlík, Vladimír: Vize umění nezmění, umění změní televize. *Ateliér*, 1994, č.26, s.3

Pokorný, Marek: Kdo štěká v Rudolfinu. *Výtvarný život*, 1994, č.6, s.25

Foucault, Michel, *Toto nie je fajka*, Archa. Bratislava 1994

Vlasta Čiháková-Noshiro (ed.), *Hu-Haba*. Text Vlasta Čiháková-Noshiro. Praha, Galerie Nová síň 1995.

Vojtěchovský, Miloš: Zatoulaný pes, *Profil súčasného výtvarného umenia*, 1995, č.1-2, s.118-121

Petřík, Pavel: Stratilův „body systém“ (esej). *Ateliér*, 1995, č.3, s.2

Janoušek, Ivo: Huhaba Václava Stratila. *Ateliér*, 1995, č.4, s.5

- Knížák, Milan: Podprůměrnost jako idol. *Ateliér*, 1995, č.5, s.3
- Nedoma, Petr: Poznámky k dílu Václava Stratila. Zatoulaný pes. *Ateliér*, 1995, č.7, s.2
- Kozelka, Milan: Stratilův Huhaba. *Ateliér*, 1995, č.7, s.2
- Janoušek, Ivo: Nejen ad hoc Huhaba. *Ateliér*, 1995, č.10, s.3
- Stratil, Václav: Každá barva je dobrá a na každou jednou dojde. *Detail – časopis pro vizuální kulturu*. 1996. č.5/1, s.8
- Vladíková, Simona: Václav Stratil – Ztratil, *Detail – časopis pro vizuální kulturu*, 1996, č.8/1, s.15-16
- Oujezdský, Karel – Stratil, Václav: Aktuální rozhovor. Václav Stratil – Žlutá udělala toto. *Ateliér*, 1996, č.13, s.3
- Martin Dostál (ed.), *Václav Stratil. Společná výstava*. Texty Václav Stratil, Martin Dostál. Praha, Galerie Nová síň 1997.
- Slavická, Milena: Obraz po obraze. *Ateliér*, 1997, č.23, s.12
- Weber, Milan: Recyklovaná moderna Václava Stratila. *Ateliér*, 1997, č.26, s.5
- Lindaurová, Lenka: Já jsem někdo jiný. *Umělec*, 1997, č.6-7, s.38
- Pavel Zatloukal (ed.), *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939-1989*. Texty Pavel Zatloukal, Jiří Valoch. Olomouc, Muzeum umění 1997.
- Hanel, Olaf: Slavická potažmo Stratil potažmo Dostál. *Ateliér*, 1998, č.1, s.3
- Horová, Anděla: Skryté i viditelné podoby Václava Stratila. *Ateliér*, 1998, č.24, s.7
- Pachmanová, Martina – Stratil, Václav: Prázdna množina Václava Stratila [rozhovor]. *Revue Labyrinth*, 1998, č.3-4, s.137-138
- Martin Dostál (ed.), *Václav Stratil. Česká krajina*. Text Martin Dostál. Praha, Galerie Rudolfinum 1999.
- Tomáš Ruller (ed.), *FaVU. Současná tvorba*. Text Tomáš Ruller. Brno, Vysoké učení technické v Bně – Dům umění v Brně 1999.
- Lindaurová, Lenka: Hra na umění. *Umělec*, 1999, č.3, s.37
- Ladislav Daněk (ed.), *Václav Stratil. Kresby 1955-2000*. Texty Ladislav Daněk, Milan Kozelka, Pavel Netopil, Karel Srp, Adriena Šimotová, Petr Turecký, Jiří Valoch, Miloš Vojtěchovský, Pavel Zatloukal. Olomouc, Muzeum umění v Olomouci 2000.

Slavická, Milena: Situace na české umělecké scéně na konci 90.let. *Ateliér*, 2000, č.16-17, s.4

Poszpiszyl, Tomáš: Dvakrát Stratil. *Umělec*, 2001, č.1, s.90

Miroslav Koval (ed.), *Václav Stratil. Proměny a návraty nekonečné tušové kresby*. Texty Miroslav Koval, Jiří Valoch. Šumperk, Galerie Jiřího Jílka 2001.

Jiří Valoch (ed.), *Václav Stratil. Autoportréty*. Text Jiří Valoch. Brno, Moravská galerie v Brně 2002.

Monochromie. Monochromní tendence v českém výtvarném umění po roce 1990. Texty Jiří Valoch, Zbyněk Sedláček, Václav Krůček, Petr Kvíčala. Praha, České muzeum výtvarných umění v Praze 2002.

Helena Hrdličková (ed.), *Svět jako struktura, struktura jako obraz*. Texty Helena Hrdličková, Jaroslav Vančát, Aleš Svoboda. Klatovy, Galerie Klenová/Klatovy 2003.

Ptáček, Jiří: Konec pohádky (Co je mezi pohádkou a Václavem Stratilem). *Umělec*, 2003, č.3, s.30-33

Miroslav Schubert (ed.), *Zpráva o kresbě. Olomoucký okruh 80. let*. Texty Miroslav Schubert, Miroslav Urban, Ivo Janoušek, Jiří Valoch, Pavel Zatloukal. Olomouc, Galerie Caesar 2004.

Kessner, Ladislav (ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. 2.rozšířené vydání, H&H. Praha 2005

Flusser, Vilém, *Jazyk a skutečnost, Triáda*. Praha 2005

Barthes, Roland, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Agite/Fra. Praha 2005

Jiří Skála (ed.), *Václav Stratil. I'm History*. Texty Jiří Ptáček, Jiří Skála, Karel Thein. Praha, tranzit 2005.

Švácha, Rostislav (ed.) – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2I*, Academia. Praha 2007

Foucault, Michel, *Slova a věci*, Computer press. Brno 2007

Barthes, Roland, *Rozkoš z textu*, Triáda. Praha 2008

Wagner, Radan: Podoby a proměny Václava Stratila. *A2- kulturní čtrnáctideník*, 2008, č.28, s.7

Seznam vyobrazení

1. *(Autoportrét)*, 1972, tempera, šedý papír, 42 x 62,5 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
2. *(Pieta)*, 1973, černá lavírovaná tuš, tužka, balící papír, 49,3 x 34,5 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
3. *(Ukřižování)*, (1975), olej, papír, 40,8 x 52,9 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
4. *Bez názvu*, 1977, kombinovaná technika, papír, 45 x 33 cm, Foto: Petr Šprincl
5. *Bez názvu*, 1977, kombinovaná technika, papír, 45 x 33 cm, Foto: Petr Šprincl
6. *Bez názvu*, 1978, kombinovaná technika, papír, 45 x 33 cm, Foto: Petr Šprincl
7. *Bez názvu*, 1997, lepící pásky, barevný papír, plátno, 48 x 68 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
8. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 7,2 x 4,7 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
9. *Václav Sylva* (se Sylvou Novotnou), 1998, barevná fotografie, 10 x 15 cm, foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
10. *Nic není víc sexy, než Camel se rtěnkou*, 2000, barevná fotografie, 15 x 10cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
11. *Déja vu*, 2000, barevná fotografie, 30 x 20 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
12. *Déja vu*, 2000, barevná fotografie, 30 x 20 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
13. *7*, 2001, cibachrom, 30 x 20 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
14. *Nedělám nic*, 2000-2003, barevná fotografie, 4,5 x 3,5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
15. *Nedělám nic*, 2000-2003, barevná fotografie, 4,5 x 3,5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
16. *Nedělám nic*, 2000-2003, barevná fotografie, 4,5 x 3,5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
17. *Docent*, 2003, barevná fotografie, 15 x 10 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
18. *Ježíš Kristus*, 2003, olej, plátno, 90 x 90 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
19. *Bez názvu*, 2008, tužka, papír, 29,7 x 21 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
20. *Feňomeňologie*, 2008, tužka, papír, 4 x 16 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
21. *Tichá píseň*, 2005, propiska, akvarel, papír, 29,7 x 21 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
22. *Bez názvu*, (1980), černá lavírovaná tuš, papír, 62,5 x 45 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
23. *Bez názvu*, (1980), inkoust, černá tuš, bílá tuš, filtrační papír, 56,6 x 46,2 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000

24. *Bez názvu*, 1981, černá tuš, papír, 42 x 30 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
25. *Pohled do instalace Velkých černých kreseb*, Městská knihovna Praha, 1985, čb. fotografie, 10 x 15 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
26. *Pohled do instalace Václav Stratil – Společná výstava, Praha, Nová síň*, 1997, čb. fotografie, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
27. *Bez názvu*, 1983, černá tuš, ruční papír s vodotiskem: LOSIN, 42 x 30,7 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
28. *Kresba*, 1984, černá tuš, papír, 150 x 127 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
29. *Geometrická krajina - Linie*, (1982-1986), tuš, papír, 420 x 150 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
30. *Kresba – Modrý prostor*, (1984-1985), vosk, modrá a černá tuš, papír, 170 x 150 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
31. *Magický diptych se čtvercem*, (1985), vosk, černá a bílá tuš, barevné tuše, papír, 300,5 x 150,5 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
32. *Theodorik – Ornamenta [I.] – Imaginární architektura – Styf*, (1987), černá (částečně lavírovaná) tuš, barevné pastelky, tužka, akrylové barvy, papír, 300 x 150 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
33. *Barvy krve*, (1986-1987), černá tuš, akrylové barvy, papír, 24 x 15 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
34. *Velké parkety – Parkety velikonoční*, (1988-1989), černá tuš, barevné tuše, malířský váleček, tužka, papír, 200,3 x 300,5 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
35. *Psovo slunce [II.]*, (1985), bílý vosk, černá tuš, papír, 225 x 150 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
36. *Černá hlava*, (1986-1987), černá tuš, papír, 226 x 151 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
37. *Červená hlava*, (1985), černá a bílá tuš, barevné tuše, olej, papír, 140,3 x 150,2 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
38. *Stigma [I.]*, (1986-1988), tuš, papír, 300 x 150 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
39. *Zdyl Snork*, 1991, barevná fotografie, 45 x 30 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
40. *Zdyl Snork žral padající kameny...*, 1991, černá tuš, papír, 46 x 46,5 cm, Foto: Petr Šprinc
41. *Ticho*, 1990, černá tuš, ruční papír s vodotiskem: LOSIN, 29,4 x 41,8 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000

42. *Pivoňky*, (1990), černá tuš, papír, 30,8 x 44 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
43. *Nuda*, 1992, černá tuš, papír, 29,5 x 41,5 cm, Foto: Petr Šprincl
44. *Nuda*, 1992, propiska, černá tuš, papír, 42 x 30,5 cm, Foto: Petr Šprincl
45. *Odintelektualizováno*, 1992, černá tuš, papír, 42 x 30,5 cm, Foto: Petr Šprincl
46. *Skeptisch*, 1992, propiska, papír, 42 x 30,5 cm, Foto: Petr Šprincl
47. *Tauchskeptisch*, 1992, propiska, tužka, papír, 42 x 30,5 cm, Foto: Petr Šprincl
48. *Parkety – Velké parkety – TAUCHSKEPTISCH*, (1989-1990), černá tuš, propisot, papír, 498,5 x 200,2 cm, Reprofoto: z katalogu Václav Stratil – Kresby 1955-2000
49. *Teologie vykostěné ryby*, 1992, kombinovaná technika, 45 x 58,5 cm, Foto: Petr Šprincl
50. *BBC „špatně sestříhala“ královnu*, 2008, gelová propiska, noviny, 25 x 12 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
51. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 5 x 3,5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
52. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 7,3 x 4,7 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
53. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 7 x 5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
54. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 9,8 x 6,8 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
55. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 6 x 4,3 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
56. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 6,6 x 4,5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
57. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 6,1 x 5,2 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
58. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 7,2 x 4,5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
59. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 6,1 x 5,2 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
60. *Řeholní pacient*, 1991-1994, čb. fotografie, 6,5 x 5 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz
61. *Řeholní pacient – text*, 1993, strojopis, 29,7 x 21 cm, Foto: Petr Šprincl
62. *Nepomucký bez ramen*, 1993, strojopis, 29,7 x 21 cm, Foto: Petr šprincl
63. *Řeholní pacient, pohled do instalace výstavy ve foyer Malé scény příbramského divadla*, 1993, barevná fotografie, 10 x 15 cm, Foto: autor neznámý, Fotokopie: Petr Šprincl
64. *Pes hřivnatý*, 1994, černá tuš, papír, 24 x 18 cm, Foto: Petr Šprincl
65. *(Autoportrét)*, 1994, černá tuš, papír, 24 x 18 cm, Foto: Petr Šprincl
66. *Gorila*, 1994, černá tuš, papír, 18 x 24 cm, Foto: Petr Šprincl
67. *Netopýr*, 1994, černá tuš, papír, 24 x 18 cm, Foto: Petr Šprincl
68. *Ryba*, 1994, černá tuš, papír, 24 x 18 cm, Foto: Petr Šprincl
69. *Jsem génius*, 1994, černá tuš, papír, 18 x 24 cm, Foto: Petr Šprincl
70. *Jsem vůl*, 1994, černá tuš, papír, 18 x 24 cm, Foto: Petr Šprincl
71. *(Medvěd)*, (1955), vodové barvy, papír, 21 x 29 cm, Foto: Petr Šprincl
72. *Noční liška*, 2004, akryl, plátno, 120 x 250 cm, Foto: intermedia.ffa.vutbr.cz



1 (Autoportrét), 1972



2 (Pieta), 1973



3 (Ukřižování), (1975)



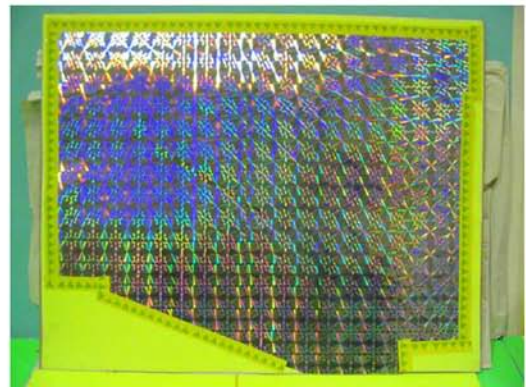
4 bez názvu, 1977



5 bez názvu, 1977



6 bez názvu, 1978



7 bez názvu, 1997



8 Řeholní pacient, 1991-1994



9 Václav Sylva (se Sylvou Novotnou), 1998



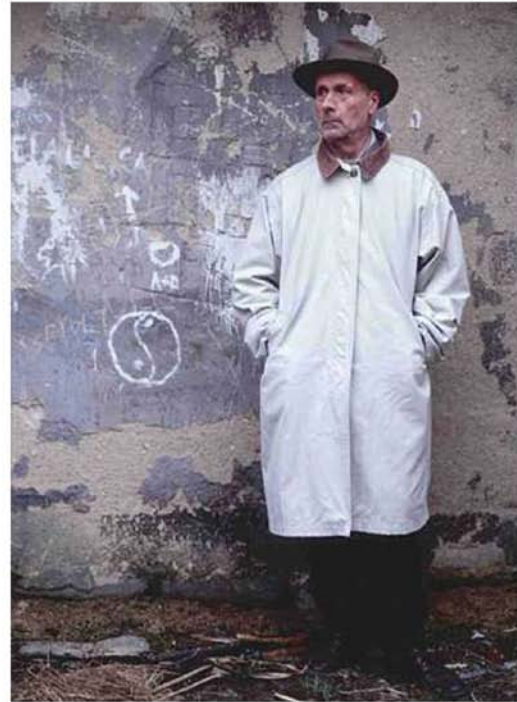
10 Nic není víc sexy, než Camel se rtěnkou, 2000



11 Déja vu, 2000



12 Déja vu, 2000



13 7, 2001



14



15



16

14, 15, 16 Nedělám nic, 2000-2003



17 Docent, 2003



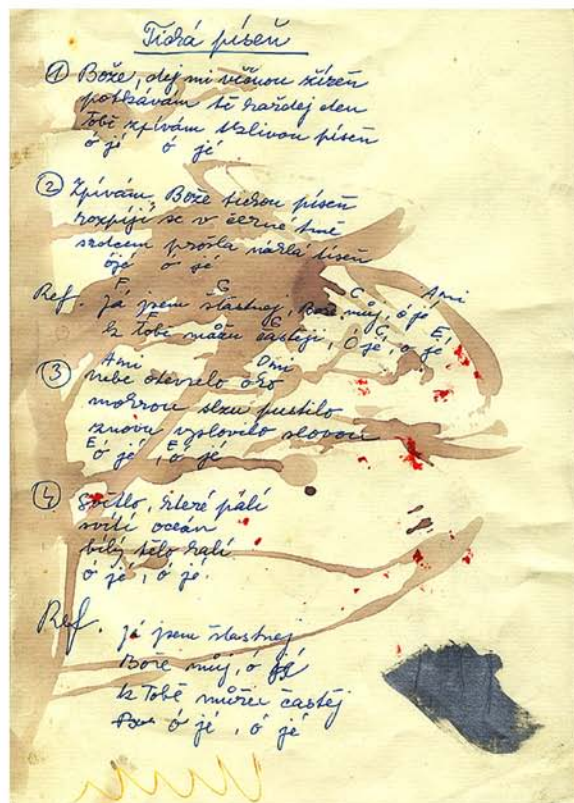
18 Ježíš Kristus, 2003



19 bez názvu, 2008



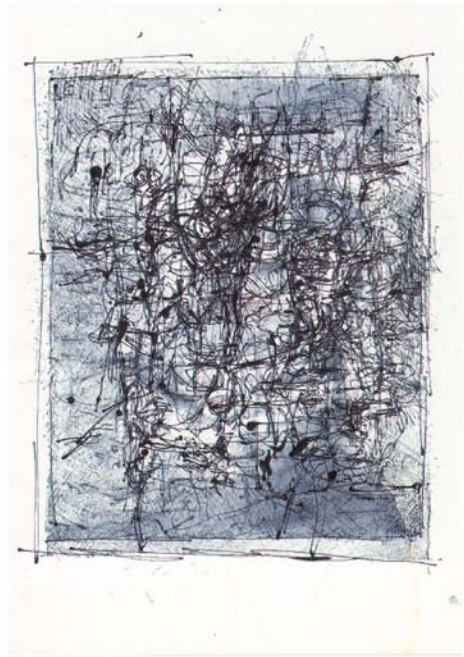
20 Feňomeňologie, 2008



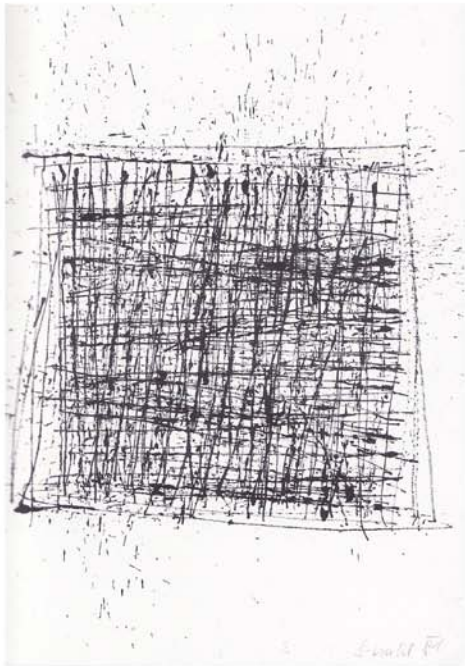
21 Tichá píseň, 2005



22 bez názvu, (1980)



23 bez názvu, (1980)



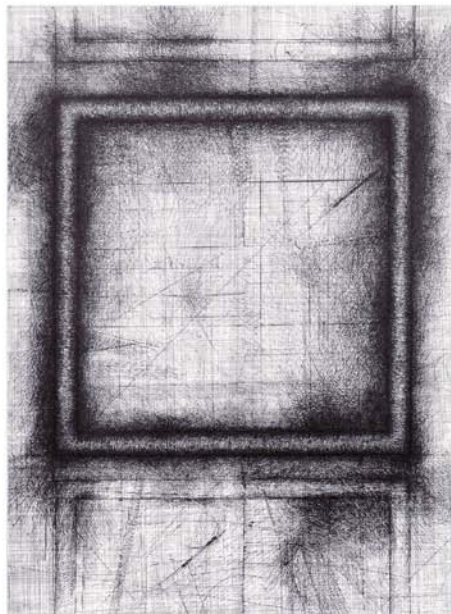
24 bez názvu, 1981



25 Pohled do instalace Velkých černých kreseb,
Městská knihovna Praha, 1985



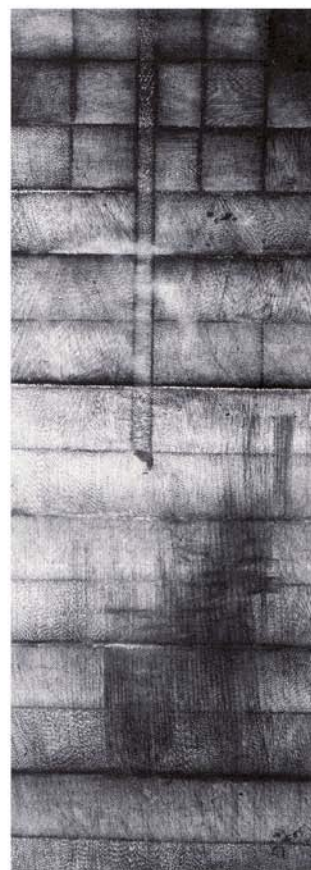
26 Pohled do instalace Václav Stratil - Společná výstava, Praha, Nová síň, 1997



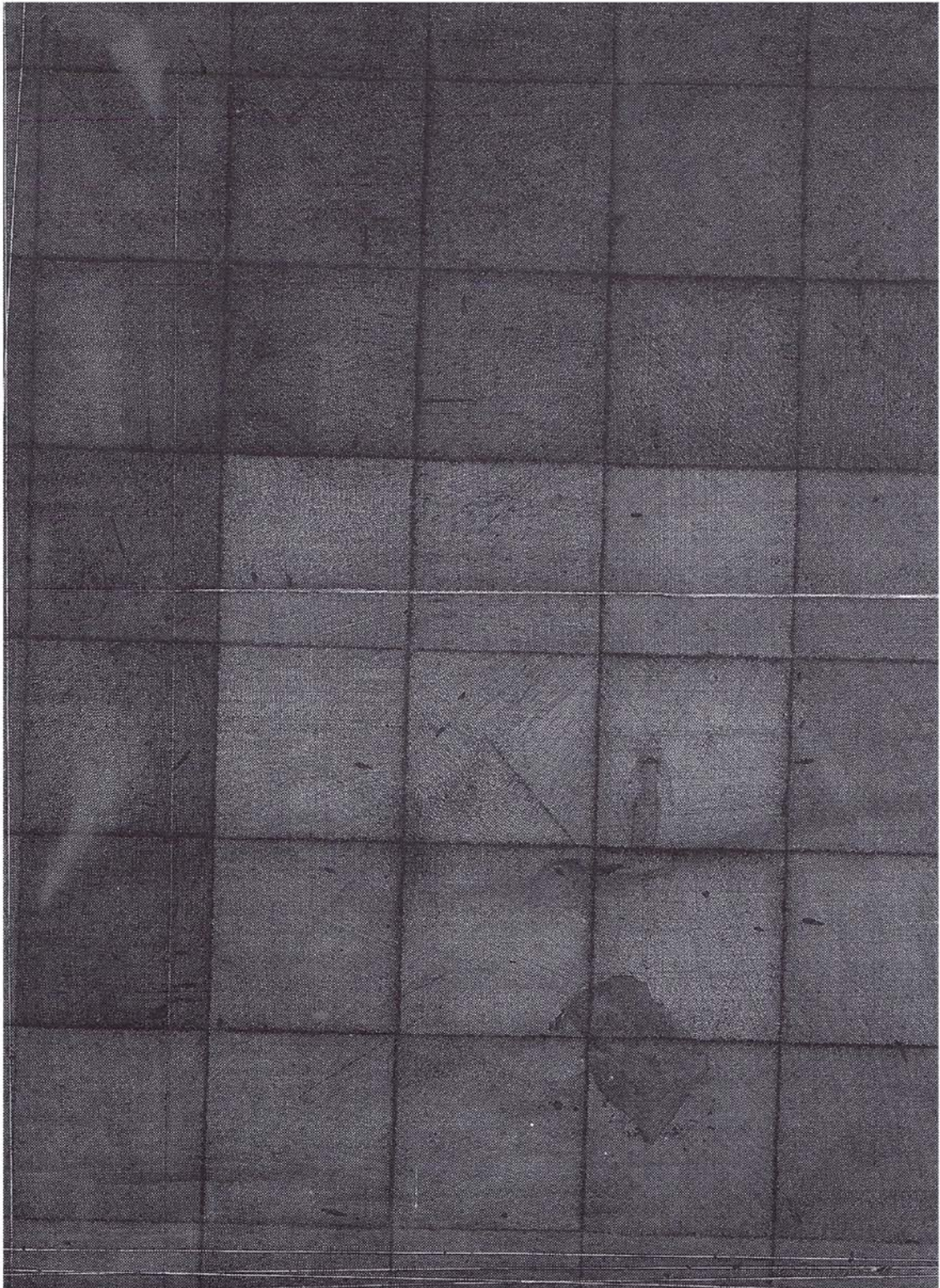
27 bez názvu, 1983



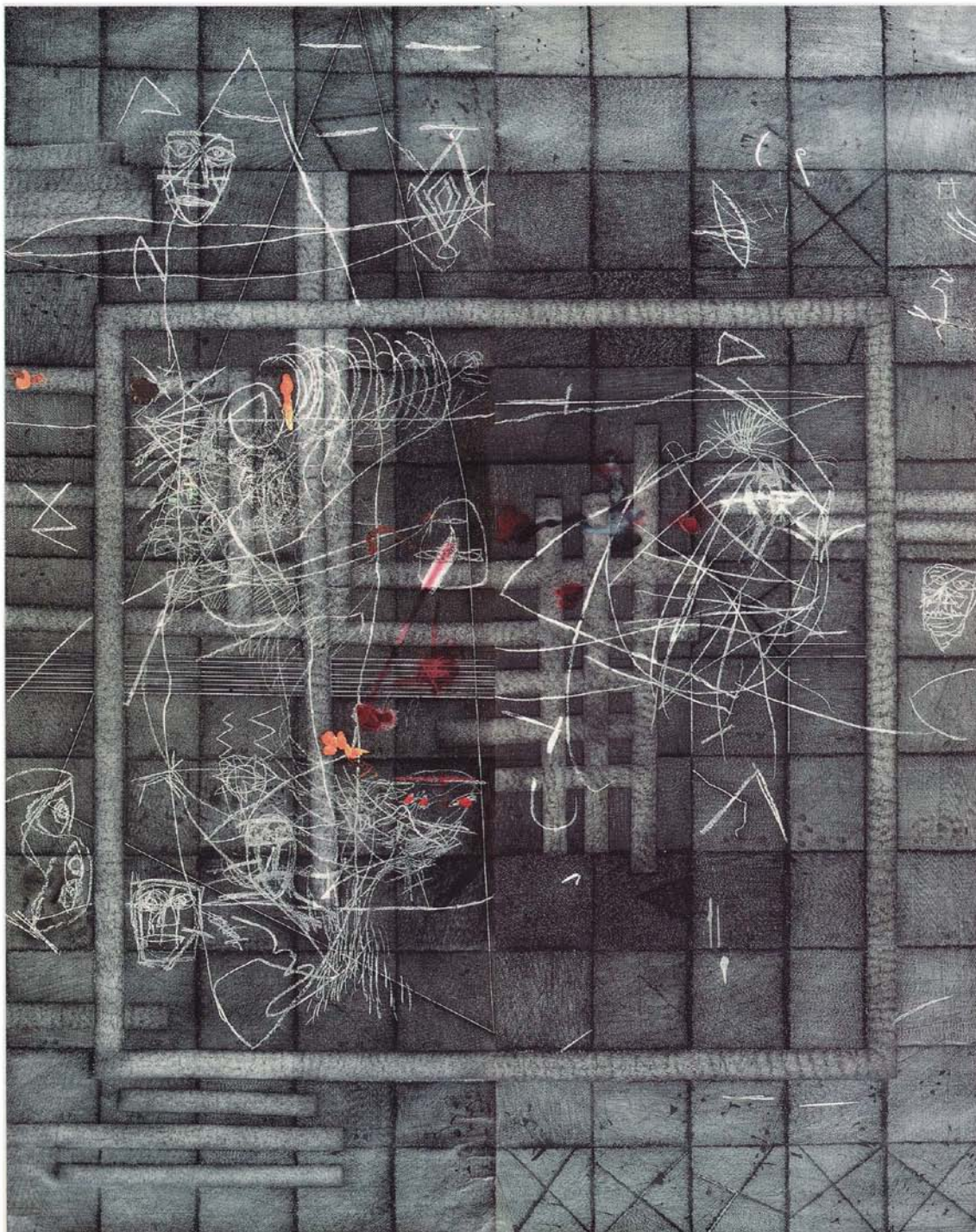
28 Kresba, 1984



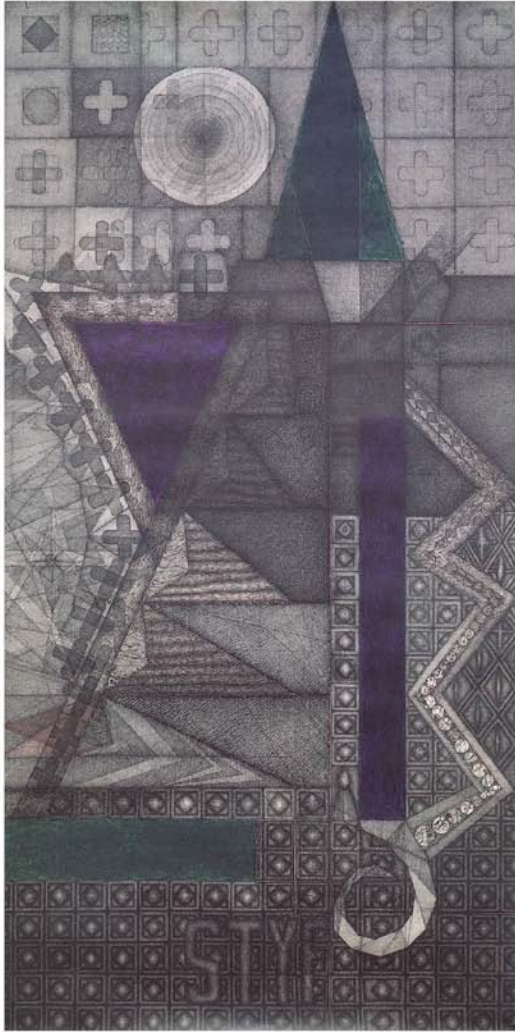
29 Geometrická krajina - Linie, (1982-1986)



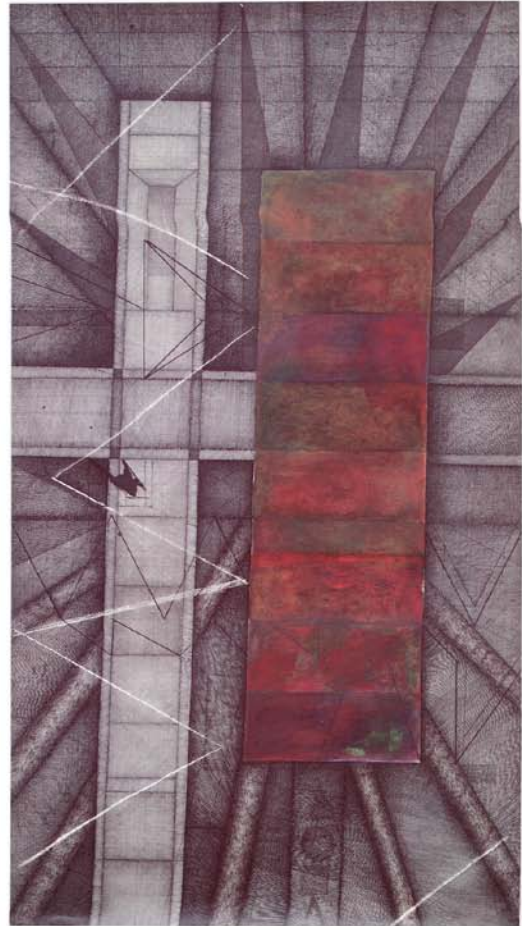
30 Kresba - Modrý prostor, (1984-1985)



31 Magický diptych se čtvercem, (1985)



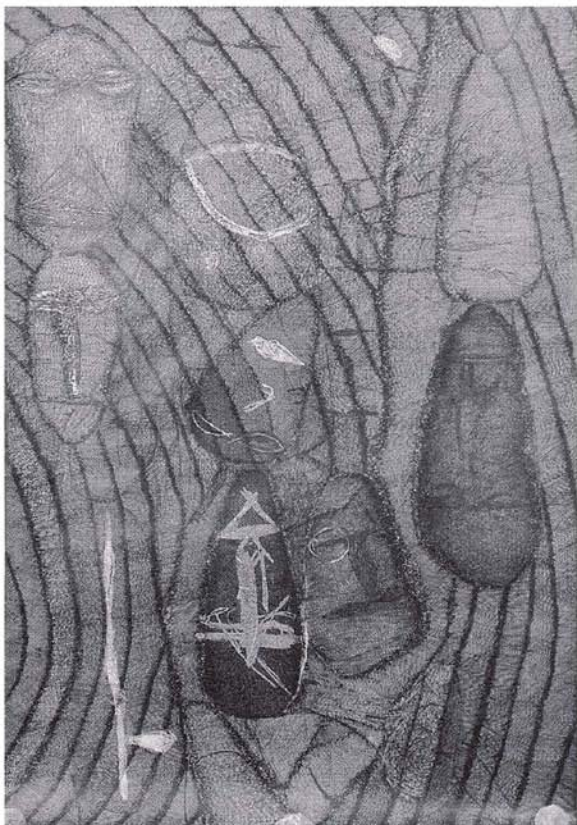
32 Theodorik-Ornamenta [I.]-Imaginární architektura-Styf, (1987)



33 Barvy krve, (1986-1987)



34 Velké parkety-Parkety velikonoční, (1988-1989)



35 Psovo slunce [II.], (1985)



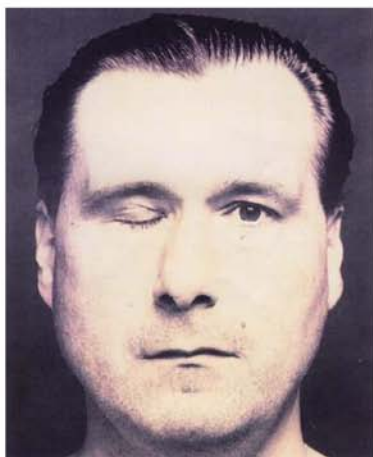
36 Černá hlava, (1986-1987)



37 Červená hlava, (1985)



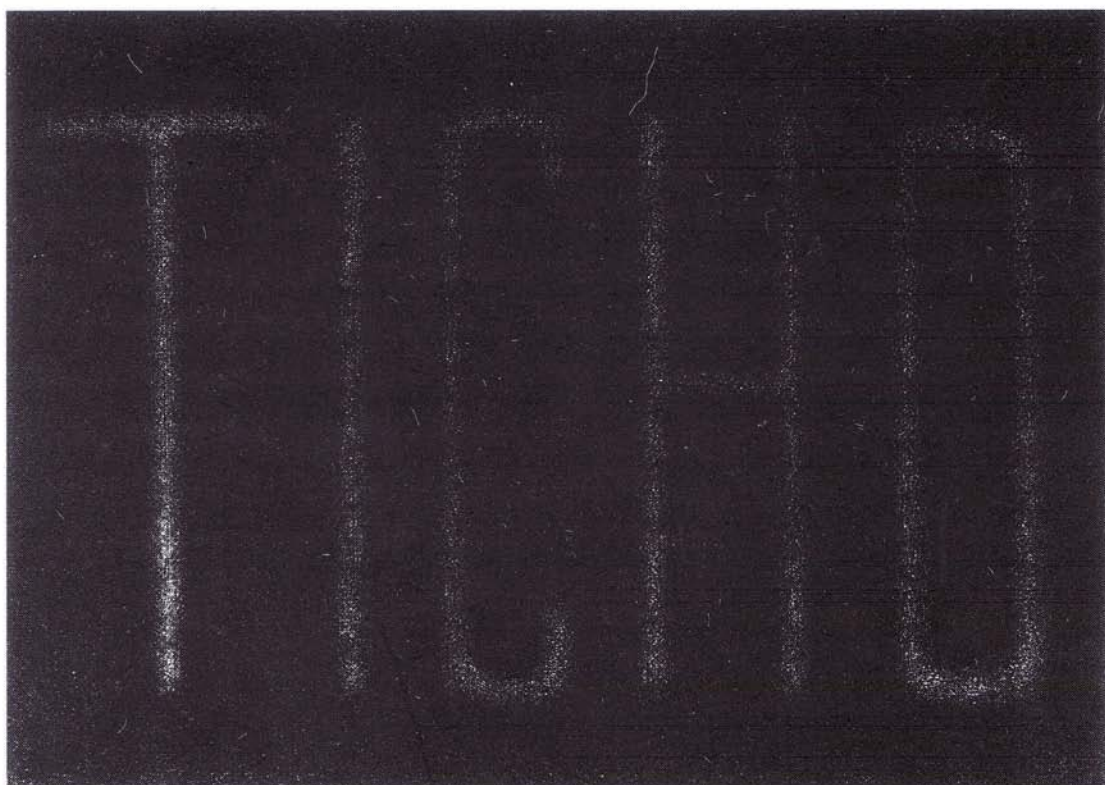
38 Stigma [I.], (1986-1988)



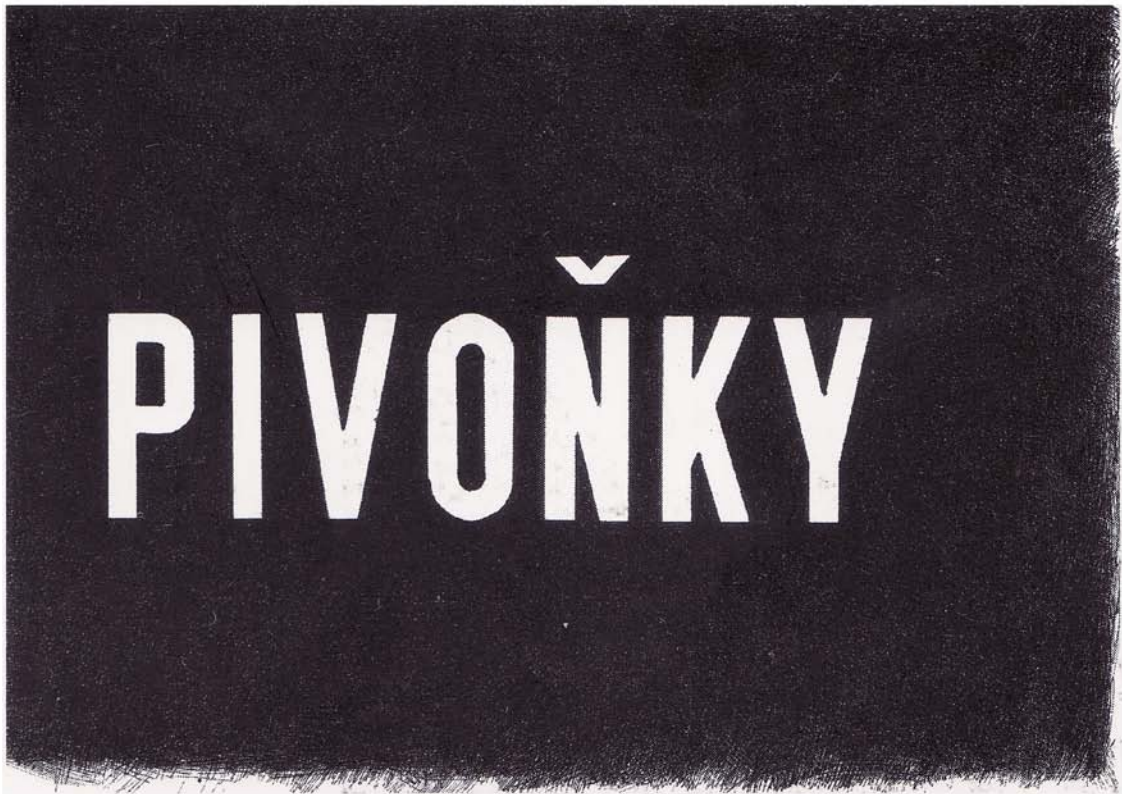
39 Zdeněk Svěrák, 1991

ZDYL SNORK ŽRAL PADAJÍCÍ
KAMENY, ABY URVAL KRVAVÉ
SLUNCE. ČERNOU PNEUMATIKU
JAKO SVATOZÁŘ A V RUKOU
KLACEK A NA NĚM DRÁPY. A
DÁSNĚ. ŘEKL MI, ABYCH ZAVŘEL
OČI, NATÁHL RUKU A UDĚLAL
KROK. ŠEL DOPROSTŘED HLUBO-
CE SKLONĚN. NAROVNAL SE.
POCHOPIĽ, ŽE TEN.

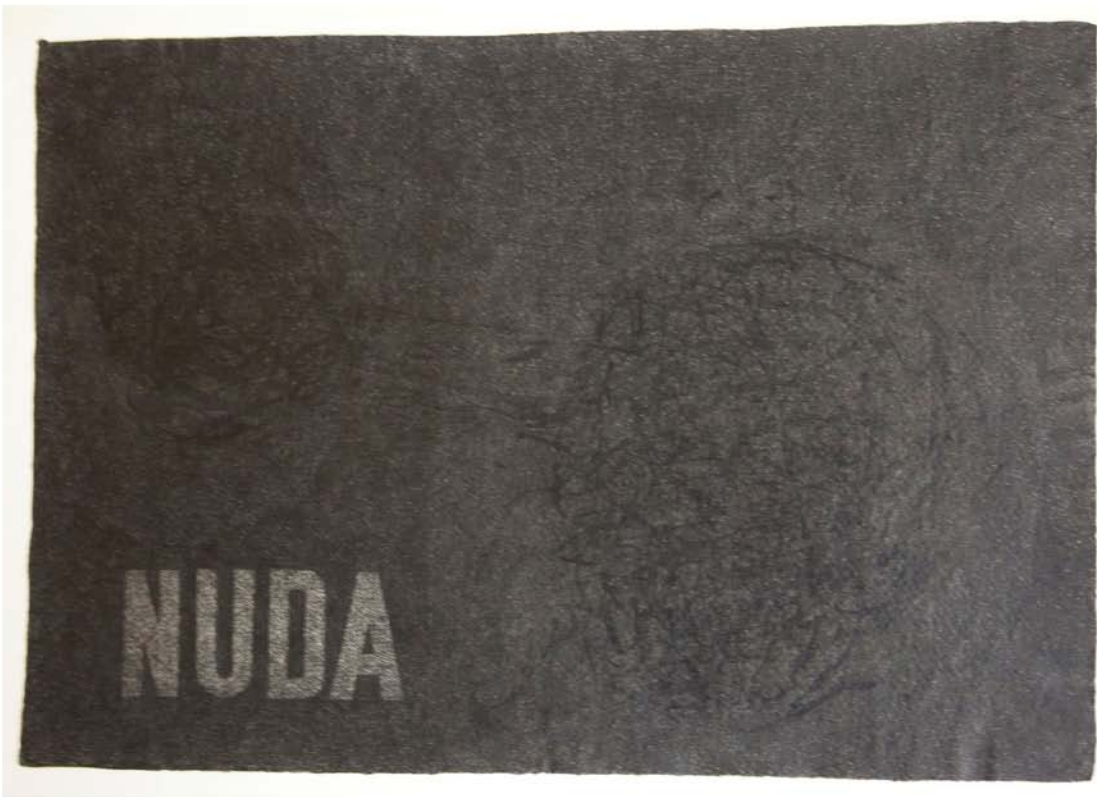
40 Zdeněk Svěrák žral padající kameny..., 1991



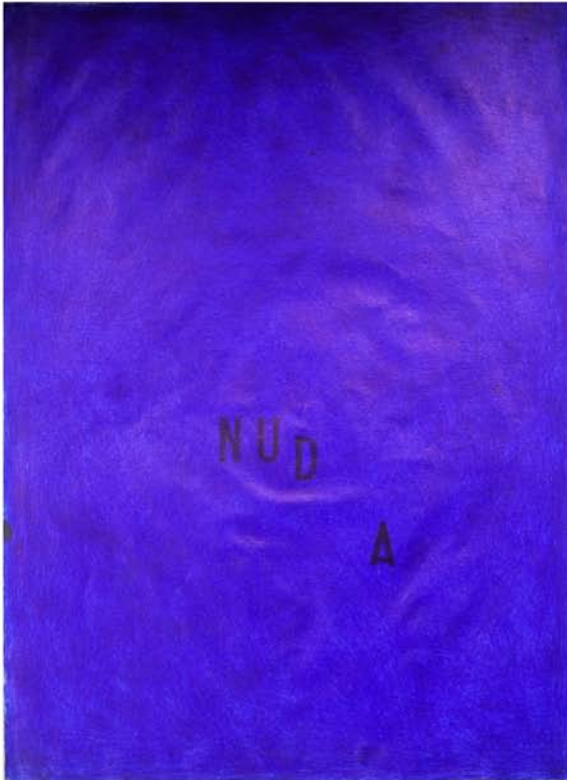
41 Ticho, 1990



42 Pivoňky, (1990)



43 Nuda, 1992



44 Nuda, 1992



45 Odintelektualizováno, 1992



46 Skeptisch, 1992



47 Tauchskeptisch, 1992



48 Parkety-Velké parkety-TAUCHSKEPTISCH, (1989-1990)



49 Teologie vykostěné ryby, 1992



50 BBC "špatně sestříhala" královnu, 2008

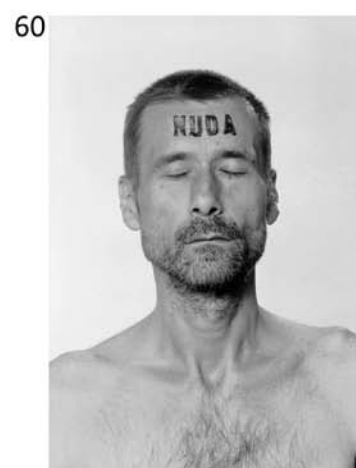
51



52



51, 52 Řeholní pacient, 1991-1994



53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 Řeholní pacient, 1991-1994

On prvním skokem skočil
On druhým skokem skočil

Paradistance - vyvanutí

Vyvanutí horké

Co zbývá? Zastavený čas, stopy, pár zbytků, znamení, stopy
světla nevysvětlitelného?

Koberec pro Krista, instalace času, zbytky a pozůstatky,
pozůstatky paměti, duchovní dokumenty.

Pacient, řeholní pacient, Kristus s mučícími nástroji.

Duchovní dokumenta - rekviem

za fenomenologii vyznařujícího ze dna Moravy

Duchovní obezita

Zbývá již jen jediná možnost. Pokusit se proměnit paranerepro-
dukovanou reprodukcí v paranereprodukovatelnou produkci.

Instalace - fragmenty

Instalace sakrálního prostoru

Instalace křížové cesty: jednotlivé obrazy, objekty, instalace,
fotografie, texty jsou jednotlivými zastaveními křížové cesty.

Instalace rachitického růžence: jednotlivá díla jsou jednotlivými
kuličkami růžence.

Instalace času - duchovní dokumenta

Instalace paradistance

Instalace paraprostoru - liturgické ordinace



62 Nepomucký bez ramen, 1993



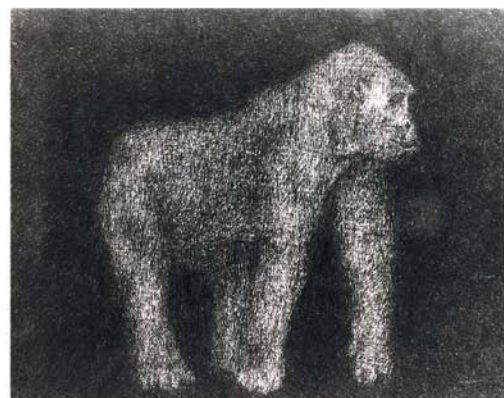
63 Řeholní pacient, pohled do instalace výstavy, foyer Malé scény příbramského divadla, 1993



64 Pes hřivnatý, 1994



65 (Autoportrét), 1994



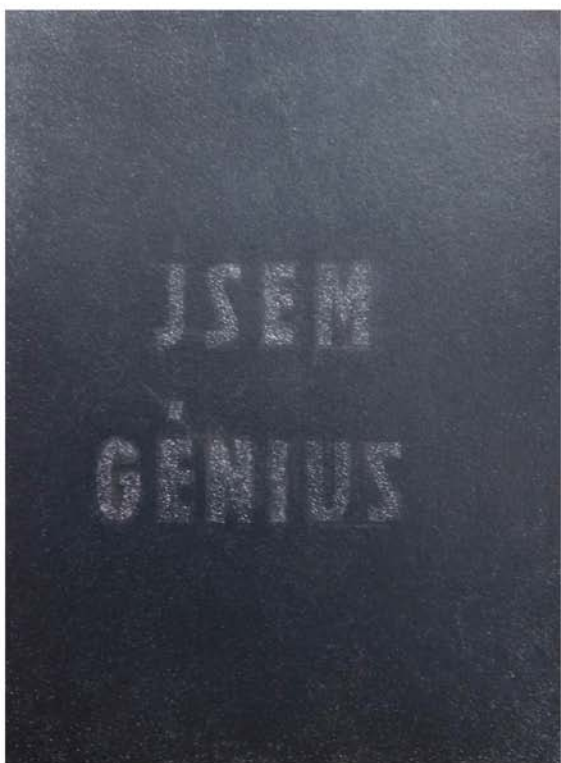
66 Gorila, 1994



67 Netopýr, 1994



68 Ryba, 1994



69 Jsem génius, 1994



70 Jsem vůl, 1994



71 (Medvěd), (1955)



72 Noční liška, 2004

Summary

The bachelors thesis is dedicated to the work of one of the best-known czech artists of the Middle Generation - Václav Stratil. My aim is to find the connction and the parallels with his post dated creation in the mapped period between the years 1975 till 1995. Within the mentioned period the cycles Hu Haba, Big Black Drawings, Boredom, Monastic Patient and Stray dog have been mapped. I gradually follow Stratil from the beginning of his artistic work all the way to the establishment of his own artistic expression. Using the text I follow up Stratil's progression and connectivity to his later work. In Stratil's creation the written word is the only connecting link that ties in seemingly disparate components of his work. The author uses majority of the contemporary ways of approach in his means of expression - from drawing and painting through installation to performance and music composition. In addition the text is represented in Stratil's work as independent medium. Therefor written word infiltrates into the whole sphere of action of Václav Stratil and only through the text we can view his art work.

Anotace

Jméno a příjmení:	Petr Šprinc
Katedra:	Dějiny umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2010

Název práce:	Nuda. Text v díle Václava Stratila v letech 1975-1995.
Název v angličtině:	The Boredom. Written matter of Václav Stratil's work in years 1975-1995.
Anotace práce:	Práce mapuje Stratilovu tvorbu od jeho počátků, respektive od cyklu Hu Haba, přes Velké černé kresby, Nudu, Řeholního pacienta, až po cyklus Zatoulaný pes. Pomocí textu v díle Václava Stratila se snaží naznačit paralely a vztahy mezi těmito staršími cykly a pozdější tvorbou až do současnosti.
Klíčová slova:	Václav Stratil, Hu Haba, Velké černé kresby, Nuda, Řeholní pacient, Zatoulaný pes
Anotace v angličtině:	This thesis has been mapped Stratil's work from his start, or from the cycle Hu Haba, Big Black Drawings, Boredom, Monastic Patient till the cycle Stray dog. Using the text I follow up Stratil's progression and connectivity to his later work till recent.
Klíčová slova v angličtině:	Václav Stratil, Hu Haba, Big Black Drawings, Boredom, Monastic Patient, Stray dog
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha sestávající z fotografií a reprodukcí prací Václava Stratila.
Rozsah práce:	58 stran textu + 22 stran obrazových příloh
Jazyk práce:	čeština