



Michal Janata

Drapérie

Michal Janata

DRAPÉRIE



Tato kniha vyšla s laskavou podporou Ministerstva kultury ČR.

Text © Michal Janata, 2023

Editions © Pulchra, 2023

ISBN 978-80-7564-092-5

Úvod: Co je drapérie

Drapérie je artikulovaná látka. Je to textura, která je abstraktní, ale zároveň inklinuje k trojrozměrné iluzi. Na otázku, co je drapérie, lze také bez obav, že bychom se mýlili, odpovědět: je to rytmizovaná dynamika zřasení. Možných charakteristik je patrně více, ale jen některé se ocitly v mysli autora. Drapérie je série skladů (záhybů), které tvoří jednotlivé předěly, jež ovšem paradoxně splývají. Drapérie je ale také exploze tvarů. Je to individualizovaný výtvarný prostředek, který zároveň aspiruje na univerzální platnost.

| 7

Představme si individuální markant, jakým jsou papilární linie na lidských prstech. Je to nezaměnitelný znak každého lidského jedince. Podobně je tomu u drapérie, tohoto výtvoru lidského ducha i tělesnosti, jak později uvidíme. Způsob nařasení každé drapérie je natolik odlišný od ostatních zvlněných látek, že nelze zaměnit jednu s druhou. Je to dynamický druh zobrazení. Záhyby drapérie nejsou statické, naopak vytvářejí iluzi pohybu.

V této knize se čtenář setká s celou řadou odkazů na konkrétní umělecká díla, jejichž důležitým kompozičním prvkem je právě drapérie. Zmíněné slovo padne v následujícím textu mnohokrát, a aby byla frekvence tohoto výrazu únosná, musel jsem často ze stylistických důvodů použít synonym, jako jsou oděv, šaty a podobně, s vědomím, že nejde o synonyma v přísném slova smyslu.

Tématem knihy není jen drapérie, ale také tělesnost, s níž je drapérie úzce spojena. Žádný výtvarný prvek není tolik spjatý s lidskou tělesností jako drapérie. Jistěže například akt, ať už je to malba, kresba, fotografie či socha, rovněž odkazuje na tělesnost, jenže akt není výtvarný prvek, ale žánr, byť o drapérii můžeme za určitých okolností také hovořit jako o žánru. Drapérie je ztělesněním vzájemného odkazu nahé tělo – oblečené tělo. Drapérie je spjatá s lidskou tělesností tím, jak k ní neustále odkazuje. Více o vztahu drapérie a tělesnosti v kapitole *Tělo jako kadlub drapérie*.

8 |

Drapérie jsou však také součástí prostoru. Spoluutvářejí prostor obrazu nebo sochařské kompozice, ačkoli drapérie sama svádí k představě, že patří jen do sféry intimity lidského těla. Drapérie může být i důležitým prvkem scénografie, kterou však z důvodu nedostatečné teoretické znalosti tohoto oboru do knihy nezahrnuji.

Lze ovšem namítnout, že drapérie je jen látka, jež obtáčí lidské tělo. Za drapérii lze považovat cokoli, i oblečení v širším slova smyslu. Dokonce bychom mohli vést spojnici drapérie s *Bekleidungstheorie* Gottfrieda Sempera.¹ Semper v knize *Die vier Elemente der Baukunst* hovoří o oděvnosti architektury a podepírá svou teorii etymologií *Wand* – stěna a *Gewand* – oděv. V tomto extenzivním významu můžeme za drapérii považovat nejen oděv, ale velmi zprostředkovaně i architekturu. Hovoříme přece o plášti stavby, tedy o něčem, co budovu zevně vytváří, a dokonce charakterizuje. Ačkoli nebudu užívat pojmu drapérie v tomto extenzivním významu, nebudu se v dalším, jak již bylo

1 Gottfried Semper: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig: Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1851.

zmíněno, zříkat různých dalších textilních synonym. Zde je namísto zúžit široký rejstřík významů a funkcí drapérie. Za ni budu pokládat na jedné straně výtvarný prostředek, který má texturu a je zřasený, a na straně druhé symbol sepětí přírody (tělesnost) a kultury (umění).

Přestože drapérie hrála významnou roli zdaleka nejen v dějinách výtvarného umění, jejichž existence je dnes, a právem, zpochybněna, je s podivem, že jí – v dosahu mých znalostí – dosud nebyla věnována komplexní monografie. Existující práce na toto téma se totiž parciálně vztahují pouze k určitému území (např. Georges Espinas², *La draperie dans la Flandre française au moyen-âge*), uměleckému stylu nebo vymezenému období. Požadavky na ucelené dílo o drapérii jako takové nesplňuje ani kniha Georgese Didi-Hubermana *Nimfa moderna. Esej o spadlé drapérii*. Nejbližší se takovému pojetí blíží kniha Paula Hillse *Veiled Presence: Body and Drapery from Giotto to Tizian*, ale zase jde o dějiny drapérie určitého kulturního okruhu a konkrétního časového rozmezí.

Nápravy tohoto stavu jsem se chopil nejen proto, že historici umění se k drapérii dosud chovali poměrně macešsky, ale také a zejména proto, že drapérii chápu jako symbol sepětí kultury a přírody. Drapérie se vine jako Ariadnina nit nikoli jen labyrintem umění, ale také labyrintem života. Je symbolem tělesnosti a zároveň jejího překonávání.

Drapérie je ale také universum tvarů, čímž se rovněž stala paradigmatem plurality v umění. Jakkoli mohla být umělecká pravidla svázána nejrůznějšími omezeními a příkazy, tvarová

2 Georges Espinas (1869–1948) byl francouzský archivář a historik, který se specializoval na drapérii.

i funkční rozmanitost drapérií si razila cestu k diverzitě v umění. Vidíme na příkladu řecké antiky, jak se nábožensky motivovaný peplos či chitón, do něhož byla oděna ještě archaická koré, v průběhu doby měnil v jemně modelovanou drapérii helénistického období, kdy získala senzuační charakter. Naopak střídavá roucha středověkých panovníků, mající symbolicky reprezentovat moc suveréna, se za staletí změnila v jemně drapérií prosívanou erotiku portrétu experimentální filmové režisérky Mayi Deren od Alexandra Hackenschmieda z roku 1942. Popsat v chronologickém sledu všechny proměny funkcí a pojetí drapérie by bylo nejen nad síly autora, ale také by nás to odvádělo od původního záměru, tedy odpovědi na otázku, co je drapérie.

10 |

Důležitý je i kontext, v němž se drapérie ocitá. Budu se tedy zároveň kromě drapérie samé zabývat ponejvíce právě tímto kontextem. Drapérie se například často vyskytuje jako důležitý kompoziční prvek zátiší. Bývá ale také součástí aktu. Vztahu aktu a drapérie věnuji samostatnou kapitolu.

Hrdinkou této knihy je tedy drapérie. Jejích cest od jedné epochy umění k druhé, od jednoho umělce k dalším je tolik, že by ani nebylo možné je všechny popsat. Proto bylo nutné přijmout různá omezení, daná nikoli jen nemožností dát zaznít opravdu všem významům, funkcím a podobám drapérie, ale především tím, že všechna dostupná zobrazení drapérie, ať už v malbě, kresbě či sochařství, shromáždit nelze. Žádným párem očí nemůže projít všechno to množství drapérií, které je v rámci dostupných uměleckých děl k dispozici.

O to obtížnější bylo všechna podtémata hlavního tématu uspořádat a učinit z nich relativně ucelený soubor způsobů, jimiž drapérie žije. Vzhledem k tomu, že drapérie má svůj život (ačkoli pro někoho to může být jen různě aranžovaný druh látky),

bylo víc než potřebné tento život v jeho neúplnosti přiblížit čtenáři, který je v našem případě zároveň i divákem. Drapérie má svoji krásu, proniknutou invencí umělců, má svoje tajemství a významy, kterým je nutné porozumět. A to je nakonec i cílem této knihy.

Následující kapitola je autorovým vyznáním drapérii. Poklonou všemu jejímu umění.

Nekonečná modelace tvarů

12 |

Drapérie je jako moře, nekonečná modelace tvarů. Bezbřehá opulence, která se nevtěsná do úzkých hranic lidského vnímání. Drapérie je kvintesence tvaru. Vlastně labyrint tvarů a ráj očí. Ale ještě spíš je rozhraním a oscilací mezi tvarovostí a amorfností. Drapérie je rovněž silou, která vizuálně spoutává nespoutaný pohyb vlnění, řasení a překrývání. Nabízí se k synestézii, k se-
pětí hmatu a zraku, k haptickému vidění a vizuálnímu hmatu. Drapérie si žádá dotknout se jejího vzdouvaného povrchu, avšak taková taktilita by byla prázdná, pokud by potenciální haptický akt neumocnilo oko. A vizuální vjem by nebyl dovršen, kdyby rozrůzněný povrch drapérie nevolal po dotyku, byť nenaplně-
ném. Drapérie je živelný soubor vzájemně se popírajících sil, které jsou zobrazeny jako vzájemně proti sobě zřasené tvary.

Má-li pravdu Arthur Schopenhauer, totiž že hudba je na rozdíl od ostatních umění „obrazem vůle samé“³, pak drapérie je hudbou tvarů. Hudba i drapérie jsou vyjádřením lidské citovosti, která je hloubkou tělesnosti. Drapérie je ovšem s hudbou spjata ještě jinak. Hudba je sukcesivní umění. Tóny slyšíme postupně

3 Arthur Schopenhauer definuje vůli takto: „Vůle je poznání a priori těla a tělo je poznáním a posteriori vůle.“ In: Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa*, přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna 1997, s. 94. Větu, že hudba je „bezprostředním obrazem vůle samé“, nalezneme in: Arthur Schopenhauer: *Metafysika lásky a hudby*, přel. Vítězslav Tichý. Olomouc: Votobia 1995, s. 100.

a teprve z tohoto procesu postupně odvozujeme celkový zážitek. Výtvarné umění, alespoň jeho větší část (neplatí to například pro akční umění), je naopak simultánní. Drapérie je jednou z řady výjimek. Na drapérii vnímáme její záhyby, tedy něco, co dělá drapérii drapérií, postupně, sukcesivně. Což ovšem nevylučuje vnímání „naráz“, „najednou“, tedy simultánně. Drapérie je vlastně vizuální arpeggio, tedy série záhybů vnímaných vzestupně či sestupně.

Drapérie však není jen výtvarný prvek, který se prolíná labyrintem výtvarného umění jako Ariadnina nit. Je možné ji chápat také jako symbol sepětí kultury a přírody. Příroda není nějaká danost, ale neustálé vystávání. Totéž můžeme říci i o drapérii. Drapérie se nenabízí našim očím hned a naráz, ale postupně, jak sledujeme jednotlivé záhyby řazené za sebou. Je to škála zápis – tvar.⁴

| 13

Co je to ale tvar? Je to výsledek způsobu, jímž se ukazují osoby a věci sobě navzájem? Je to něco, co se vyděluje ze souboru ostatních věcí, jako se jednotlivina vyděluje z obecnosti celku? Je to něco, co je modelováno dyádou světla a tmy? Ze světla se vynořuje stín. Je stín protikladem světla, nebo je „pouze“ přechodem od světla k naprosté tmě? Co modeluje věci v jejich trojrozměrné skutečnosti? Je to kombinace světla a stínu, co dodává věcem jejich objem, jako je tomu v kresbě či malbě?

Drapérie není jen artefakt stvořený lidskou představivostí a rukou, ale také výraz pohybu jako děje, který život nejen vytváří, udržuje, ale také ho stupňuje. Drapérie je tedy pohyb, fixovaný v soše či malbě či v jiném uměleckém médiu. Umělec dává prostřednictvím drapérie vyvstat ve svém díle kinetice, plasticitě a tvarovosti světa i lidské tělesnosti.

4 Anton Markoš: *Povstávání živého tvaru*. Praha: Vesmír 1997, s. 9.

Drapérie se však neomezuje jen na oblast umění. Jeví se jako „univerzální“ symbol života. Je kontrastem ke krystalu, který je kvintesencí anorganického. V rozlišování anorganického a organického je však vyjádřena lest přírody. Proč se rozlišuje organické a anorganické, když je tato dichotomie problematická už tím, že život přisuzuje jenom organické sféře? Vyjdeme-li z premisy, že život je určen pohybem, pak mají i geologické procesy, například výron magmatu při sopečné erupci, nárok na to být chápány jako živé. Naše chápání organické sféry jako protikladu té anorganické je příliš antropocentrické. Nepřetvářejí snad vulkanické jevy krajinu okolo tak, že můžeme hovořit o přeměně dosavadního krajinného tvarosloví? Krystal není statický útvar. Díváme-li se totiž na zdánlivě strukturálně neměnná tělesa prizmatem reologie, pak se ukazuje, že je to dané lidskou optikou, neboť i pevné skupenství je modelováno zevnitř toky. Pokud těleso posuzujeme z hlediska polarit deformace a napětí, pak vlastně pevná tělesa můžeme vnímat jako pevná jen v lineárním režimu, a podobně je tomu s pružnými tělesy a s vazkou tekutinou. Eukleidova hmota (absolutně tuhé těleso) ve smyslu napětí, které je nezávislé na deformaci, v přírodě neexistuje. Podobně neexistuje v přírodě Pascalova hmota (ideální kapalina), jež je definována tím, že deformace je nezávislá na napětí. Hookova hmota, tedy pružné těleso, které je definováno jako přímá úměra napětí a deformace, je již něco, co si dokážeme převést do vizuální řeči. Nelineární chápání těchto fyzikálních entit je již více právo složitosti „přírody“. Krystal a drapérie jsou tedy něčím, co lze vnímat na základě vzdálené příbuznosti, vytvořené metaforicky. Ale proč by metaforická příbuznost krystalu a drapérie nemohla být příbuzenstvím, které nevyvolává přílišné pochyby?





Na předchozí straně
Mistr Třeboňského oltáře:
Kristus na Olivetské hoře

↖
Duccio di Buoninsegna:
Rucellai Madonna

←
Mistr Michelské madony:
Michelská madona

Drapérie je vepsána do ambivalence tvaru a amorfnosti, která je vlastní životu. Je vlastně oscilací mezi nimi. Je rovněž rozhraním mezi skutečností a iluzí, jak o tom svědčí příběh zaznamenaný Pliniem Starším. V této rozpravě Parrhasios oklamal Zeuxida, když ten považoval namalovanou drapérii za skutečnou a chtěl ji odhrnout, aby mohl pohlédnout na Parrhasiovu malbu, která měla být skryta za touto textilní překážkou.⁵ Drapérie skrývá i odkrývá skutečnost, je symbolem věčné proměny iluze ve skutečnost a skutečnosti v iluzi. Její řasení je pohybem, který matoucím způsobem odhaluje realitu v její marnivé šalbě.

Toto vyvstávání je samo nejen přírodním, ale i dějinným pohybem proměn pojetí tělesnosti ve výtvarném umění. Zřasení peplu či chitónu archaické koré je jiné než způsob, jakým má peplos či chitón nařasený koré helénistická. Ve středověku hrála drapérie odlišnou roli, neboť pravidla jejího zobrazení do jisté míry určovaly estetika a etika církevního umění. Drapérie *Krista na Olivetské hoře* (cca 1380) od Mistra Třeboňského oltáře je tvarově redukována. Roucho je jen náznakově nařaseno, akcent spočívá na celkovém gestu Kristova těla a výrazu obličeje. U *Rucellai Madonny* (1285–1286) od Duccio di Buoninsegna tvoří roucho kompaktní tmavou matérii, která je rozrušena jen zlatavým lemem pláště. Ale i bohaté nařasení středověké drapérie působí stroze, jako je tomu u sochy *Madony z Michle* (cca 1340) od Mistra Michel-ské Madony, ačkoli jde o mimořádně plastické pojetí drapérie.

Jinému způsobu zvlnění podléhá drapérie Paoliny Borghe-se jako *Venus Victrix* (1804–1808) od Antonia Canovy. V neoklasicistním portrétu ženského půlaktu rozvíjí Canova umění

5 Plinius Starší: *Kapitoly o přírodě*, přel. František Němeček. Praha: Svoboda 1974.

drapérie, jež se vrací jak ke klasicistní přísnosti, tak k helénistické smyslovosti. Vznešený klid se zde snoubí s evokací ženské krásy. O něco později dotahuje Giovanni Strazza modelaci drapérie až k nadpozemské subtilnosti. V jeho díle popírá drapérie sama sebe svou extrémní transparentí. Jako by to byl jen nádech něčeho nadpozemského, světské transcendence, výron smyslnosti, která je tak často s mystikou spjata. Zároveň se Strazza pohybuje na tenkém ledě mezi kýčem a velkým uměním.

Někdy se drapérie ponořuje do tajemství lidského těla, jindy je (například drapérie panovnického roucha) ztělesněním majestátu. Mnohdy je také součástí dramatu. Vzpomeňme jen na obrazy Vladimíra Sychry, Františka Muziky či Václava Tikala, v nichž drapérie tvoří prvek scénograficky pojaté krajiny. Současná čínská umělkyně Luo Li Rong, kterou ovlivnilo evropské sochařství, pracuje s drapérií jako s pohybovým prvkem. Také se ale můžeme setkat s abstrahujícím přístupem, v němž se drapérie zcela emancipuje od lidské tělesnosti a osvobozuje se od ní tak, že ji zcela popírá, jak to můžeme pozorovat v díle Jiřího Seiferta. Tato kniha bude zároveň průvodcem po těch výtvarných dílech, v nichž hraje drapérie důležitou roli. Výběr je ovšem subjektivní a v žádném případě nemá suplovat „dějiny drapérie“.

Je zvláštní, že drapérie je stále ještě ne zcela probádaným prvkem výtvarného umění. V dosahu mých znalostí neexistuje alespoň náznakově komplexní monografie věnovaná drapérii, přestože tato je svědectvím proměnlivosti tvarů.

Drapérie jako by stála u zrodu tvarů, jako by sama byla pohybem, který tvary posílá do říše zjevnosti. Drapérie je nej-působivější deformace. Ne, drapérie je pomezím deformace a „nezkreslenosti“. Deformace je způsob, jímž výtvarné umění

dává klíč ke „skutečnosti“. Odkazuje na ni vytvářením napětí mezi skutečností a uměním. To, co je pro lidský zrak zdánlivě ustáleným a pevným tvaroslovím věcí, je ve skutečnosti tokem sil, z nichž většina je mimo naši zrakovou zkušenost. Proto je drapérie tak tajemná.

Drapérie je především tvarem otevřeným nejrůznějším možnostem. Je příslibem nového, ale také, jak již bylo řečeno, je hranicí mezi tvarovostí a amorfností. Otevřenost stále novým tvarům činí z drapérie něco neuchopitelného. Tato neuchopitelnost je však neukojitelná, neboť vizuální vjem je provázen touhou dotýkat se tajemných záhybů drapérie. Haptický vjem zůstává v rovině virtuality. A v tom spočívá kouzlo drapérie. Vyzrazuje nám vzájemný antagonismus i komplementárnost zraku a hmatu. Antagonismus, který je na druhou stranu částí synestézie. Účast všech smyslů závisí na okolnostech, respektive na povaze toho, co vnímáme. Nicméně synestézie je prvotní výbavou lidské percepce. Orchestrovaná souhra (ale i disharmonie) smyslů patří k velkým výsadám nejen člověka, ale patrně i celé řady dalších živočichů. Drapérie je výsadním paradigma-tem synestézie. Není to jen naplněný vizuální děj a nenaplněný děj haptický. Slyšíme šustot látky, která třením záhybů vyvolává tlumený auditivní vjem. Cítíme vůni, která určuje druh látky, její obyčejnost či exotičnost. Jedině chuť nepřichází ke slovu.

Drapérie je interaktivní, protože konfiguraci tvarů podvědomě srovnáváme s ostatními drapériemi, které jsme kdy v životě vnímali. Drapérie je nevyčerpitelná zásobnice tvarů. Co má větší schopnost měnit stále tvar než drapérie, která je amébou, Proteem či chameleonem dohromady? Drapérie nepatří do řádu eukleidovské geometrie, ale geometrie fraktální. Tvar drapérie fluktuuje, bouřlivě se mění, třebaže je „stacionární“ (malba,

socha). Fluktuuje proto, že drapérii vnímáme očima, ačkoli se jejího vnímání částečně a druhotně účastní i hmat. Drapérie ostatně nepatří řádu, patří náhodě. Přitom jsou drapérie složitou soustavou konkávních i konvexních tvarů. Střídání zavinutí a rozvinutí. Drapérie je nekonečná v možnosti svých proměn. Pokaždé vidí náš zrak jinou konstelaci řasení, ačkoli ta jsou na obrazech a sochách stále stejná. Drapérie je zvrstvená, aniž by se hlásila k hierarchii vrstev. A přesto některé drapérie vlastně postrádají tvar. Malby ledabyle zavěšených látek švýcarské umělkyně Elgy Heinzen jsou drapérie deklasované na jakési antidrapérie. Jiné nabývají tvaru podle předmětů či staveb, které halí, ale je otázkou, zda lze díla, jež vytvořil Christo, nazývat drapérií.

20 |

Drapérie je tedy soubor, či ještě spíše zřetězení tvarů, které procházejí neustálou metamorfózou, kdykoli je znovu vnímáme. Nikdy to není tatáž drapérie, přestože jsme ji mnohokrát viděli. Vždy je nová, vždy se prostřednictvím našich očí přeskupují záhyby, ačkoli malba, kresba či socha je stále táž.

Drapérie není (jen) látka, ale komplexní souhrn tvarů, respektive oscilace mezi tvarovostí a amorfností. Je to objekt, který je určen především ke vnímání. Je to sestra labyrintu. Díváme-li se na drapérii, nevíme, odkud začít. Drapérie neposkytuje žádné záchytné body, z nichž by bylo možno odvodit trajektorie, podél nichž by se měl náš zrak ubírat. Drapérie postrádá těžiště, respektive její těžiště se posouvá podle toho, z jakého úhlu se na ni díváme. Zvlněný neklid drapérie nás odkazuje do symbolických vrstev života. Drapérie je kulturním výdobytkem a zároveň podobenstvím neklidu přírody. Je paradigmatickým sepeřím kultury a přírody.

Tvarovost drapérie je unikavá, neboť drapérie je spíše tekoucí vodou. Může mít voda tvar, aniž by se podřizovala tvaru, do

něhož je vlita? Důležitější je však otázka, nakolik je drapérie něčím na způsob „pevného tělesa“ a nakolik je „tokem“ řasení. Nakolik je vibrační záhybů, či naopak nakolik je jen jejich konfigurací. Nakolik ji můžeme vnímat jako tvarovou askezi, či naopak jako projev hédonismu.

Z hlediska tvaru je možno drapérii chápat jako množinu polarit: křivka versus rovnoběžná linie, konkávnost versus konvexnost, pružnost versus pevnost. Tvarová působivost drapérie pramení právě z oscilace mezi těmito póly.

Drapérie má sice finální tvar, respektive soubor tvarů, nicméně způsob, jímž drapérii vnímáme, je proměnlivý. Nikdy nevidíme tvarové uspořádání drapérie zcela stejně, jako jsme ho viděli předtím. Nelze vstoupit dvakrát do jediné řeky, kterou je neustálý tok tvarů, jež máme před očima.

| 21

Drapérie je sdružená s dramatem. Zobrazuje jevy, které probíhají za hranicemi našich smyslových kompetencí, tedy jako jevy, které jsou nám dány v názoru jedině za podmínky, že odhlédneme od toho, co máme před očima. A přesto je drapérie pastvou pro oči. Drapérie je tedy tvar i drama. Tvar „drží“ jev, bez tvarovosti není jevu. Cokoli vnímáme, je percipováno v kontextu ostatních tvarů. Tvar, tedy εἶδος, je tím, čím je jev. Drapérie je ale také způsobem, jakým se hloubka vlnění stává jevem povrchu. Nezrodila se snad drapérie v Řecku? Friedrich Nietzsche říká: „Ach, ti Řekové! Ti uměli žít: k tomu je třeba zůstat statečně stát u povrchu, záhybu, pletí, zbožňovat zdání, věřit ve formy, tóny, slova, v celý Olymp zdání! Tito Řekové byli povrchní – z hloubky.“⁶ Drapérie je hloubkou povrchu.

6 Friedrich Nietzsche: *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Praha: Československý spisovatel 1992, s. 15.

V hloubce povrchu

22 |

Drapérie je vnitřkem i vnějškem dohromady. Zřasení nedovoluje vést striktní vizuální linii mezi vnitřkem a vnějškem, neboť prohlubně látky, ať jsou jakékoli, se střídají s vypuklinami. Vést tuto linii nelze ani v případě, že látka je natolik průsvitná, že bychom téměř nepoznali, že je to drapérie. Příklad: pouze záhyby, které na ní vytváří vítr, jako je tomu na lyrizujícím (dnes bychom použili dobový výraz *glamour*) *Aktu s drapérií v krajině* (30. léta 20. století) Karla Hájka, dávají tušit, že nahé tělo ženy není tak zcela nahé. Co je vnějšek a co je vnitřek, není v tomto případě jednoznačné. Ale drapérie je obojím také v jiném smyslu.

Drapérie je látka, která odhaluje nahé tělo tím, že ho zakrývá. Nahé tělo není nahé bez možnosti zahalení. Teprve zahalené tělo podává svědectví o nahotě jako možnosti. Nudita a zahalení patří k sobě jako dva stavy, které se vzájemně podmiňují. Nahota je vnímána jako „přirozený stav“, jenž předchází zahalení těla, tedy „přirozený“ z hlediska „původu“ člověka, ale zároveň je oblékání vnímáno jako výsledek společenské regulace nudy.

Navíc člověk může na rozdíl od zvířete podle své vůle a svých možností měnit povrch svého těla tím, že se obléká. Oblékání nemá jenom ochrannou roli – v tom, že umožňuje měnit teplotu lidského těla tak, aby byl člověk odolný vůči výkyvům počasí. Má rovněž funkci sociální, dokonce politickou a také – hlavně



| 23

Karel Hájek: *Akt s drapérií v krajině*

funkci estetickou. Pokožka jako největší orgán těla může být potažena ještě jednou „kůží“, přídatnou, a přesto s tělem splývající. Oděním lze tělo dotvarovat. Umocnit jeho jedinečnost, vtisknout mu osobitý styl. Odění je výrazem těla. Jeho estetickou extenzí. Teprve oblek činí z lidského těla „vnitřek“ a vnějškem není pokožka, ale oblek či drapérie.

Nezapomínejme tedy v souvislosti s drapérií na módu, jejímž nejskvělejším dějepiscem byl Gillo Dorfles a nejlepším sociologem Georg Simmel.⁷ Filosofem módy je Gilles Lipovetsky. V módě hraje podle Simmela velkou roli napodobení: „Napodobení bychom mohli nazvat společným dítětem myšlenky a bezmyšlenkovosti. Dává individuu jistotu, že tu ve svém jednání nestojí osamoceno, a vyvstává nad dosavadními formami téže činnosti jako nad pevnou základnou, která její nynější formu zbavuje obtížného břemene opírat se o vlastní síly. Poskytuje nám v praktickém životě ono zvláštní uklidnění, které v teoretické sféře pociťujeme tehdy, když nějaký jedinečný jev zařadíme pod obecný pojem.“⁸ Zvláštní je, že Simmel nepostihl tu stránku módy, v níž se jedinec vzpírá imitativnosti svého chování tím, že nenapodobuje, ale sám „vynalézá“. Neřekl, že móda je nejen nápodobou, ale také individualizací, osobitostí, která se vzpírá tlaku masovosti. Naopak, Simmel o módě jako nápodobě tvrdí, že „neexistuje tu však schopnost získat pro ni a na jejím základě individuální obsahy“.⁹ Nicméně je třeba říci, že přece jen zmiňuje, že vedle napodobení existují síly, které usilují o nové

7 Např. Gillo Dorfles: *(Nová) móda módy*, přel. Naděžda Bonaventurová. Praha: Rubato 2014.

8 Georg Simmel: *Móda*. In týž: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství 1997, s. 101.

9 *Ibid.*, s. 102.

a autentické síly životní. Ale to jsme, víc než je nutné, opustili téma vnitřku a vnějšku.

Hloubka není jen hloubkou, ale je příslibem povrchu. Povrch jako drama určené pro oči objevil s velkou mírou originality biolog Adolf Portmann. Jako by vše, co je, bylo určeno především pro zrak. Hloubku spojujeme s vrstvami vědomí, jako jsou duše a duch, ale tím základním je tělesnost, čímž se nedegradují obě vznešené vrstvy. Dokonce ani vědomí samo přece není ničím jiným než sklíčkem mozaiky, jíž z nedostatku lepšího výrazu říkáme život. Portmann významně změnil naše chápání života tím, že rehabilitoval povrch těla, a tím tak trochu zamíchal kartami evolucionismu: „Povrch těla, který je přístupný zraku (pokožka ve všech svých formách, barvách i vzorech), byl dosud chápán jako hranice, jež na jedné straně chrání ‚vnitřek‘ před vnějším světem, a tím zabezpečuje průběh látkové výměny. Na straně druhé pak bývá povrch těla pojmán jako prvek, který prostřednictvím smyslových orgánů a celé palety dalších nástrojů zprostředkovává kontakt s vnějším světem, umožňuje živočichu budování jeho žitého světa (*erlebte Umwelt*), a ručí za jeho přežití. Povrch těla však hraje i další roli, které se věnuje jen malá, ba dokonce žádná pozornost. Mám na mysli bezpočetné projevy a struktury na povrchu živočichů, které neslouží přežití, nemají žádnou roli jako adaptace, ani jako druhově typický signál či ochranné zbarvení.“¹⁰ To, co překračuje obvyklé parametry původní evoluční teorie, je Portmannův pojem sebeprezentace (*Selbstdarstellung*). Tam, kde viděl evolucionismus účel a přizpůsobení, tam spatřoval Portmann tvary a znaky, které

10 Adolf Portmann: *Nové obzory biologie*, přel. Marco Stella. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2008, s. 23.

neslouží přežití, ale sebe prezentaci ve smyslu „být druhým na očích“. Biologická revoluce Portmanna, jehož díla si vážil i Martin Heidegger, však byla po druhé světové válce téměř zapomenuta. Česká republika je naštěstí patrně jedinou enklávou na světě, kde najdeme mezi přírodovědci celou řadu portmannovců. Tímto drobným exkursem jsem chtěl zdůraznit, jak důležité bylo jeho úsilí učinit vnějšek a sebe prezentaci tématem. To je důležité i pro výklad drapérie, ačkoli se Portmannovou biologii nebudu dále zabývat.

Povrch je také výrazem hloubky. Hloubka je tím, co se skrývá, ale abychom mohli hloubku přivést na světlo, musíme dosáhnout povrchu. A ten tlumočí, co se děje v nitru. Pokožka je tedy kromě jiných čistě biologických funkcí vizuálním nositelem významu. Vypovídá tak o nás víc, než jak může činit naše nitro. Nitro samo nic nesděluje, pokud samo nedává o sobě vědět.

Drapérie výpověď těla umocňuje a přidává k původním významům další. Její tvar, způsob řasení a další její projevy vypovídají o figuře, ztělesněné sochou, malbou či jiným výtvarným prostředkem. Poskytuje jí kontext. Dramaticky zvlněná drapérie je například příznakem nezvyklého neklidu, který by jinak zůstal nevyjádřen, nebýt prostředkující role drapérie. Klidně splývající záhyby mohou naopak svědčit třeba o soustředění mysli, dokonce mohou vypovídat o meditaci či důstojnosti majestátu.

Povrch je rozhraním nikoli proto, aby odděloval, ale aby naopak spojoval nitro s okolím či šířeji se světem. Způsob, jakým je pojednána drapérie, spojuje dění uvnitř hrdinovy mysli s děním okolním. Drapérie nám poskytuje obojí: duševní rozpoložení i atmosféru krajiny. Na obraze *La Tempesta* (1506–1508), tedy *Bouře*, který namaloval Giorgione, vidíme děj, jehož interpretace je stále živým sporem nejen mezi historiky umění. Drapérie,

do níž je zahalena nahá postava ženy kojící dítě, je pojatá velmi zvláště. Na první pohled to vypadá, že jde o drapérie dvě. Jedna pokrývá ramena ženy, na druhé žena sedí. Část drapérie halící ramena ženy je jen lehce nařasena. Druhá část, vinoucí se trávou a nedotýkající se těla ženy, je v kontrastu k té horní části drapérie zvlněna dramaticky. Jako by odpovídala neklidné a dusné atmosféře obrazu. Bouře je jen naznačena vzdutými



Giorgione: *La Tempesta*

oblaky, které jemně roztíná blesk. Celý obraz je komponován jako napětí mezi zdánlivým klidem, jenž kočíruje sám sebe, aby nevypukl v bouři, a dusnou atmosférou pomalu v bouři přecházející. Významovým ohniskem obrazu není kojící žena ani přihlížející pastýř, který zde zastupuje pastoraře výjevu, ale drapérie, ztělesňující obě krajnosti, klid (před bouří) a bouři samu, jež ještě nepropukla v plné síle. Klid svěšených záhybů na ramenou ženy jako by přebíral ochrannou funkci, zatímco dramaticky zvlněná část drapérie bobtnající na louce ukazuje prudkost změn, jimž je člověk vystaven. Obraz je však interpretačně daleko bohatší a stejně opulentní jsou i dějiny výkladů *Bouře*. Je to však skvělý příklad role, jakou tento podceňovaný „kus hadru“ hraje v řadě uměleckých děl.

28 |

Drapérie je povrchem, jehož prostřednictvím se dostává ke slovu i vnitřek. Látka se vzdává materiality, aby přijala roli mluvčí významu. Povrch je tu vlastně vnitřkem. Drapérie má totiž svoji individuální abecedu, již lze vyčíst z distribuce a konfigurace záhybů. Původní tvar látky, převoditelný na planimetrický útvar čtverce či obdélníku, získává stereometrii, objemovost, která je výrazem vnitřku nalézajícího se pod povrchem.

Sestupme však hlouběji a ukažme si drapérii ještě i z jiné strany.

Slyšet ticho a vidět prázdno

Řečí drapérie je ticho, což není popřením předešlého tvrzení, že drapérie je hudbou tvarů. Ticho a hudba k sobě nutně patří. Hudba se rodí z ticha a ticho se dovolává hudby, aby tak potvrdilo svou jsoucnost. Slyšíme-li šustot křídel *Niké Samotrácké*, slyšíme hudbu větrů, které zvichřují její drapérii. Stojíme před tajemstvím božského ticha jejího vítězství.

Ticho je základ hudby a hudba je rozeznělé (a rozechvělé) ticho. Kdyby neexistovalo ticho, nedokázali bychom vůbec hudbu vnímat, i kdyby jinak existovala. Hudba sama vyrůstá z ticha jako ze své matérie. Ticho je akustickým otiskem přítomnosti Boha, jehož existence spočívá v tom, že neexistuje. Tuto paradoxnost v sobě nese i ticho. Vždyť existuje ticho v absolutním smyslu? Pro lidský sluch nikoli.

Ticho je absolutní ne-dění oproti hudbě, která je bytostným děním. Hudba se děje, ticho „jenom“ je. Ticho je hloubka všeho, co existuje. Hudba není popřením ticha, ale jediným způsobem, jímž člověk umí ticho oslavit. Ticho je slavností pro bohy, pro člověka je naopak slavností hudba. Ticho je otiskem věčnosti. Ticho je bezrozměrné, neomezuje se na prostor jako hudba.

Eugen Fink ale ticho s prostorem spojuje: „Jas a ticho poukazují na původní momenty prostoru, na dávání prostoru, které samo již nemá způsob bytí něčeho umístěného. Svět dává

jsoucímú prostor. Jas a ticho jsou podstatné nitrosvětské analo-
gie, kosmologické symboly vysokého řádu.“¹¹

Ticho je výsostnost bytí. Je to niterný stav ducha. Ticho je majestátní, protože jím mlčí bohové. Ticho je prapůvod všeho. Co když je to ale tak, že ticho existuje jen jako protipól slyše-
ní? Co když je ticho jen absencí zvuku? Nejsou však již takové
otázky samy o sobě znesvěcením ticha?

Ticho je mlčení, a to nám prostředkuje jinak nedostupný
celek. Theodor Lessing chápe ticho kulturologicky: „Kultura
je vývojem k mlčení! – Blažený klid překrývá vše dokončené.
Všechna velká díla jsou zahalena cudným tichem a zkropena
vznešenou mlčenlivostí.“¹² Lessingova slova je možno rozvést
do obecnější roviny. Ticho je dovršením úsilí, které vždy vydává
tóny, byť jen jako vedlejší produkt svého snažení. Je na rozdíl
od zvuků doceleno. K absolutnímu tichu nelze přičíst nějaké
další, intenzivnější ticho.

Ticho má svou historii. Podle Alaina Corbina „lidé na Zápa-
dě vychutnávali hloubku a odstíny ticha“¹³. Corbinova kniha
o tichu je plná citátů od básníků, spisovatelů a filosofů. Ticho
je podrobováno řadě literárních výkladů. Jedním z mnoha je
například načrtávání obrysů ticha rozbořem děl tří českých bás-
níků, Vladimíra Holana, Františka Halase a Jana Skácela, z pera
Sylvie Richterové: „Kult ticha je na rozhraní hodnot uměleckých
a existenciálních. (...) Básnický kult ticha nemůže být prázdným

11 Eugen Fink: *Bytí, pravda, svět. Předběžné otázky k pojmu „fenomén“*, přel. Jakub Čapek. Praha: OIKOYMENH 1996, s. 137.

12 Theodor Lessing: *Proti hlučnosti našeho života*, přel. Jakub Skalák. Mělník: Přestupní stanice 2021, s. 31.

13 Alain Corbin: *Dějiny ticha. Od renesance do naší doby*, přel. Jan Seidl. Praha: Argo 2022, s. 11.

slovem – musí se stát strukturotvorným prvkem celého díla.“¹⁴ Prázdným slovem? Je ticho spřežencem bytí, nebo prázdnoty? Není slyšení ticha také oxymóron? Ale vždyť oxymóron je jedním z účinných nástrojů, jak vyjádřit rozporuplnost a mnohoznačnost všeho, s čím se setkáváme a čím jsme my sami.

Drapérie je symbolem ticha, neboť zrak ji vnímá v součinnosti se zapovězeným hmatem, aniž by se rovněž sluch domáhal svého. Drapérie mlčí v tichu tlení dávno odloučeného těla. Intenzivně snad mlčí jenom smrt. Smrt, jejíž vláda nad životem je jedinou věčností, jež je člověku i světu dána. Smrt je vším. Proto je drapérie výsostným symbolem smrti. Všežravé smrti, matky všech válek, násilí a lidské zpupnosti. Proč tolik zatracování pesimisté mají nakonec navrch nad všemi těmi pořouchlými optimisty, kteří šíří jed svých povrchních očekávání? To protože skutečnost je vždycky daleko horší než sebeskeptičtější předpověď pesimisty. Ale také je vždycky daleko lepší, než kam může dosáhnout lepkavě přilnavý optimismus.

Ticho, které slyšíme, je tichem smrti. Smrt je dovršitelkou ticha. Je to ticho, které v sobě neukrývá žádnou hudbu. Není to však ticho absolutní, neboť ticho smrti je vlastně ne-tichem. Po smrti nejsme. Tolik vzývaný klid a mír není nebožtíkům dán. Jak mohou zažívat klid, když nejsou? Radikalitu tohoto nebytí je nám odepřeno znát. Lež náhrobních nápisů je jen projevem lidské zpupnosti, která si chystá domov i po smrti. Není žádný domov pro ty, kteří nejsou a nikdy nebudou. Nemají žádný klid po smrti, protože nic nevnímají. Tak proč ty lži? Odpočívej v pokoji. Cožpak mrtví odpočívají? Ticho smrti je tichem nicoty.

14 Sylvie Richterová: Kontury ticha: Oxymóron v moderní české poezii. In *táž: Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 80.

Francouzský neurolog Michel Le Van Quyen rozlišuje několik podob ticha: vedle tělesného a akustického a několika dalších rovněž ticho vizuální. Drapérie je výsostným příkladem vizuálního ticha. Drapérii sice vnímáme vizuálně, ale vizuální vjem je umocněn hmatem. Chtěli bychom se té látky rozvinuté do reliéfního tvarového bohatství dotknout, ale nemůžeme. O to větší je naše touha dotknout se něčeho tak nedotknutelného, jako je drapérie pojednaná v malbě či kresbě. Slyšíme hudbu v roztaženém řasení, ale zároveň i ticho, do něhož je drapérie ponořena. Drapérie mlčí, ačkoli je proniknutá hudbou. Proto slyšíme ticho, které z drapérie sálá.

32 |

Řečí drapérie je ovšem také prázdno, jemuž drapérie vzdoruje bohatstvím svých záhybů. Podívejme se na jeden příklad: Tereza Samková pracuje s prostěradlem, do něhož se otiskuje její vlastní tělo, tělo bratrovo, nebo těla jejích rodičů. Pro Samkovou je prostěradlo záznamovým médiem, plátnem, do něhož se otiskují všechny jemné a jinak nepostižitelné změny během spánku. Je to jakýsi somatogram. Ten pak autorka fixuje, což nemá jen praktickou funkci, neboť se zde živé stává „mrtvým“, „muzealizovaným“ záznamem. Cenou za fixaci je ztráta dotyku s pohybem těla. Nicméně jinak by nebylo možné procesuální děj uchovat v čase. Plátno se fixací stalo prostorovým objektem a „vrypy“ záznamem průběhu času. Tělo je přítomné jen v otisku nebo obrysem. Hmotná jsoucnost drapérie kontrastuje s nepřítomným tělem, respektive s tělem, které ztratilo svou tělesnost a proměnilo se v obrys či otisk. Prázdno, ztělesněné prostěradlem, se naplnilo otiskem odhmotněného těla. Prázdno „není vynechanou mezerou, nýbrž je nadáno tíhnutím. Tíhnutím k naplnění“.¹⁵

15 Petr Rezek: *Architektonika a protoarchitektura*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika – FILOSOFIA – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ 2009, s. 79.

Tělo po sobě zanechává otisky, které jsou pomíjivější než drapérie sama. Vždyť její existence trvá i poté, co tělo zaniklo. Drapérie přežívá svého tvůrce, a tím se – ač sama „nesmrtelná“ – stává symbolem smrti. Drapérie patří do jiného oboru jsoucna než lidské tělo. To je určeno k zániku, kdežto drapérie může trvat donekonečna, pokud to fyzikální a chemické podmínky dovolí. Drapérie se stává znakem, který má význam, dokonce smysl, kdežto tělo se rozkládá v nic. Drapérie hovoří, tělo mlčí a chátrá. Drapérie obrací možnosti těla naruby. Zachovává v obraze či soše tělo, které už dávno podlehló popelu či tlení. Prázdno nicoty smrtelného těla umí nejlépe vyjádřit právě drapérie.

Prázdno, které v sobě nese stopu tělesnosti, je mimořádně působivě zobrazeno v reliéfu Františka Hudečka *Faidros a Sókratés čili O kráse* (1934). Obě postavy jsou iluzivně přítomny v drapérii. Prázdno zastupují nepřítomná těla protagonistů. Drapérie umožňuje vidět něco, co vidět jinak není – prázdno. Jsoucno a prázdno jsou dvě stránky skutečnosti.

Nejdramatičtější roli hraje drapérie v symbolice a skutečnosti smrti. Drapérie zůstává, život vyhasl. Litevský sochař židovského původu Mark Matvejevič Antokolskij vytvořil mistrovské dílo *Sókratova smrt* (1875). Neznám působivější dílo, kde by drapérie sekundovala smrti. Zborcené postavě Sókrata dominuje himation, jež halí především jeho bezvládně natažené nohy. Smrt je patrná více v bezvládné poloze mrtvého těla než v samotné tváři. Sókratova tvář vyjadřuje smíření se smrtí, ale v popředí jsou bezvládné nohy, které už nikdy nebudou chodit po agoře a kazit mládež. Není to umírající Sókratés, ale Sókratés triumfující nad tragédií, a tedy ten, který přináší smír tam, kde smír možný není. Je to ztělesnitel vědy, jak ho pojal Nietzsche.

Rüdiger Safranski říká o platónském pojetí smrti: „Umírající Sókratés triumfuje nad tragédií. (...) Když Nietzsche hovoří o univerzální léčivé síle vědění, pak se odvolává především na participativní duch, jež platónský Sókratés obzvlášť názorně uplatňuje ve vztahu ke smrti. (...) Platónův výklad o Sókratově smrti má tedy dokázat nesprávnost tvrzení, že každý umírá sám. Smrt není okamžik největšího osamění.“¹⁶ Antokolského Sókratés je tedy pojetí nietzscheánské. Sókratés umírá sám, ačkoli sochař nepojal jeho smrt tragicky, což je ovšem na druhou stranu pojetí Nietzschemu cizí.

Ticho smrti slyšíme zdánlivě jako hudbu smíření, ale je to ticho roztržky, které přinese hřmění tragédie. Tělo je odevzdáno času, který vypršel, aby mohl dokončit počínající rozklad. Tělo se rozpadne na Démokritovy atomy, které se rozpustí v nekonečném vesmíru, jehož rozlehlost Řeky děsila. Ještě není vidět nicota, do níž vplyne jakýkoli život bez ohledu na slávu a echa děl. Zůstává jen drapérie, látka rozrůzněná záhyby. Ale i ta propadne trouchnivění.

Na protější straně

Mark Matvejič Antokolskij: *Sókratova smrt*

16 Rüdiger Safranski: *Nietzsche. Biografie jeho myšlení*, přel. Pavel Váňa. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2021, s. 110.

