

Ciucholand malarski, czyli rzecz o draperii

Adamowi Zagajewskiemu, autorowi *Płótna*

Porwanie Dejaniry, obraz włoskiego manierysty Guido Reniego, może na pierwszy rzut oka przywołać na myśl kłęby tekstyliów w sklepach z używaną odzieżą. Ci, których poza tanią odzieżą interesuje także tania książka wiedzą co było przyczyną tragicznego kresu żywota Heraklesa, będącego po dziś dzień synonimem niezwyciężonej mocy, a także bez trudu odgadną w młodzieńczym torsie na pierwszym planie podstępnego centaura Nessusa, w ledwo widocznej w kłębowisku draperii kobiecie — żonę Heraklesa, Dejanirę (ułatwi im to tytuł obrazu), zaś jego samego — w małej, stojącej nad brzegiem rzeki figurce nagiego atlety. Obraz przedstawia moment, gdy Nessus, ulegając chuci (widać ludzką końską naturą zdominowała), chwytą Dejanirę za draperię i porywa. Mitologia dopowiada dalszy ciąg: Nessus, trafiony strzałą z łuku Herkulesa, zanim ducha wyzionął, zdążył obdarować swoją niedoszłą brankę szatą nasączoną własną krwią i jadem. Nie pomylił się, widząc zamiłowanie Dejaniry do tekstyliów: przyjęła używaną odzież, a zapewniona przez centaura, że jest w niej moc władna umocnić miłość męża, podarowała ją Heraklesowi przy okazji pierwszych podejrzeń o zdradę. Ten przyodział ją i jadem mściwego Nessusa spalony żywota dokonał. Męczeństwo i wniebowzięcie syna bożego (syna Zeusa i Alkmeny), który w młodości dusił centaury, nierychliwie, ale sprawiedliwie zakończyło za sprawą cen-

taura jego ziemskie dzieje. Poza centaurem sprawcami finału były kobieta i draperia; ta ostatnia, jak widać, już dla Greków była palącym problemem. Bywała nim i później, i bywa dzisiaj — szczególnie dla nas, malarzy.

* * *

Draperia ponad czasem. Cztery bez mała wieki dzielą dwie sceny *Zaśnięcia Marii Panny*: powstała w pierwszej połowie XIII wieku płaskorzeźbę z południowego portalu katedry w Strasburgu i obraz ze zbiorów Luwru, który Caravaggio namalował w pierwszych latach wieku XVII, dokładniej w roku 1606, tym samym, w którym przyszedł na świat Rembrandt, najwspanialszy kontynuator kierunku nazywanego przez historyków sztuki caravaggionizmem. Zarówno w rzeźbionej, jak malowanej scenie najistotniejszą z punktu widzenia kompozycji rolę odgrywa draperia; w rzeźbie obfitość jej drobnych fałdów rytmizuje pierwszoplanową strefę półkola tympanonu, u Caravaggia wypełnia górną część obrazu i buduje dramatyzm sceny, która na skutek pojawienia się ciężkiej kurtyny nasuwa na myśl scenę teatru. W teatrze plastyki draperia zawsze, niezależnie od wieku, była obsadzana w wielkiej ilości niezwykle zróżnicowanych ról.

Draperii nie musi być dużo. Na jednym z późnych obrazów Mantegni w weneckim Ca' d'Oro widzimy świętego Sebastiana, którego gęsto naszpikowane strzałami ciało, mimo że z jego ran sączy się krew, wydaje się być nietknięte, jak odlany ze spiżu model anatomiczny stojący w nienaruszalnie klasycznym, pełnym wdzięku kontrapoście. Świadomi sensu sceny odczytujemy bezbłędnie dziwny grymas twarzy i wzniesione ku górze oczy jako „oblicze zastygłe w cierpieniu”. Jednak tym, co w obrazie wyraża cierpienie ponad wszelką wątpliwość, jest draperia, strzęp białego płótna owiniętego wokół bioder, które odrywa się od nich, trzepocze i skręca z bólu na ciemnym, niemal czarnym tle obrazu.

Draperii może być dużo. *Kardynał Richelieu*, jeden z kilku namalowanych przez Philippe'a de Champaigne'a portretów niepodzielnego władcy monarchii Ludwika XIII to piramida czerwonego sukna. „Ubiór czyni człowieka”; purpura sukni, spływająca ku ziemi jak języki rozżarzonej lawy, mogłaby przyjąć na swój wierzchołek, w miejsce głowy kardynała (gdyby



w obrazie uczynić otwór jak to dawniej czynili jarmarczni fotografowie) jakąkolwiek inną; ta, namaszczona pochodzeniem i historią, wieńczy godnie karmazynową wieżę. Trzymany w opuszczonej ręce czerwony biret kojarzy się z wieczkiem konewki kardynalskiej *capa magna* i wskazuje poddanym ich miejsce na ziemi. Miejsce wyznaczone nie boskimi zgoła, lecz ubranymi w kościelny majestat wyrokami.

Draperia nie musi ubierać. Naga kobieta o twarzy, piersiach, biodrach, udach i brzuchu dokładnie takich, jakie powinna mieć kobieta dojrzała, stoi oparta plecami o stos zmiętego białego płótna. To znajdująca się w Tate Gallery *Stojąca w szmatach* Luciena Freuda namalowana w latach 1988–89. Krzepkie ciało jest znużone pozowaniem. Sprężyste zaplecze draperii dobrze robi drętwiącym łędwiom, lecz stopy miażdżone ciężarem ciała bołą i chciałyby odpocząć. Obfitość płótna wokół nagiej kobiety można interpretować rozmaicie; wystarczająco wiele mówi kontekst dopiero co oglądanej, wspaniale odzianej w podobny nadmiar tkanin postaci dostojnika kościelnego.

Draperii niepotrzebny człowiek — ona człowiekowi bardzo, a już szczególnie malarzowi. W najsłynniejszej z martwych natur Cézanne’a — *Martwej naturze z jabłkami i pomarańczami* z Muzeum Orsay w Paryżu — owoce dźwięczą oranżowo-czerwoną melodią na tle dwóch draperii. Gdyby usunąć barwne owoce i białe naczynia, co byłoby zabiegiem karkołomnym i morderczym jak usunięcie partii solowych z utworu symfonicznego, obraz byłby mimo to kompletny. Spotkanie białego, niewinnego płótna o miękkim, zbudowanym z luków rysunku z ciężką, ukwieconą tkaniną o prosto kreślonych fałdach wystarcza, by kompozycję tego abstrakcyjnie budującego swoje obrazy malarza nasycić nie tylko formalną, ale i wyrazową dramaturgią. To jakby spotkanie świata męskiego i kobiecego, materii bliskich sobie, ale odmiennych; w obrazie Cézanne’a taki trop skojarzeniowy podpowiedzieć mogą umieszczone w półmroku, brzemienne w skutki dla sztuki XX wieku, modele stożka i kuli.

Draperii niepotrzebne nic. Wśród kilkunastu studiów draperii, które w młodzieńczym wieku wykonał Leonardo da Vinci, jest jedno przedstawiające jakby ułożoną na rozwartych kolanach postaci tkaninę. Monochromatyczne studium namalowane temperą na płótnie, jako ćwiczenie

przygotowawcze do mającego, czy mogącego powstać kiedyś obrazu, przeżywamy jako kompletne dzieło, jako pełną wypowiedź artystyczną. Nie żałujemy braku figury, która podyktowała kształt draperii, zadowolamy się tkaniną malowaną z przejściem, jakiego wystarczyłoby do namalowania portretu, aktu, koncertu anielskiego. Obraz budzi zachwyt, sprawia, że wyczuwamy w nim obecność jego twórcy.

Co sprawia, że potrafi nas oczarować kawałek namalowanej tkaniny, podczas gdy tak często rozczarowują obrazy obiecujące wielkie wzruszenia swoim formatem, bogactwem elementów, komplikacją znaczeń? Co jest takiego w draperii, że potrafi się stać samoistną bohaterką kreacji artystycznej? Może poznanie jej dziejów w malarstwie przyniesie odpowiedzi; pierwsza z nich nasuwa się już teraz. Warunkiem, by zrodziło się w nas przejście takie jak w kontakcie z arcydziełem jest — tak samo jak w przypadku jabłek Chardina czy butelek Morandiego — to, co w studyjnej obserwacji natury stanowi o jej sensie i powodzeniu: rozmiłowanie artysty. Proces poznania artystycznego, którego owoc mamy przed oczyma, można porównać z modlitwą, pod warunkiem, że wykluczmy z niej wszelkie metafizyczne, sakralne i liturgiczne odniesienia. Modlitwą rozumianą jako czas skupienia, zachwytu, ciekawości, wzruszenia, bezinteresowności. Zanosić modły to znaczy modlić się, ale w liczbie pojedynczej 'modła' znaczy coś innego; „na jakąś modłę” to wedle jakiegoś modelu, wzorca. Malować na modłę Leonarda to nie znaczy powtarzać modlitewnie Leonarda, ale podobnie jak on studiować model, zatracić się, odnaleźć w obserwacji. Czy potrafimy dziś studiować naturę na modłę Leonarda?

Draperii nic nie jest potrzebne. Poza miłością malarza, rzeźbiarza, grafika.

* * *

Kusicielka. Przed dwoma laty zwiedzałem z przyjaciółką londyńskie muzea i podobnie jak poprzednio w Paryżu i Wenecji zapisywaliśmy na dyktafonie nasze rozmowy przy obrazach z myślą, że być może urodzi się z tego książka, może cykl artykułów — a nawet jeśli nic się nie urodzi, to i tak czas rozmów przy obrazach nie będzie zmarnowany. Poza tym, wstydy się przyznać, ale zapisywanie w jakiegokolwiek formie tego co się ogląda i przeżywa jest w pewnym wieku po prostu koniecznością. W czasie któregoś z kolejnych pobytów w National Gallery, znużeni powolnymi wędrówkami wzdłuż

ścian muzeum zabawialiśmy się zapuszczając wzrok w perspektywiczne głębie sal i korytarzy, gdzie na końcu widać było obrazy, które mimo odległości udawało się zidentyfikować. Rozmawialiśmy o tym, że wzywając nas z daleka, czynią to za sprawą koloru draperii zajmujących w nich znaczną, nierzadko największą część powierzchni. Najbardziej było to widoczne w skrzydle Sainsbury ze zbiorami wczesnego malarstwa włoskiego, niderlandzkiego i niemieckiego, pełnego świętych postaci odzianych w gładkie lub wzorzyste, ale zawsze obfite i o jaskrawych barwach szaty. To one sprawiały, że pierwsze kroki kierowaliśmy ku tym obrazom, trochę jak motyle wabione barwami kwiatów. Zanim można było odczytać program ikonograficzny, oko reagowało na jaskrawość kolorów; „obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą, bądź jakąkolwiek inną anegdotą, jest płaszczyzną pokrytą kolorami w odpowiednim porządku”. Porządek w obrazach, które oglądaliśmy, niewiele miał wspólnego z tym, który miał na myśli Maurice Denis, formułując kluczowe dla malarstwa współczesnego zdanie. Kolory w średniowiecznym i wczesnorennesansowym malarstwie bywały niezwykle czyste i dźwięczne, i nie zestawiano ich wcale wedle estetycznych, opartych na dobrym smaku reguł, tylko pyszniły się samymi sobą, starając się, jeden przed drugim, wyśpiewać swoją urodę i bogactwo. Najważniejszym, poza symboliką, atrybutem koloru w średniowieczu był jego splendor — malarstwo uczyło się go od witrażu, mozaiki i iluminacji — starano się więc nadać barwom maksimum blasku. Jaskrawe farby były niezwykle drogie: ultramaryna to sproszkowany lapis lazuli, zieleń — malachit, żółcień — rzadko spotykany siarczek arsenu, aury pigment, cynober to równie rzadki siarczek rtęci, jeszcze droższy był wyciąg z wydzieliny ślimaka — purpurowca (do zabarwienia szaty biskupiej, na przykład *capa magna* w jakiej de Champagne sportretował kardynała Richelieu, trzeba było uśmiercić ponad 30 tysięcy ślimaków; Francuzi w uśmiercaniu ślimaków byli zawsze równie biegli jak w malarstwie), zatem w parze ze świetlistością obrazu szła jego kosztowność. W średniowiecznym malarstwie pięknie znaczyło jaskrawo i drogocennie, całkiem jak w złotnictwie. Wykonując obraz na zamówienie należało namalować na desce zbiór elementów, które ułożą się w scenę Ukrzyżowania, Zwiastowania, Adoracji. Te elementy to figury ludzi, ich ubiór, różnego rodzaju rekwizyty i akcesoria; trzeba było rzecz każdą namalować dokładnie i barwnie, tak, żeby się podobało i lśniło. Wszystko wykonywano osobno, każda część

obrazu malowana była niezależnie od innej, niejednokrotnie przez różnych malarzy — i kiedy wszystkie były już gotowe, rzecz uznawano za skończoną. Obrazy przypominały intarsje, stanowiły połączenie ciasno obok siebie leżących, tyleż spojonych, co oddzielonych rysunkiem fragmentów. Świat obrazu był składanką, nikomu nie przychodziło na myśl, by był całością poddaną jakimkolwiek optycznym czy innym fizycznym prawom. Nie było w nim powietrza, przestrzeni, światłocienia. Jedność polegała na takim zestawieniu fragmentów, by każdy był czytelny i wraz z innymi opowiadał jednoznacznie scenę na takich samych zasadach jak słowa w tekście. Tła i aureole bywały tłoczone i złożone, toteż głowy świętych wyglądały jak naklejone na pierniki główki aniołków lub świętych Mikołajów. Dłonie nie wylaniały się z szat, ale wycięte i przyklejone do nich istniały samodzielnie, na innym planie. Trzymając różnego rodzaju atrybuty w rodzaju kluczy, ksiąg, modeli kościołów — jak na przykład święty Hieronim na londyńskim skrzydle ołtarza Masaccia — czyniły to niejako w imieniu figur, do których należały. Najbardziej niepodległymi jednak bytami były w tych obrazach szaty odcinające się od otoczenia pełnym, zdecydowanym kolorem, osobne jak metalowa sukienka na ikonie. Kiedy namalowana draperia dobiegała do swojej krawędzi przestawała istnieć, zaczynało się tło, dłoń albo inna draperia, która równie niepodzielnie brała w posiadanie przydzieloną jej powierzchnię.

Ubiór szkodzi. Kostium jest w malarstwie gotyku i wczesnego renesansu elementem, który zdaje się przeszkadzać w osiągnięciu jedności przestrzennej i światłocieniowej obrazu. Żywiół sukna był wyzwaniem, za którym malarze podążali z ochotą, ale ulegając mu, podejmowali wędrowną w egzotyczną krainę, która rządzi się własnymi prawami — w każdym razie te, które obowiązywały przy malowaniu ciała i wszystkich innych elementów ulegały zawieszeniu lub osłabieniu. O odmienności w traktowaniu draperii decydował przede wszystkim ich intensywny kolor; stopniując nasycenie czystego barwnika starano się oddać modelunek. Budowany na zasadach właściwych kolorowi lokalnemu, nie zgadzał się przestrzennie z innymi partiami obrazów. Na draperiach, które pokrywały przeważnie największe połacie desek i płócien, spoczywała odpowiedzialność za urodę dzieła, za jego właściwości dekoracyjne we wnętrzu, dla którego powstawały. Jaskra-

wość barw i ornamentalne cechy rysunku tkanin: duże, gładkie płaszczyzny załamujące się w drobniejsze rytmy fałdów, wspomagane niekiedy obecnością na sukniach i draperiach tkanych lub haftowanych ozdób, były tym, co mogło olśnić lub rozczarować. Podobną funkcję pełniły niekiedy w obrazach włosy (później także drzewa i chmury w tle scen figuralnych), co wynikało z tego, że wszystkie one, należąc do sztuki figuratywnej, są w połowie obiektami „abstrakcyjnymi” i niezbyt surowo strzegą swoich danych osobowych. Podczas gdy malowanie postaci ludzkich, szczególnie twarzy, wymagało znajomości reguł i proporcji, którym uchybienie mogło zeszpecić cały obraz, to z zawilóściami draperii można było sobie względnie swobodnie poczynać. W rysunku Rembrandta jego pióro, opowiadające poprawnie, choć dość schematycznie o twarzy portretowanej kobiety, szaleje wprost z uciechy, biegając w gąszczu tkanin, jak szczeniak, co się zerwał ze smyczy. Podobnie, choć zgoła odmiennie stylistycznie, ma się rzecz z wcześniejszym o dwa wieki rysunkiem nieznanego mistrza niderlandzkiego.

Turbulencje turbanów. W National Gallery, w sali z malarstwem niderlandzkim, obok *Portretu małżonków Arnolfinich* Van Eycka przyciąga uwagę jego niewielki obraz *Mężczyzna w turbanie*. Na głowie o twarzy namalowanej z całą precyzją i uwagą należną portretowanej osobie, widnieje czerwony, bogato udrapowany zawój i to on, nie twarz przedstawiona konwencjonalnie en trois quatre, stanowi o wyjątkowości portretu, jest niezaprzeczalnym bohaterem obrazu. Nie dlatego, że turban to coś egzotycznego i nie tylko z powodu ostrej, wabiącej oko czerwieni. Wystarczy porównać wiszący na sąsiedniej ścianie podobny portret mężczyzny w czerwonym zawoju na głowie, namalowany mniej więcej w tym samym czasie (około roku 1430) i z równą uwagą przez Roberta Campina. Twarz przedstawiona jest kto wie czy nie bardziej perfekcyjnie, a już psychologizmem na pewno góruje nad tamtym. Jednak to, co u Van Eycka zdaje się pędzić własny, awanturniczy żywot i prowadzi wzrok po niewiarygodnych meandrach i serpentynach czerwieni, tutaj jest niczym innym, jak tylko zawiązanym na głowie kawałkiem płótna, fragmentem odzieży. Istnieją poszlaki i przypuszczenia, że *Mężczyzna w turbanie* jest autoportretem Van Eycka; myślę, że takim wspaiałym manifestem potęgi i uroku malowania, jak ten portret tkaniny, malarz mógł przyozdobić jedynie własną głowę.

Z pracowni wspomnianego Campina pochodzi malutki (23 x 15 cm z ramą) obrazek przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem we wnętrzu. W centrum rozpościera się błękitny żywiół sfałdowanej sukni Marii. Powtórzony na większym pod sufitem ręczniku kontrastuje z czerwinią leżącej na ławie poduszki. Reszta obrazu jest szarobrunatna i tylko te dwa jaskrawe tony widać z daleka, jak sygnały barwne. National Gallery ma w zbiorach jeszcze jeden obraz Campina o tej samej tematyce — *Madonnę z wiklinowym parawanem*, z białą tym razem suknią Marii; w obu przypadkach bogato sfałdowana draperia zajmuje znaczną część powierzchni obrazu i stanowi jego jeśli nie zawsze kolorystyczną, to jednak kompozycyjną dominantę. Pejzaże tkanin są w malarstwie Campina nadzwyczaj urodziwe. Czerwień sukni Marii ze *Zwiastowania* stanowiącego centralną część ołtarza Mérode, czerwień szaty św. Weroniki z ołtarza z Flémalle (póki nie ustalono jego biografii, Campin określany był mianem Mistrza z Flémalle) i płachty, którą malarz narzucił na postać Jana Chrzciciela w ołtarzu Werla ukazują go jako miłośnika sfałdowanej czerwieni. Także bieli, brązu, zieleni; ale nawet tam, gdzie nie ma koloru, w będącym w posiadaniu Luwru rysunku do *Marii z Dzieciątkiem adorowanym przez fundatorów*, wszechobecność tkanin i pieczołowitość z jaką zostały narysowane świadczą, że cieszyły się największymi względami malarza. Odnosi się wrażenie, że każdy kolejny obraz to okazja, żeby uradować się malowaniem tkaniny.

Jeszcze piękniej niż mistrz malował draperie uczeń Roberta Campina, Rogier van der Weyden. W przedstawiającym czytającą św. Magdalenę zachowanym fragmencie nieznanego obrazu, zgniłozielona suknia — znów, nie tylko za sprawą powierzchni, którą zajmuje, ale przejęcia, z jakim jest namalowana — staje się najważniejsza. *Zwiastowanie* w Luwrze i w Monachium to purpurowe fanfary, lecz i tam, gdzie królewska czerwień jest tylko jednym z wielu kolorów — jak w *Zdjęciu z krzyża* z Prado — malarstwo Weydena podlega władzy draperii.

Można by mnożyć przykłady „draperyjnych” obrazów — jedno jest niewątpliwe: dla malarzy draperia niejednokrotnie stawała się motywem samym w sobie i można sobie wyobrazić historię malarstwa zobaczonego i opisanego poprzez stylistyczne przemiany draperii, tak jak to kiedyś, bodaj Wölfflin, uczynił odnośnie linii: „Przemiany stylu, to w gruncie rzeczy dzieje linii wijącej się, falującej, łamiącej lub prostej”. Bo też linia, nie tylko jako obrys, ale i podziały wewnętrzne płaszczyzny draperii, wyznacza jej charakter, urodę i kreuje wyraz, który rozpościera się na cały obraz.

Draperia na hajcu. Rozmaicie szereguje się obrazy: tematycznie, chronologicznie, wedle cech stylowych czy kompozycyjnych; spacerując po National Gallery rozmawialiśmy o tym, że należałoby popatrzeć na dzieje sztuki poprzez draperię. Kiedy po powrocie z Londynu powiedziałem przyjacielowi, że chcę o moich draperyjnych spotkaniach napisać, uspokoił mnie, że nie muszę, bo istnieje tekst, który w podobny sposób dotyka obecności draperii w malarstwie. Sprokurował mi nawet odbitkę kserograficzną *Percepcji oczyszczonej*, gdzie Aldous Huxley opisuje swoje wrażenia i przeżycia powstałe pod wpływem meskaliny, czynnej substancji peyotlu otrzymanywanego z kaktusa, której halucynogenne działanie jest bliskie działaniu adrenaliny. Rzecz wydarzyła się pewnego majowego poranka roku 1953, kiedy pisarz w ramach eksperymentu zgodził się przyjąć 0,4 g meskaliny rozpuszczonej w połowie szklanki wody. Zamykając oczy widział barwne abstrakcyjne zjawiska, patrząc na kwiaty w wazonie miał poczucie niezwyklej intensywności ich istnienia, odczuwał ponadczasowość trwania. Barwy okazały się być ważniejsze niż bryły i ich miejsce w przestrzeni, która została zakwestionowana; krawędzie mebli w pokoju układały się w płaski, geometryczny jak w kubicznej deseni. Przekonał się, że pod wpływem narkotyku intelekt nie słabnie, wola owszem. Spisał później nagrane przez świadków eksperymentu obserwacje w trakcie oglądania albumów z reprodukcjami Van Gogha i Botticellego. O *Judycie z głową Holofernesa* napisał:

Zafascynowany patrzyłem nie na bladą, neurotyczną bohaterkę ani jej towarzyszkę, nie na obrośniętą głowę ofiary ani wiosenny pejzaż w tle, lecz na purpurowy jedwab stanika Judyty i jej długie, rozwiane na wietrze spódnice. Już to gdzieś widziałem — tak, widziałem to dziś przed południem, pomiędzy kwiatami a umeblowaniem, gdy niechcący spojrzawszy w dół jąłem się przypatrywać swoim skrzyżowanym nogom. Te fałdy spodni — jakież labirynt nieskończenie doniosłej złożoności! A tekstura szarej flaneli — jak bogata, jak głęboko, tajemniczo wspaniała! I oto były znowu, na obrazie Botticellego. Cywilizowani ludzie noszą odzież i dlatego nie ma portretów ani malowideł o wątkach mitologicznych lub historycznych bez przedstawienia sfałdowanych tkanin. Ale choć krawiectwo dało temu początek, samo krawiectwo nie wyjaśnia bujnej ekspansji tekstyliów jako głównego tematu wszystkich sztuk plastycznych. Jest oczywiste, że artyści zawsze znajdowali upodobanie w dra-

periach jako takich – a raczej ze względów osobistych. Kiedy maluje się lub rzeźbi draperię, właściwie maluje się lub rzeźbi formy nieprzedstawiające, a więc formy nie uwarunkowane, na których artyści najbardziej nawet naturalistycznej tradycji lubią sobie pofolgować. W przeciętnej Madonnie lub Apostole ściśle ludzki, w pełni przedstawiający element wynosi mniej więcej 10% całości. Reszta składa się z wielobarwnych wariacji na niewyczerpany temat sfałdowanej wełny lub płótna. I te nieprzedstawiające dziewięć dziesiątych Madonny czy Apostoła może być równie istotne pod względem jakościowym, jak jest istotne pod względem ilościowym. Bardzo często one właśnie nadają ton całemu dziełu sztuki, ustalają klucz, w jakim temat jest wykonany, wyrażają nastrój, temperament i nastawienie artysty do życia.

[...] W życiu człowiek strzela, a Pan Bóg kule nosi. W sztukach plastycznych strzela tematyka, kule zaś w ostatecznym rachunku nosi temperament artysty, ale pośrednio także (przynajmniej w dziedzinie portretu, scen historycznych i rodzajowych) rzeźbiona lub malowana tkanina. Temperament i tkanina mogą między sobą sprawić, że „fête galante” będzie wzruszała do łez, że ukrzyżowanie będzie pogodne aż do granic wesołości, że stygmatyzacja będzie wprost nie do zniesienia lubieżna, że podobizna szczytu żeńskiego bezmózgowia (mam tu na myśli niezrównaną *Mme Moitessier* Ingresa) będzie wyrażała najsurowszy, najwyższej próby intelektualizm.

[...] spódnica Judyty jasno uświadomiła mi to, czego mógłbym dokonać ze swymi starymi spodniami z szarej flaneli gdybym był genialnym malarzem. Niewiele — nieba mi świadkiem — w porównaniu z rzeczywistością, lecz dość, by zachwycić całe pokolenia widzów, dość, by przekazać im choć trochę prawdy o istocie tego, co w swej patetycznej głupocie nazywamy „zwykłymi rzeczami” i ignorujemy je woląc przypatrywać się telewizji.

Ucieszyła mnie lektura Huxleya, ucieszyło znalezienie sojusznika w tekstylnej (to jego słowo) przygodzie z malarstwem. I ucieszyło mnie, że udało mi się obyć bez meskaliny. Swoją drogą, ona chyba jednak zmienia widzenie albo skraca pamięć, bo na obrazie Botticellego Judyta nie ma purpurowego stanika, ale cała odziana jest w jednobarwne, perłowszare gieźło. Szukając daremnie w albumie z obrazami Botticellego zagubionego stanika Judyty, przyjrzałem się jeszcze raz *Wiośnie* ze spowitymi w przejryste szaty (i fryzury à la Botticelli) Trzema Gracjami i Florą. Kiedy Botticelli dziesięć lat

później, w roku 1492 namalował, już pod wpływem świątobliwych nawoływań i gróźb Savonaroli, *Oplakiwanie Chrystusa* w monachijskiej Pinakotece, zbudował obraz z wielkich połaci grubego, gorejącego czerwienią ciężkiego sukna. Nie ma chyba w całej jego twórczości dwóch bardziej różniących się obrazów niż *Wiosna* i *Oplakiwanie*; to właśnie sposób potraktowania draperii stanowi o widocznej już na pierwszy rzut oka odmienności ich wyrazu. Wiosenna zwiewność w pierwszym, pokutne ciężenie w drugim obrazie; wpływ Savonaroli nie tylko w tematyce się wyraził, lecz przede wszystkim w malowaniu tkanin, które, spowijając postacie, przedtem je odsłaniały, a teraz zasłaniają.

Paluszki od Fricka. W tekście Huxleya jest mowa o portrecie Mme Moitessier Ingesa z londyńskiej National Gallery — to ta pani w ukwieconej sukni, z paluszkiem bezkostnej jak rozgwiżdza dłoni dotykającym skroni; w moim wspomnieniu utkwił zagubiony gdzieś na styku toczzonej szyi i owalnego podbródka paluszek należący do hrabiny Luizy d’Ossonville w kolekcji Fricka w Nowym Jorku. Co też Ingres wyprawiał z tymi kobiecymi paluszkami! Ale mnie, podobnie jak Huxleyowi, to nie paluszki i pięknie uformowane, o idealnych owalach kobiece twarze utrwaliły się w pamięci, ale suknie. Tu okazuje się, jak bywa zawodna pamięć, nawet ta nie uszkodzona meskaliną. Dałbym sobie głowę uciąć — a może tylko paluszki — że moja hrabina była ubrana w błękitną suknię. Ale jak mieć pewność, że ten grom z jasnego, błękitnego nieba nie spadł na mnie, kiedy oglądałem portret księżniczki de Broglie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku? Dość, że zapamiętałem piorunujące wrażenie, które wywarła na mnie niebieska tafta sukni swoim krystalicznym rysunkiem i przeszywająco chłodnym pięknem. Okazuje się jak bezradna bywa pamięć, której nie pomaga zapis magnetofonowy (albo, jeszcze lepiej, szkicownikowy). Szafirowa suknia była w każdym razie niezwykle pięknie namalowana, piękniej niż atłasy w kolorze róży i popiołu (czy istnieje piękniejsze zestawienie kolorów?) na wielkich portretach Van Dycka w jednej z dużych sal muzeum Fricka.

Suknia zdobi człowieka. I równie oczywiste jest, że zdobi obraz. Wsporniale zielona suknia Giovanny Cenami z portretu Arnolfinich Van Eycka to bez wątpienia najważniejsza optycznie część obrazu. Skontrastowana z czerwie-

niami draperii pokrywających fotele i łóżka, z czerwienią baldachimu, a także z surowym brązem ubioru małżonka i ciepłymi tonami całego wnętrza, swoją obfitością, wykwintem lamówek i futrzanych wykończeń monumentalizuje figurę kobiety, czyniąc ją podobną do pięknej, egzotycznej rośliny. W odwzorowywaniu wspaniałości strojów lubowało się wielu malarzy — ładna suknia obdarzała wszak swoją urodą obraz. W Niemczech krawiectwo zaprzęgał w służbę swojego malarstwa Lucas Cranach, którego sześć świętych niewiast ze skrzydeł tryptyku poświęconego męczeństwu świętej Katarzyny to sześć kart z żurnala wittemberskiej mody kobiecej z czasu, kiedy luźne draperie gotyckich i wczesnorenesansowych szat zastąpione zostały na przełomie XV i XVI wieku obcisłymi gorsetami i obszernymi spódnicami. Ich modelunek jest niemal niewidoczny, malarz nie chciał pograżać w cieniu wielobarwnej wzorzystości tkanin. Na wiedeńskim obrazie z licznej serii *Judyta z głową Holofernesa* urodziwa młoda kobieta pozuje do pamiątkowego konterfektu w najwykwintniejszym ze swoich strojów. W jednej z obleczonych w rękawiczki o nieskazitelnej bieli dłoni trzyma miecz, drugą opiera o oderżniętą własnoręcznie głowę Holofernesa. Aksamitny kapelusz ozdobiony piórami, pokryta bogatym ornamentem, bufkami, marszczeniami i tasiemkami wydekoltowana suknia oraz misterne złote naszyjniki zostały namalowane z tą samą drobiazgową starannością co półotwarte oczy i widoczne na przekroju szyi trupa żyły, chrząstki i kości. Nie tylko tryumfująca morderczyni zasługiwała na wykwintny kostium — ofiara z tryptyku *Męczeństwo świętej Katarzyny* także przywdziała na odświętną okazję najpiękniejszą ze swoich toalet. Obrazy musiały być piękne, urodą ubioru malarze obdzielali sprawiedliwie ofiary i oprawców. Z późniejszych o stulecie portretów świętych kobiet: Elżbiety, Apolonii, Małgorzaty i Doroty, które namalował Zurbaran, również niewiele emanuje świętości. Pasja widoczna w tych wizerunkach wyczerpała się w odwzorowaniu ich pięknych, z obrazu na obraz piękniejszych, kostiumów. Haftowana torba i pleciony kapelusz świętej Małgorzaty są namalowane ze skupieniem i oddaniem, którego zabrakło, by ożywić indywidualnością lalkowate rysy młodej kobiety. Obfitość materiału użytego do uszycia różowej sukni św. Doroty nasuwa zgola świeckie myśli, podobnie jak jej żółty, w brunatne paski, szal. Ciemne tła tej galerii pięknych kobiet nie kryją metafizycznych tajemnic, służą jedynie podkreśleniu kroju i kolorystyki strojów.

Ale ten sam Zurbaran, który swoje święte odziewał w piękne kostiumy, namalował także *Świętego Serapiona* — obraz, którego bohaterem jest niepodległa, nie przez krawca, lecz przez malarza skrojona tkanina białego habitu zajmującego niemal całą powierzchnię płótna. I tutaj znów ogarniają mnie wątpliwości, bo pamiętam jak kilkanaście lat temu stałem w zachwyceniu przed tym obrazem w Art Institute w Chicago — a teraz czytam, że znajduje się w Hartford, w stanie Connecticut; może *Serapiona* do Chicago ściągnięto na jakiś tylko czas? Obrazy Zurbarana niezależnie od tematyki — malował też przejmująco proste martwe natury — niosą w sobie wielkie napięcie; jedna z jego „martwych natur” — bo jak nazwać *trompe l'oeil*, którego tematem jest płótno — to najsłynniejszy bodaj z veraikonów, hiperrealistyczny wizerunek wizerunku Chrystusa utrwalonego na chuście świętej Weroniki.

Nie wracajmy już do kostiumowych obrazów Zurbarana, bo zajęcie się kostiumem w malarstwie zaprowadziłoby nas z powrotem do Ingesa albo przed wspaniałe portrety Bronzina, gdzie blask oczu jest tożsamy z blaskiem drogocennych kamieni zdobiących ubiór — jakby twarz była dalszym ciągiem kostiumu, albo kostium kontynuacją twarzy i jej reprezentacyjnej funkcji. A tak byłoby kuszące ulec urodzie kostiumu i dać upust zachwytowi dla srebrzystości rękawa rozpierającego się dumnie na portrecie dumnego mężczyzny Tycjana, albo dla obfitości rękawów sukni kobiety trzymającej w dłoni rysunek przedstawiający nagą Lukrecję na obrazie Lorenzo Lotto. Zostawmy kostiumy krawcom. Reprezentant tego zawodu pięknie sportretowany przez Giovanniego Battistę Moroniego, jako niewątpliwy współautor sukcesów artystycznych, znalazł miejsce wśród tych właśnie portretów we wschodnim skrzydle National Gallery. *Krawiec* Moroniego podszycia się pod osiągnięcia malarzy. Można mu do towarzystwa dodać *Przędki* Velasqueza i — do prac wykończeniowych — *Koronczarkę* Vermeera. A żeby zamknąć temat produkcji tekstyliów, nie pominiemy związanych z nim nowszych obrazów: *Krosien* Van Gogha i *Przedsiębiorców bawełnianych* Degasa.

Malarzom kostium bywa przydatny, ale niekonieczny: zarówno ubrany starzec Van Gogha siedzący na krześle z piętami rozpaczliwie wciśniętymi w oczodoły, jak goła kobieta z jego rysunku zatytułowanego *Sorrow* są nadzy w takim samym kostiumie cierpienia.

A po stracie czerwonego stanika Judyty pociesmy się skrojoną kilkaset lat później czerwoną kamizelką chłopca z portretu Cézanne'a.

Emancypantka. Tak naprawdę w spotkaniu z draperią w malarstwie nie o kostium idzie, nie o obsługę ciała przez tkaninę, nie o zastąpienie go, ozdobienie, opatulenie — interesujące są losy tkaniny, która wieździe w malarstwie samodzielny żywot. Chodzi o draperię wyzwoloną, albo lepiej jeszcze o taką, która nigdy nie była zniewolona, która towarzyszyła człowiekowi nie tracąc swojej suwerenności, przyjaźniła się z nim, pomagała, nie małpując jego kształtów, nie zastępując skóry. Chodzi o nie zesmaconą godność draperii będącej żywiołem samym w sobie, ważniejszym dla malarza niż ogień, woda, ziemia i powietrze, których cechy i urodę potrafi w sobie zawrzeć. Wtórjuje ziemi swoimi górami, dolinami i równinami, faluje i marszczy się jak woda, targana wiatrem łopocze w bezwietrznym nawet powietrzu i zdarza jej się płonąć jezorami lub migotaniem ognia. Nie musi być monumentalna, nie musi rozpychać się na obrazie, zawojowywać wielkich połaci jego terytoriów, wystarczy, że zjawi się, jak choćby skrawek płótna w kolorze miedzi namalowany przez Leonarda w centrum nieukończzonej, jak większość jego dzieł, *Madonny wśród skał*. Nie bardzo wiadomo, co to za część ubioru otoczona głowami Madonny, anioła, małego Chrystusa i Jana Chrzyciela. Sąsiadując z zawisłą w powietrzu dłonią Marii, przypomina zapaskę, z jakiej siewcy czerpią ziarno. Należy do najpiękniej namalowanych i najbardziej „skończonych” fragmentów obu — paryskiego i londyńskiego — obrazów. Wśród londyńskich są jeszcze dwa nieskończone, młodzieńcze obrazy Michała Anioła — *Maria z Dzieciątkiem, świętym Janem Chrzycielem i czterema aniołami* malowana w wieku około dwudziestu lat i nieco późniejsze *Złożenie do grobu*; całe partie obrazów są ledwie zarysami, ale niemal wszystkie draperie doczekały się już swojego ostatecznego wyglądu. Malowanie draperii było zawsze dla malarzy najczystszą radością, ku której pędziła ich niecierpliwość.

Idzie więc o draperię, która zna swoją wartość i godna jest własnej niepodległości, jak pejzaż z łąkami, skałami, drzewami, jak człowiek lub zwierzę. O draperie, które w *Miłości ziemskiej i niebiańskiej* Tycjana towarzyszą nagiej bogini miłości, a nie tę, z której skrojono wspaniałą suknię dla bogatej, miłującej przyziemność mieszcżki. Draperię stworzył człowiek na wzór i podobieństwo liścia, rzeki i skóry, toteż zdaje się należeć tyleż do świata martwego, co do ożywionego. Znając swój naturalny rodowód, skłonna jest, odwzajemniając uczucia artystów, ulegać ich fantazjom i kaprysom.

Pełni funkcję, która nie wyczerpuje się w użyteczności, lecz staje się w sztuce artykułem pierwszej potrzeby. Kostium, suknia, garnitur to gwałt na tkaninie, która obdarowana swobodą potrafi pięknie opowiadać o ciele. Wie jak je opisać i wyrazić, zna anatomię i język skóry.

Rozmówczyni. Skoro nie kostium, nie praktyczna, lecz artystyczna użyteczność draperii nas interesuje, zajrzyjmy (byle nie dosłownie) tam, gdzie ciało i tkanina są w dialogu, gdzie jedno i drugie pozostaje sobą. Od czasów starożytnych zajmowało artystów spotkanie nagiego ciała i draperii, spotkanie skóry i tej drugiej, zastępczej warstwy — draperii. Zawsze było dla nich oczywiste, że dwie odmienne materie zestawione ze sobą wzmagają wzajemnie swoje działanie, dopełniają się przez kontrast. Gładkość nagiego torsu *Wenus z Milo* tym istotniej jest postrzegana, im bardziej zmarszczona i sfaladowana jest draperia spowijająca jej biodra. Podobnie gładki, delikatny akt wychodzącej z kąpieli Betsabe na obrazie Memlinga skontrastowany z równie gładką, ale łamiącą się w gotyckie fałdy zimną bielą tkaniny pokazuje swoją miękkość i ciepłość. Albo *Śpiąca Wenus* Giorgionego. Okrywając się ciemnym, ciężkim futrem i skrawkiem białego płótna, Helena Fourment, żona Rubensa, odsłania przed nim — i przed nami — perłowe różowości swojego ciała, którego uroda jest zaprzeczeniem umiłowanego przez wcześniejszych Flamandów typu urody kobiecej. Jeszcze bardziej naga, aż do nieprzyzwoitości, jest żona François Bouchera — jeśli jest prawdą, że to ją, a nie królewską kochankę Miss Murphy widzimy na obrazie *Ciemnowłosa odaliska*. Ekspozowana jak do zastrzyku pupa młodej kobiety zjawia się w centrum obrazu przyniesiona do buduaru przez stalowobłękitne fale draperii spienione bielą zadartej koszuli. Akt *Wielkiej kąpiącej się* Ingresa jest otoczony zestawem różnorodnych tkanin, które wraz z nagim kobiecym ciałem budują parną atmosferę wnętrza łaźni. *Betsabe* Rembrandta to połączenie motywu biblijnego z wizerunkiem bliskiej kobiety. Jej nagość, podobnie jak nagość *Zuzanny*, usprawiedliwia Biblia; *Danae* tego samego malarza jest naga za sprawą mitologii. Wszystkie jego akty — w tym *Kobieta w kąpieli* w londyńskiej National Gallery, które są (lub mogłyby być) *Danae*, *Zuzanną* i *Betsabą*, dowodzą czułości malarza wobec kobiecego ciała. Velazquez w londyńskiej *Wenus z Amorem* poświęcił równie dużo uwagi różowości ciała, jak i czerni jedwabiu, bieli prześcieradła i czerwieni kotary. Podobnie Delacroix w swojej

Kobiecie z papugą. Różnica między *Mają nagą* i *Mają ubraną* Goyi ogranicza się w zasadzie do różnic w ilości draperii w obu przedstawieniach; dla nas, którzy znamy wizerunek Mai rozebranej, jej suknia nie jest ani przeszkodą, ani ozdobą, i patrząc na którąkolwiek z wersji widzimy to samo. Może świadom tego, że i tak zobaczymy to co chcemy zobaczyć, Lucas Cranach ubierał, jeśli można użyć tego słowa, swoje Lukrecje, Diany i Wenus w przesłaniające ich łona woale tak przejrzyste, że z trudem można je dostrzec na tle bladej, podobnej do larwy, karnacji nagich ciał. Nagich bardziej niż ciała Ewy, która pojawia się na obrazach bogatsza o listek, lecz uboższa o te kilka smug białej farby. Czy można obecność na obrazach Cranacha tych kilku dodanych obnażonemu ciału dotknąć pędzla zaliczyć jeszcze do dziejów draperii w malarstwie?

Free(wolna) i tragiczna. Istnieją przypadki, gdy odzież wcale nie musi odziewać, lecz pędzi swój samodzielny żywot. Mowa tu o niczym nie wypełnionych sukienkach aniołów, które, będąc tworamii bezcielesnymi, poza rączkami mają tylko uskrzydłone główki. Zdarzają się też takie anioły, które zamiast sukienek mają chmurki, ale te nas nie interesują. Anioły z sukienkami — jako kontrastujący element do ich pyzatyh twarzy najbardziej nadawały się gotyckie fałdy — przypominają pacynki. Żeby taką pacynkę ożywić, trzeba ją nałożyć na dłoń. Nie należy czynić tego aniołkom, bo może się okazać, że oszukują i przemycają ciało pod draperią. Będąc krzyżówką dziecka, ptaka i draperii przypominają czasem, jak u Wita Stwosza, centaury.

Smutna wersja pustego odzienia w sztuce to figury płaczków, których obecności pod tkaniną, jak w *Pleurants* z grobowca Jeana de Puy w Luwrze, można się tylko domyślać.

Pierwszy dzwonek. Żeby wejść do pracowni Vermeera musimy odsunąć kotarę zasłaniającą, jak kurtyna w teatrze, scenę i dopiero wtedy zobaczymy malarza przy pracy i pozującą mu modelkę albo towarzyszącą mu mużę. W jego obrazach kotara pojawia się często (*Czytająca list, Alegoria wiary, Kobieta przy wirginalu*). Ponoć w XVII-wiecznej Holandii obrazy zaopatrywano — by się nie opatrzyły, albo nie upstrzyły muchami — w kotary, które tylko niekiedy odsuwano, i może Vermeer, chcąc uniknąć zasłaniania swoich obrazów, wyposażał je w malowane kotary i dywany? *Madonna Sykstyńska* Rafaela, poza bogatymi, fałdzystymi okryciami Marii, anioła i Papieża, buduje

między nami i sceną rozchyłoną zasłonę w rodzaju teatralnej kurtyny. Obecność kurtyn w *Danae* Rembrandta i *Śmierci Marii* Caravaggia jest uzasadniona tym, że niegdyś łoża obudowane były baldachimami i kotarami. Ale już w *Madonnie różańcowej* Caravaggia czerwona draperia pojawia się tylko jako okolicznościowa dekoracja. Kotary widać także na przedstawiających kąpiące się damy obrazach ze szkoły Fontainebleau; rozsunięto je specjalnie dla sprawienia nam voyerystycznej przyjemności. Kotary w *Infantkach* Velazqueza to sposób na stworzenie dystansu między przedstawicielką rodu władców i oglądającym obraz. W londyńskiej wersji portretu kardynała Richelieu, jakby nie dość mu było sukna ubioru, Philippe de Champaigne umieścił nad kardynałem czerwoną kurtynę — organy wspomagające orkiestrę symfoniczną. Niczym też innym, jak tylko chęcią dodania monumentalności nie tłumaczy się draperia zwisająca nad postacią Omera II Talona tego samego artysty.

Drugi dzwonek. Czasem kotara znajduje się za przedstawianym motywem. W Muzeum Czartoryskich można obejrzeć dopiero co poddany zabiegom konserwatorskim obraz Lorenzo Lotto *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi*. Zielona zasłona, zza której wyziera skrawek błękitnego nieba, odgradza scenę adoracji od przestrzeni i dźwięków, które mogłyby zakłócić sen tłustej Boskiej Dzieciny. Zasłony pojawiają się też w tle *Madonn z Dzieciątkiem* Giovanniego Belliniego w Akademii weneckiej. Mają za zadanie uspokoić wzrok, skupić uwagę na głównym motywie, stworzyć klimat intymności. O innego rodzaju intymność chodziło Francesco Bissolo w wiedeńskiej czeszącej się *Wenecjance* czy Tycjanowi w *Wenus z Urbino*. W jednym z najpiękniejszych, jakie istnieją, obrazów, w *Ukrzyżowaniu* znajdującym się w Pennsylvania Museum of Art w Filadelfii, Van der Weyden umieścił białe płótno w tle ukrzyżowanego Chrystusa. Przeniesienie sceny rozgrywającej się w pejzażu Golgoty do wnętrza sprawiło, że miejsce kaźni stało się sterylne jak szpitalna izba przyjęć czekająca na pacjenta. W Escorialu jest druga wersja tego obrazu, tym razem z czerwonym płótnem w tle. Należałoby oczekiwać trzeciej wersji, gdzie wzorem współczesnych sal operacyjnych płótno byłoby zielone. W *Ukrzyżowaniu* z Filadelfii zwraca uwagę perizonium, którego luźne końcówki, jak skrzydła, gotowe są wzbić się w górę, unosząc swoim trzepotem postać Ukrzyżowanego. Tu sprawdza się spostrzeżenie Huxleya, że ukrzyżowanie potrafi być może nie tyle wesołe, co zawierające pocieszające przesłanie. A lewe skrzydło to

hiperrealistyczna rzeźba spowitych w białe szaty świętego Jana i Marii. Ich skrzycone bólem postacie kontrastują ziemskim dynamizmem z hieratycznością i spokojem skrzydła z Ukrzyżowanym. Skalę dramatyzmu tego dyptyku wyznacza przestrzenność i płaskość draperii, jej zmięcie i odprasowanie.

Kompozytorka. Pojawiając się w obrazie jako zasłona czy kurtyna, draperia uczestniczy w sposób apodyktyczny w budowaniu kompozycji, w podziale płaszczyzny. Pełnią tę funkcję wszystkie elementy, które malarz w obrazie umieścił; draperia najczęściej mości sobie miejsce pierwszoplanowe, decydujące do tego stopnia, że można podejrzewać, że właściwie tylko po to w obrazach istnieje. Malarze uciekali się niejednokrotnie pod jej obronę, gdy chodziło o zakomponowanie niepokornego obrazu. Pozwalał na to nie tylko ornamentalny rytm jej fałdów i jej barwa; zasadniczą rolę odgrywały wszystkie jej nie tylko formalne, ale i znaczeniowe możliwości.

Rafaël, zanim przystąpił do malowania znajdującej się w zbiorach National Gallery *Świętej Katarzyny Aleksandryjskiej* wykonał rysunek, w którym powierzył draperii zadanie zakomponowania całości; wielobarwny ubiór, który w obrazie oplata spiralą figurę młodej kobiety, jest jedynie malarskim spełnieniem zamysłu zawartego w rysunku. Wielbiciel Rafaela, Ingres, swój najśłynniejszy poza *Źródłem* obraz, *Odaliskę*, poprzedził monochromatycznym płótnem przygotowawczym, w którym zawarło się to, co decyduje o jego najważniejszej warstwie — kompozycji. Wydłużył kobiecie kręgosłup i dla równowagi domalował zwisającą łukiem draperię, która równoważy ów przydługi łuk kręgosłupa po przeciwległej stronie płótna. W obrazie Antonio Bellucciego szarfa tkaniny, która ledwie okrywa ekspertów od miłości — Wenus i Amora, zamienia się w wydęty wichrem — zapewne namiętności, której są dystrybutorami — żagiel nad falującą powierzchnią morza i decyduje o znaczeniowym i kompozycyjnym układzie całości.

Znam jedynie z przebarwionej reprodukcji *Świętego Bonawenturę z aniołem* Zurbarana. Na pierwszym planie po lewej stronie płonie purpura obrusa na stole, przy którym klęczy święty, a po prawej, w głębi, odpowiada jej ognista czerwień szat i nakryć głowy grupy kardynałów. Zasadniczą rolę dla kompozycji kolorystycznej, ale i formalnej, to znaczy rozłożenia ciężarów i zbudowania dwuplanowej przestrzeni, pełnią w tym obrazie tkaniny i ich intensywny kolor. *Św. Hieronim* Caravaggia z rzymskiej Galerii Borghese to

półnagi starzec wertujący księgi w poszukiwaniu zdań wartych przepisania; jego dłoń zbrojna w pióro zawisła nad jedną z ksiąg opodal czaszki powtarzającej swym lśnieniem gładkość świątobliwego czoła. Sztylet białej draperii wcina się w czerni tła, a z drugiej strony zygzakowatymi fałdami zamyka kompozycję czerwień sukna okrywającego postać świętego. Białe karty ksiąg i czerwień ich opraw powtarza dwugłos biało-czerwonych draperii, sprawujących władzę nad tym obrazem. Czerwona i biała draperia w *Św. Mateuszu i aniele* z kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie to kolejna klasówka z literatury, gdzie z odsieczą utrudzonemu pisarzowi, któremu zlecono sporządzenie jednej z czterech wersji Ewangelii, przybywa sufler w wyśnionej postaci słodkiego chłopczyka, który dyktuje mu i tłumaczy gramatykę wartości chrześcijańskich. Ewangelista jest przytwierdzony do ziemi ciężącą ku dołowi czerwoną draperią, a figurkę anielskiego chłopczyka spowija lekka, biała szmatka przybysza z zaświatów. Obraz zbudowany jest jak piaskowa klepsydra, w której ziarenka czasu i prawdy przesypują się z góry na dół; ten schemat powtarzają dłonie chłopczyka, który podpowiadając niezbyt widać pojętnemu słuchaczowi „uniwersytetu trzeciego wieku” co ma pisać, wzmacnia swoje argumenty gestykulacją paluszków; z lewej do prawej dłoni, palcem wskazującym tej pierwszej, usiłuje wbić w oporny mózg ewangelisty, że choć to i owo zdaje się być niewiarygodne, zapisać trzeba. Głównymi aktorami tej sceny są draperie; wypełniające je postacie starego i młodego mężczyzny, wypełniają zleczone przez nie zadania.

Żywa w martwej. Jeśli draperia tak sobie dzielnie poczyną w obrazach, w których musi podporządkować sobie żywych ludzi, drobnostką jest dla niej rozprawienie się z rzeczami martwymi w martwej naturze. Wchodzi w jej skład jako element nadrzędny, ten, który decyduje o gamie kolorystycznej obrazu i który jest głównym elementem kompozycyjnym. Malarz zanim przystąpi do malowania martwej natury musi ją — to oczywiste — ustawić. Od początku najwięcej zaufania pokłada w draperii, wie, że to ona, nie jakieś tam owoce i naczynia, zbuduje mu obraz, jego gamę kolorystyczną i układ. Naradzają się długo lub krócej, ale zawsze to ona, jako tło lub jeden z uczestników martwej, będzie miała najwięcej do powiedzenia. Polubiła tę służbę, która daje jej poczucie panowania nad malarstwem i malarzami. Wcale nie pierwszym, który ogłosił się jej wasalem był Cézanne — ale to on stanął na

straży jej obecności w nauce koloru w akademiach. Pełni służbę w akademiach upaprana, sponiewierana i zeszmączona, ale nie traci poczucia godności i gotowa jest służyć adeptom sztuki jako opiekunka i towarzyska w ich dochodzeniu do malarskich spełnień. W obrazach potrafi zmartwychwstać, ze ścierki reinkarnować się w brokat, ze szmaty do podłogi — w niebo.

Symbolistka. Czasem draperia buntuje się przeciwko traktowaniu jej jako poczciwego rzemieślnika, który musi wykonywać za malarza najcięższą robotę. Chce przemawiać swoim głosem, bo wie, że ma ważne rzeczy do powiedzenia. Wtedy powstają obrazy takie jak *Zmartwychwstanie* Grünewalda, albo *Noc Hödlera*. Draperia, nie odżegnując się od swoich zobowiązań względem kompozycji i kolorystyki obrazu, obwieszcza, że będzie znaczyła Przemienienie, Radość, Śmierć, że będzie prześcieradłem miłosnym lub całunem. Całun to czarna tkanina u Hödlera i biała u Mantegni w *Martwym Chrystusie* z Muzeum Brera w Mediolanie. By przemierzyć drogę od twarzy Chrystusa do jego namalowanych na pierwszym planie stóp, oko wędruje po pagórkach i dolinach przykrywającego figurę białego całunu zamienionego w ścieży lodem krajobraz. Szczelnie okryta czarną tkaniną postać starej kobiety z obrazu Botticellego *Oszczercstwo*, stojąca obok młodej i tradycyjnie nagiej Prawdy, to Pokuta. Trudno o bardziej wyrazisty kontrast znaczeniowy i formalny dwóch kobiecych postaci. Niewielki obrazek Botticellego, z rzymskiej kolekcji Pallavicini, *Derelitta* przedstawia siedzącą przy zamkniętych wrotach młodą kobietę, która w rozpacz odrzuciła wierzchnią szatę i skulona ukrywa twarz w dłoniach. Bezdomne, porzucone, samotne — bo tak można tłumaczyć tytuł — są obie: kobieta i suknia; kto wie, czy ta ostatnia nawet nie bardziej, bo być porzuconą przez kogoś, kto jest porzucony, to cierpieć podwójnie. Tylko w arytmetyce dwa minusy dają plus. Botticelli namalował ten obraz około roku 1490, u progu kryzysu spowodowanego naukami Savonaroli, jako pokutne wyznanie kogoś, kto wyrzeka się dóbr i uciech materialnych — i w tym rozumieniu można *Derelittę* traktować jako duchowy autoportret malarza.

Draperia ma symbolizowanie we krwi, od kiedy pojawiła się na ciele człowieka znaczy wstyd, wygnanie z raju. Tuż po tym załopotiała nad jego głową chorągwiami i sztandarami różnych religii i idei mających na celu budowanie nowych, zastępujących utracone, pierwotne, więzi.

Ekspresjonistka. W *Zmartwychwstaniu* z isenheimskiego ołtarza Mathiasa Grünewalda (w Colmarze) bogato sfałdowana draperia, w którą spowite jest ciało unoszącego się nad otwartym grobem Chrystusa, uczestniczy w akcji dematerializacji. Płótno zanurzone w kamiennej czeluści jest błękitno-białe, wzlatając mrocznieje, by, przechwytyjąc po drodze barwę i blask gorejącego w gorze światła, zamienić się w pełen blasku czerwono-żółty ogień. Jest jednocześnie całunem i królewską szatą, jego wijące się sploty łączą strefę ziemską, gdzie widać powalone figury strażników grobu, z niebiańską, wolną od praw ciężenia. Jesteśmy świadkami kosmicznego wydarzenia: na tle czarnego, rozgwieżdżonego nieba rodzi się kometa z warkoczem wijącej się draperii.

Na przeciwległym skrzydle otwartego poliptyku odbywa się dramatyczna scena Zwiastowania. Z szumem skrzydeł i łopotem rozwichrzonych płacht czerwonych i żółtych tkanin wylądował tu anioł i z groźnie wymierzonym palcem obwieszcza nowinę czarno i skromnie ubranej młodej kobiecie, która zaskoczona w trakcie lektury i przerażona odchyła się do tyłu, jakby chciała umknąć za wiszącą obok zasłonę. Anioł wygląda jak gigantyczne, jaskrawo upierzone ptaszysko i trudno się dziwić panice Marii. Często zresztą w obrazach przedstawiających Zwiastowanie malarze umieszczają naprzeciwko zalęknionych Dziewic groźne, niebezpiecznie grożące gwałtem, koguciobarwne anioły.

A odchodząc od isenheimskiego ołtarza warto jeszcze popatrzeć na perizonium ukrzyżowanego Chrystusa, równie skatowane jak całe jego opuchłe i pełne cierni ciało. To chyba ta sama szmatka, zetlała i postrzępiona, która w niemowlęctwie Chrystusa pełniła funkcję pieluszki — widzimy ją na kolanach Marii we *Wcieleniu Syna Bożego*.

Uduchowiona. W prowincji Padwy, w stolicy Wzgórz Euganejskich niewielkim miasteczku Este, w wielkiej katedrze świadczącej o dawnej świetności miejsca, z którego wywodzi się ród Este, można zobaczyć marmurową figurę Antonia Corradiniego zatytułowaną *Wiara*, wchodzącą w skład zdołbiącego chrzcielnicę Triumfu Eucharystii. Spowita w przylegającą do nagiego ciała, sprawiającą wrażenie przezroczystej — choć to przecież kamień — tkaninę, stanowi piękny przykład dialogu ciała i draperii. W Luwrze można oglądać podobną rzeźbę Corradiniego: *Zawołowaną kobietę* (znalazła się tu pewnie za sprawą Napoleona, którego zachwyciły rzeźby tego artysty, szcze-



gólnie zapewne trzecia, znajdująca się w Neapolu i najbardziej z nich bezwstydną, zatytułowaną *Wstydlivość*); we wszystkich draperia szczelnie kryje kobiece ciało, odsłaniając jedynie dłonie i fragmenty stóp, maskując nawet twarz. A jednak, kiedy ogląda się je we wnętrzach kościołów — zwłaszcza obejmującą krzyż *Wiarę* w esteńskim Il Duomo — nagość figury narzuca się intensywnie. Widzi się fizyczność ciała pod draperią, ona sama jednak to

jakby rzeźbiona od wewnątrz duchowość postaci, jakby draperia, zasłaniając ciało, odsłaniała jego duchową obecność.

U prerafaelity Burne-Jonesa w *Złoty schodach*, *Fortunie* i *Zaczarowanym Merlinie* tkanina przylegająca ściśle do ciała pozwala figurom okrytych nią kobiet zaistnieć, przywodząc na myśl hellenistyczne rzeźby „stylu mokrych szat”. Podobnie opływa figury w „pogańskiej” *Wiośnie* i chrześcijańskiej *Judycie* Botticellego. W *Madonnie z długą szyją* Parmegianina we florenckim muzeum Uffizich, draperia wspinająca się na czubek piersi i zagłębiająca w studzienkę pępka Marii, mimo że buduje niedwuznacznie zmysłowy klimat nie bluźni, lecz mówi o zachwycie malarza. Podobne w proporcjach i wyrazie są postacie z grafik francuskiego manierysty Jacquesa Bellange’a: *Trzy Marie u grobu* i *Madonna z wrzecionem*. We wszystkich role pierwszoplanowe grają obfite, lecz jednocześnie szukające kontaktu z nagim ciałem tkaniny.

Gramatyczka. Draperia, tak jak materia, jest w naszym języku rodzaju żeńskiego i niesie żeńskie znaczenia: otula, obleka kształty, wchłania je i zamyka w sobie. Nie formuje kształtów, nie wpływa na nie, ale je ukazuje, unaczni. Jest muzykalną, taneczną oblubienicą aktu. Opowiada i wyraża go, ale jednocześnie pozostaje sobą, wie dzie swój niezależny żywot. Właściwie powinna urodzić się jako muza na wyspie Lesbos i stanowić parę ze sztuką, która przecież, w swojej dumnej uległości, też jest w języku polskim kobietą.

Mistyczka. W pięknym, opublikowanym w „Art Magazine” z 90. roku eseju o studiach draperii Leonarda, Ewa Kuryluk przypomina o średniowiecznych, na poły teologicznych, na poły mistycznych spekulacjach na temat ciała i jego odziewania i rozdziewania. W ich świetle draperia, podobnie jak kobiece łono, okrywa, chroni i czyni dobro nam wszystkim, tak jak Maria czyniła to Synowi Bożemu, nosząc go w łonie i szyjąc dla niego tunikę bez szwów. Materiał ubioru jest „żeńską powłoką ukrywającą i odsłaniającą męską boskość”; obnażenie z szat jest jednoznaczne z poniżeniem i złem.

Draperia więc, poza wszystkim co o niej powiedzieliśmy i co jeszcze powiedzieć można, znaczy wiele w dziedzinie wierzeń, przekonań, światopoglądów. Jakże nie ma znaczyć, skoro jej strzępy jako relikwie odgrywają tak ważną rolę dla wiernych? Poszukiwanie prawdziwego wizerunku Chrystusa prowadzi fanatyków do wiary w prawdziwość Całunu z Turynu i tylko patrzeć jak

zostanie odnaleziona szata Chrystusa, o którą oprawcy grali w kości, albo nawet Chusta Weroniki, prototyp kobiecego malarstwa rozumianego jako mechaniczne, nie przetworzone, lecz będące śladem rzeczywistości odcisnięcie natury na płótnie. Najlepiej, żeby było utrwalone nie farbą, lecz ludzką wydzieliną.

Modelka. Studia rysunkowe draperii wykonane przez Leonarda dają świadectwo — jak wszystko, co pozostawił — niezwyklej ciekawości i dociekliwości w badaniu języka, jakim do człowieka przemawia natura. Zainteresowania tkaniną nie wyczerpywała obserwacja struktury płótna; Leonardo wchodził w dialog z materią, formą, światłocieniem, przestrzenią, spotykał się z wielostronnością natury, z jej bogactwem. Przechowuję w pamięci niezwykle uczucie szczęścia, kiedy pierwszy raz zobaczyłem — to już czterdzieści lat temu — *Madonnę Litta* w Ermitażu. Nie, nie *Madonnę*, ale sfumato, które mi się gdzieś na policzku *Madonny* objawiło. To była ta sama czułość i przejęcie, jakie odnaleźć można w skrawku draperii na kolanach *Madonny w grocie* czy w studiach draperii. Leonardo nie był pierwszym, który tak miłośniczo oddawał się studiowaniu właściwości tkanin. Przygotowując się do malowania obrazów, czyniło to wielu malarzy niderlandzkich, zawsze jednak rytm łamiących się gotycko tkanin wieńczony był głową i dłońmi oblekanej przez nie postaci — i tak architektura sukni świętej Barbary. Michał Anioł uczył się draperii, kopiując i korygując freski Giotto, Dürer — Leonardo Północy — pozostawił liczne studia draperii wykonywane przed naturą. Nie wykraczają one jednak poza niezwykle sprawne odwzorowania, w których widać przełamywanie się rytmów gotyku i renesansowego otwarcia na złożoność obserwowanej natury. Pięknie potrafił zobaczyć draperię Grünewald w swoim studium do figury świętego Antoniego, którego postać odnajdziemy w ołtarzu z Isenheim i w innych rysunkach ujawniających fascynację sposobami marszczenia się i fałdowania rozmaitych tkanin. Patrząc na te studia natchnionego szaleńca, jakim był wedle przekazów współczesnych nadreński artysta, trudno nie przyznać racji Huxleyowi, który pisze:

Dla artysty, podobnie jak dla człowieka zażywającego meskalinę, draperie są żywymi hieroglifami, które w specjalnie wymowny sposób symbolizują niezgłębioną tajemnicę czystego bytu.

Indywidualistka. Leonardo w poświęconej draperii czwartej księdze *Traktatu o malarstwie* pisze o różnorodnych upodobaniach artystów w tej materii:

Wielu jest takich, którzy lubują się w draperiach i układzie fałd ostrokanciastym, surowym i wyrazistym. U innych kąty fałdów są ledwo wyczuwalne, a inni znowu wcale ich nie stosują, lecz zamiast nich dają łagodne krzywizny.

Rzeczywiście, różnorodność sposobów kształtowania fałdów w obrazach rzuca się w oczy od pierwszej chwili; draperia, jako twór abstrakcyjny — boć to przecież nic innego jak mniej lub bardziej zmięta płaszczyzna — pozwala malarzom na daleko posuniętą swobodę w jej kształtowaniu. „Każda rzecz z natury dąży do utrzymania stanu sobie właściwego” pisze Leonardo i ów „stan właściwy” draperii czy też jej „pierwotne przyrodzone właściwości” rozumie jako pozostawanie w stanie rozpostartym. Dlatego fałdy, czyli zakłócenie przestrzenne zmuszające tkaninę do zmiany właściwego jej, płaskiego kształtu, powinny być przedstawiane zgodnie z przyczyną owych zakłóceń. Pisze o tym Leonardo, dodaje rysunkowe instrukcje, ale i tak każdy kolejny z niezliczonej liczby artystów maluje, rysuje i rzeźbi draperię inaczej.

W National Gallery można zobaczyć *Pokutującego św. Hieronima*, *Madonnę Roverella* i *Figurę alegoryczną* Cosimo Tury. Indywidualność ferraryjczyka widoczna jest już w pierwszej chwili: nikt nie malował anatomii i draperii w tak szczególny sposób, nikt nie posługiwał się nimi do konstruowania takich rytmów w obrazach. Twarze jego postaci o nadmiernie dużych i mięsistych ustach są brzydkie, nadzwyczaj fizjologiczne, anatomiczne — i jest coś podobnego w jego draperiach, rzeźbionych wyraziście, z dbałością o efekt przestrzenny w pionowe i poziome łukowate fałdy. Pełne ekspresji obrazy są pozbawione lekkości, którą potrafiłaby tchnąć w nie draperia potraktowana mniej doktrynalnie. Podobnie indywidualnie, odmiennie od wszystkich innych przedstawiają się tkaniny niderlandzkiego malarza Jana van Hemessena, np. w jego *Karmiącej Marii*.

Sposób malowania draperii jest być może najmniej zawodną przy identyfikacji obrazu sygnaturą artysty, tak jak kształty i sfaldowanie muszli usznych, które w policyjnych kartotekach uzupełniają odciski palców. Może zresztą istnieje związek między cechami grafologicznymi pisma, uchem malarza i jego sposobem formowania draperii? Jakie tedy było ucho El Greca,

którego malowanie i w ogóle traktowanie draperii wyróżniało w jego i nie tylko jego epoce? Pełne falowania i lśnienie ciężkie i monumentalne płachty stanowią w jego malarstwie najważniejszy środek wyrazu. Suknia Chrystusa w *Espolio* z katedry w Toledo zwycięsko płonie czerwienią w centrum obrazu i rozdaje gorące tony tłoczącym się wokół postaciami. Tkanina jak płomień, pejzaż jak tkanina; *Widok Toledo* to zielono-błękitne dywany, draperie nieba i ziemi ozdobione białymi koronkami architektury.

Stylistka. Draperia nosi piętno indywidualności artysty, ale i wyraża czas, do którego należy. Tam gdzie indywidualność twórcy jeszcze się nie wyzwoliła, w romańszczyźnie i gotyku, draperia, nie mniej wyraźnie niż architektura, niesie cechy stylu. Po łagodności ociążałych łuków fałdów romańskich nadchodzi gotycki ostrołuk: to właśnie jego rytmem, rzeźbiącym suknie średniowieczne Madonny — np. nasza z Kruźlowej — kołyszą swoje Dzieciątka. W baroku poprzez zwichrzenie draperii uczestniczymy niemal w ekstazie św. Teresy wyrzeźbionej przez Berniniego.

Zacząło się, jak zwykle, w Grecji. Dekoracyjne, raczej rysowane niż rzeźbione ornamenty ubioru kurosów i kor, pionowe, doryckie rytmy sukni postaci kroczących w procesjach na fryzach Partenonu, nerwowe fałdy szat *Nike z Samotraki* i *Nike zawiązującej sandał* — to dzieje sztuki greckiej od archaiku przez klasycyzm do hellenizmu. Wczesne średniowiecze to hieratyczne fałdy Bizancjum, potem romańszczyzna, gotyk, ...i renesansowa *Judyta* Botticellego, której suknia uwiodła Huxleya. Ale co by powiedział Huxley, gdyby mu po dawce meskaliny podsunęto album ze wspaniale manierystycznymi obrazami Jacopo Pontorma? *Madonna z Dzieciątkiem, św. Anną i czterema świętymi, Nawiedzenie NMP* to opowieści o spotkaniach czelokokształtnych draperii w obrazach, których uroda niewiele by straciła, gdyby je zobaczyć pod nieobecność rekwizytów w postaci ludzkich głów, dłoni i stóp. Przyjaciel Pontorma, Rosso Fiorentino w *Zdjęciu z krzyża* przydzielił płasko malowanym płaszczyznom oświetlonych i ocienionych draperii dokładnie tę samą rolę co rytmom ciał, krzyża, drabin i nieba budujących geometryczną układankę. Kiedy oglądałem ten obraz w Pinakotece w Volterra znaczną część powierzchni obrazu pokrywały naklejone przez konserwatorów prostokąty białej bibuły, zamieniając go niemal dosłownie w niekompletnie złożone abstrakcyjne puzzle. Barok to w malarstwie rubensowska

obfitość nie tylko nagości, ale i odzieży, a w rzeźbie wyzwolone formy tkanin z popiersi Berniniego i jego nagiej w płomieniu draperii *Prawdy*. A także ciężki, elgrekowski kobierzec z brunatnego marmuru rozciągający się przed udrapowaną w górzysty, śnieżny pejzaż figurą *Błogosławionej Lodoviki Albertoni*.

W rokoku tkaniny pienia się i chichoczą jak pierzaste chmury na kobaltowych niebach; w *Triumfie Wenus* Bouchera ani Wenus, ani jej orszakowi żadna nie jest potrzebna, ale malarzowi tak — namalował ją wzgardzoną, odrzuconą, służącą za zabawkę amorkom, które wymachują nią, by tym bardziej zwrócić uwagę patrzącego na triumfującą nagość. W klasycyzmie draperie tężeją w powadze, w romantyzmie cierpią, w realizmie po prostu żyją — a w impresjonizmie migoczą drobinami barw i światła. Migoczą też mozaikowymi płatkami barw i światła w secesji, gdzie tekstylia (znów słowo Huxleya) do tego stopnia wciągnięte są w budowanie płaszczyzny obrazu, że pozostały z nich tylko ornamenty fałdów i wzorów, jak w obrazach Gustava Klimta: *Pocałunek*, *Judyta* czy *Dziewica*.

Obrazy, rzeźby, rysunki; drzewa stylów karmią wszystkie swoje gałęzie tymi samymi żywotnymi sokami.

Współczesna. Jak przedstawiają się współczesne dzieje draperii w sztuce? W XX-wiecznym malarstwie figuratywnym, niezależnie od jego kierunku, obecność draperii w zasadzie nie różni się od czasów dawniejszych. Nowością jest jej pojawienie się w latach 50. w obrazach z kręgu informelu i w sztuce pop artu we własnej postaci, jako wklejony w obraz fragment tkaniny. W poszukiwaniu bogatej i ekspresyjnej materii malarskiej Antonio Tapies naklejał na swoje płótna płótno workowe, a Robert Rauschenberg — wielobarwną koldrę. Lucio Fontana nic nie naklejał, ale rozcinał nietknięte malarstwem malarskie płótna. W roku 1962 powstał *Zapakowany magazyn „Life”* Christo, otwierający serię powstających na całym świecie ambalaży (w Krakowie mogliśmy z niewielkim opóźnieniem oglądać repliki ambalaży autorstwa prowadzącego od lat firmę importującą nowinki zachodnie Tadeusza Kantora). Z upływem lat Christo zaczął zawijać w płótnopodobne materiały coraz większe obiekty, aż zakończył cykl ambalaży ambarasującym opakowaniem Reichstagu. Opakował też Pont Neuf w Paryżu i jakąś wyspę na jakimś morzu. W każdym razie mamy tu do czynienia z tkaniną nieprzetworzoną, użytą jako

materiał, który sam w sobie nic nie znaczy, ilustrując jedynie namacalnie koncept autora. Tylko z pozoru w hiperrealizmie draperia wróciła na właściwe jej miejsce. Wedle Johna Kacere'a miejsce to znajdowało się w pewnym miejscu kobiecego ciała; specjalizował się w obrazach będących powiększeniami fotografii tego miejsca okrytego erotyczną bielizną: koronkowymi majtkami *Illeny* i różowymi *Lindy*. John de Andrea od schyłku lat 60. po dziś dzień wystawia odlewy nagich ciał kobiet i mężczyzn. *Leżąca* to odlew czytającej dziewczyny ułożony na realnym białym prześcieradle. Można się zastanawiać jaką też rewelacyjną sytuację mentalną wytworzyłaby odwrotność tego pomysłu: realna dziewczyna ułożona na odlewie prześcieradła.

Obecna. W obrazach z cyklu *Rozstrzelań* Andrzej Wróblewski dokonał przejmującego utożsamienia ubioru i ciała ludzkiego, ciałoubrania. Dekomponowane figury ofiar egzekucji, dzielone niejednokrotnie na segmenty jak dzwonka ryby i przemieszczane w przestrzeni oraz poddawane zmiennym oświetleniom, ulegają temu samemu uprzedmiotowieniu co oblekające je ubrania.

Najsłynniejsza z polskich artystek Magdalena Abakanowicz swoją zawrotną karierę w światowym obrocie wartościami artystycznymi zawdzięcza seriom figur z tkaniny, gdzie zmultiplikowana obecność człowieka wyrażona jest nagromadzeniem pustych skorup przechowujących pamięć wypełniających je niegdyś ludzkich bytów. Tkaninocieleśne pokrowce na człowieka są uproszczonym ucieleśnieniem dramatu nieobecności i pamięci, czytelnym dla tkanej grubym włóknem wrażliwości współczesnego człowieka.

Do ekspresyjnej sztuki Wróblewskiego nawiązywała w latach 60. krakowska grupa „Wprost”. Jej członków określano mianem turpistów, lecz jeszcze bardziej złośliwe było przezwisko „fałdziarze”; w ich obrazach, w których usiłowali podejmować wątki egzystencjalne, obsesyjnie pojawiały się zmięte fałdami nogawki spodni. Leszek Sobocki w swoich *Wcierkach* z lat 60. jako podobrazia używał białego płótna, ze wszystkimi jego prześcieradlanymi (*Traktorzystka*, *Rodząca*) i ekranowymi znaczeniami i konsekwencjami; barwnikiem, poza farbą drukarską, bywała np. jodyna. Kilkadziesiąt lat wcześniej niż artystki nurtu feministycznego ukazywał egzystencjalno-biologiczny obraz kobiecego ciała i losu, co — ponieważ wtedy nie było jeszcze usankcjonowane przez modę na sztukę kobiecą — nie zostało zauważone.



Prześcieradło jako znak egzystencjalny ewokujący narodziny, miłość, chorobę i umieranie pojawiało się i pojawia także u innych „wprostowców”. W twórczości Jacka Waltosia nie tylko prześcieradło z odcisniętymi na nim śladami egzystencji, erotyki, eschatologii wzywa tkaninę do współuczestnictwa; *Zasłona*, *Ekran*, *Płaszcz Samarytanina* już tytułami głoszą jej istotną formalnie i znaczeniowo obecność. W kręgu malarstwa fotorealistycznego substytutem nieobecnego człowieka są plastikowe kostiumy Macieja Bernhardta, którego malarstwo potrafiło w swoim czasie znaleźć kilkuletnie — bo taką trwałość mają artystyczne mody — eksponowane miejsce w życiu artystycznym. Artystyczne też — artificioel, nie artistique — jest malarstwo niezwykle wrażliwie piszącej o sztuce Ewy Kuryluk, używającej lnianej lub bawełnianej surówki dla stworzenia atmosfery intymności w *Erotykach*. W miejsce klimatu intymności, choćby bluźnierczej, niezbędnej w rysowanych przez nią częściowo zasłoniętych fałdowaniami draperii wyobrażeniach masturbacji, zjawia się bezosobowość szczelnie obnażonej kobiety i mężczyzny. W miejsce przejęcia czy wzruszenia intymnością sytuacji, czujemy się ograniczeni do chłodnej, anatomicznej konstatacji; zrealizowane wedle recept obowiązujących w sztuce feministycznej erotyki rysowane na płótnie są rzeczowe, oziębłe, pozbawione przeżycia, budzą skojarzenia z suchością naskórka i bolesnością. Odwrotnością chłodu są pełne furii obrazy Grzegorza Bednarskiego z cyklu *Ni mas, ni menos*, w których panuje napięcie zmysłowego uniesienia, rządzi malarski żywioł, a porywczosć gestu malarza współbrzmi z hamowaną zaborczością w świecie zmysłów. Malarstwo Tadeusza Boruty to teatr draperii, oparta na znajomości tradycji świadomość jej potęgi wyrazowej i estetycznej. Zobrazowanie fizycznej obecności tkanin i uwikłanych w nie postaci ludzkich — jedno i drugie są malowane z fotograficzną bezbłędnością i nonszalancją — wyklucza możliwość przekroczenia fabularnego odczytu przesłań rodem z teologii lub apokryfu. U Aldony Mickiewicz mamy do czynienia z uczłowiczeniem draperii (*Obnażona*, *Rana*); materace, kołdry, kurtki, w tym *Kurtka Pascala*, są malowane w skupieniu i precyzyjnie, nie potrafią jednak wyrwać się ze strefy reizmu, w wyniku czego miejsce duchowości zajmuje duszność — martwość nie potrafi wyrazić śmiertelności. Zbigniew Bajek umiłował sobie draperię jako wyrazicielkę swoich szpitalnych przerażeń i posługuje się nią obficie w kolejnych ekspozycjach. W zdjęciach powstałych z inspiracji *Rajem utraconym* Milтона para nagich ludzi

efektownie miota się w niemilosiernie upapranych tkaninach albo ich współczesnym odpowiedniku, plastikowej folii. Bajek i Boruta używali niejednokrotnie draperii — a ściślej mówiąc, prześcieradła w jego fizycznej postaci — jako przynęty dla metafizyki. W żadnym jednak przypadku rekwizyty pogotowia ratunkowego nie sprawdziły się postawione w stan pogotowia artystycznego. Myśl pozostawała myślą, tkanina tkaniną, przeżycie ustępowało miejsca doznaniu.

Draperia potrafi być erotyczną bielizną, sztandarem lub całunem tylko wtedy, gdy ma do czynienia z prawdziwą erotyką, walką lub śmiercią; w sztuce, zaprzyjaźniona z artystami umie zagrać rolę jedynie wedle przygotowanego rzetelnie scenopisu i protestuje, gdy siłą, nieprzygotowaną i nagą wciąga się ją na scenę. Wtedy bełkocze głupstwa, wdzięczy się estetycznie, budzi obrzydzenie lub litość. Wysługiwanie się nią uwłacza jej godności. Zmuszana do odgrywania niewiarygodnych, źle napisanych ról ponosi klęskę. Żal draperii, która tyle potrafi — nie artysty, co nie umie jej sprostać.

Aktorka. Zmuszona do odgrywania źle napisanych ról... Skoro już znaleźliśmy się w teatrze, przypomnijmy jeszcze raz o kurtynie i kostiumie. Cóż począłby teatr bez draperii? Kostium to rzecz oczywista, ale te hektary draperii w postaci zasłon, kulis, woalów, sieci azurów, mglistych horyzontów, falujących i powiewających w światłach reflektorów powierzchni, które ewokują nieokreśloną przestrzeń, budzą wyobraźnię, zamieniają się w wodę, w chmury, wyrażają wiatr i światło... Animowanie abstrakcyjnej płaszczyzny, nakłanianie jej, by była powolna wyobraźni i fantazji scenografa, by stała się nieokreśloną dalą lub nieustępliwą ścianą — to niemal dzieje teatru, w którym umowność staje się dramatycznym konkretem, w którym konkret staje się artystyczną fikcją. W teatrze draperia czuje się najlepiej, otula swoją na poły abstrakcyjną, na poły realną płaszczyzną świat realnej fikcji, fikcyjnej realności. Nie muszą scenografowie wyszarpywać z rąk malarzy sztuk sukna: starczy ich dla sztuk wszelkich.

Naturalistka. Huxley napisał cytowane powyżej zdanie o tym, że w interpretacji artysty draperia potrafi wyrazić czysty byt... Nie wiem, czy nam, skazanym na myślenie i nawykłym do stawiania idiotycznych pytań, na które nie ma i nie może być odpowiedzi, przystoi pytanie o czysty byt. Spójrzmy



tam, gdzie on rzeczywiście może zaistnieć, w królestwo świata, nazwanego za sprawą naszego kaprysu bądź naszej ułomnej wiedzy, nieorganicznym. Korytarze i sale jaskiń krasowych pokryte bywają tym, co nazywa się szatą naciekową. Wśród wielu form, jakimi nacieki kalcytu i aragonitu otulają ściany grot, geologowie wymieniają draperie, zasłony, kurtyny. To wszystko dzieje się w litosferze, czyli kamiennej, zewnętrznej skorupie kuli ziemskiej, która jest określana mianem kamiennego płaszcza Ziemi. Odzież Ziemi... Czy słowo



płaszcz pochodzi od płaszczyzny? Płaszcz płaszczy się na człowieku i na Ziemi. Marszczy się górami i dolinami na człowieku i jego planecie. Najwyższe góry kruszą się, ich odłamki zasypują doliny i niesione wodami osiadają na dnie oceanów, płaszcz Ziemi usiłuje być płaski, ale nie potrafi, bo kula ziemską stygnąc kurczy się i marszczy jak skórka jabłka, jak skóra człowieka. Lifting nic tu nie pomoże.

Płaskość jest duszą draperii, fałdy jej ciałem. A może odwrotnie?

Sfałdowana. W r. 1988 we Francji ukazała się książka Gillesa Deleuze pt. *Le Pli (Fałd)*. Podtytuł brzmi *Leibniz i barok*. Autor, francuski filozof, twórca neoleibnizianizmu podejmuje i rozwija główne wątki filozofii XVII-wiecznego, par excellence barokowego myśliciela. Leibnizowskie godzenie przeciwieństw i zasada ciągłości stanowi zaprzeczenie dualizmu, walki światłości z ciemnością, dobra ze złem. Pomiędzy będącymi w skrajnej opozycji bielą i czernią istnieje nieskończona ilość tonów pośrednich; czerń to tylko najmniejsza ilość bieli, tak jak zło, to najmniejsza ilość dobra. W przyrodzie nie ma skoków, są jedynie przejścia. To, co jawi się naszemu postrzeganiu jako nowa jakość jest tylko przekształceniem innej, już nam znanej. Substancje są

niematerialne, ciała są jedynie ich zjawiskami. Realna jest w substancji jedność — mnogość jest zjawiskowa. Jak w draperii, której „stanem właściwym” jest płaskość, a zjawiskiem sfałdowanie ukrywające przed naszym poznaniem całe połacie płaszczyzny. Deleuze, pisząc o charakteryzującym sztukę baroku bogactwie sfałdowanych draperii tracących kontakt z okrywanym przez nie ciałem, identyfikuje zasady filozofii Leibniza z barokowym „*le pli qui va à l’infini*” — fałdem, który biegnie ku nieskończoności. W malarstwie i rzeźbie iluzjonistycznej wchodzenie draperii spowijających figury w kontakt z przestrzenią, z chmurami — jak to ma miejsce w obrazach Tiepola i w barokowych wnętrzach zdobionych malarstwem iluzjonistycznym — stanowiło wykładnię ciągłości tego co realne i co spirytualne. W ujęciu Deleuze’a draperia używa swoich atrybutów formalnych i znaczeniowych wszystkim innym obiektom, jako metafora jest w stanie ogarnąć Wszechświat. W rozdziale zatytułowanym „Nowa harmonia” francuski filozof pisze:

[...] jeśli chcemy poddać próbie definicję baroku: ‘fałd w nieskończoność’, nie możemy się zadowolić arcydziełami, trzeba sięgnąć do recept lub mód, które przekształcają każdą dziedzinę sztuki: w martwej naturze, na przykład, jedynym obiektem stają się fałdy. Recepta na barokową martwą naturę brzmi: draperia, która fałduje się jak powietrze lub ciężkie chmury; obrus na stole o fałdach morskich lub rzecznych, wyroby złotnicze, które płoną fałdami ognia, warzywa, grzyby lub kandyzowane owoce uchwycone w ich ziemskich fałdach. Obraz bywa tak przepełniony fałdami, że zamienia się w rodzaj schizofrenicznego szaleństwa i odczytać go można tylko w kategoriach nieskończoności, wyciągając zeń nauki duchowe.

Draperia zjawia się zawsze ta sama, w zawsze nowym miejscu; choć waha się i cofa, biegnie nieprzerwanie. I na tym chyba polega jej urok, że ludzi nas, prowadząc za sobą w widoczne i tajemne strefy, opuszcza nas, biegnąc w nieznanie i pojawiając się stale na nowo w świetle, żywa i uporzycywie bliska jak ktoś, kto zdradził ale pozostał, kto ma swoje tajemnice, ale domaga się zaufania. Posłuszna określonym przez Leonarda prawom dąży do płaskości, ale fałduje, mnie się w fałdy. Jest nieprzerwaną jednością nawet wtedy, kiedy kryje się w cieniu albo znika. Leibniz powiedziałby pewnie, że jest jak opatrność Boża.

Wolter szydził z Leibniza; w jego *Kandydzie* filozof Pangloss powtarzający uporczywie, że „wszystko jest najlepsze na tym najlepszym ze światów”, karykaturyzuje ciągłość znikającej i zjawiającej się rzeczywistości. Tłumacząc zawiłości splotów i zafałdowań losu Leibnizowską teorią przyczyn i skutków, Pangloss, nawet ubrany w sanbenito — strój skazańców Inkwizycji — jest gotów dowodzić, że składają się one na całość, której na imię harmonia.

Wyrzeźbiony przez Houdona portret Woltera ukazuje uśmiechniętego szydyczko starca siedzącego w spowijającej go nadmiernie obszernej szacie pełnej fałdów i załamań. Gdyby metaforę draperii, którą posłużył się Gilles Deleuze dla wyrażenia leibnizjonizmu, zastosować do sportretowania szydzącego z Leibniza racjonalisty Woltera, należałoby go wyrzeźbić nagiego, okrytego pełną dziur, nakrochmaloną tkaniną.

Samopłócienna. A może żywiolowa wegetacja draperii w malarstwie jest wynikiem naturalnej ku sobie skłonności tkaniny i płótna malarskiego? Gdzieżby lepiej było tkaninie jak nie na płótnie? Ktoś opowiadał mi w latach 70. o obrazie (nie pomnę, niestety, czyjego autorstwa — chyba to była młoda wówczas malarka), na którym płótno, po pokryciu go warstwą białego gruntu zostało hiperrealistycznie namalowane na nowo. Nie widziałem tego portretu malarskiego płótna, uderzyła mnie autoteliczność malarskiego pomysłu. Przypomnę, że w filozofii wartości autoteliczne to te, które stanowią cel sam w sobie, coś w rodzaju węża zjadającego własny ogon, to tak, jakby na przykład ktoś akwarelą malował farby akwarelowe (robi to mieszkający w Paryżu Włodzimierz Kamiński, w którego hiperrealistycznych obrazach malowanych akwarelą prostokątne pojemniczki z akwarelami stały się powracającym obsesyjnie motywem). Kiedy dowiedziałem się, że płótno w języku włoskim to *tela*, autoteliczny zyskał dla mnie podtekst jako ‘samopłócienny’. I w ten też sposób moja wyobraźnia interpretuje przytaczaną przez Pliniusza Starszego i cytowaną do znudzenia opowieść o konkursie malarskim pomiędzy dwoma artystami znanymi z umiejętności imitowania malarstwem rzeczywistości, Zeuxisem i Parrasjosem. Zeuxis namalował kiść winogron tak prawdziwie, że zlatywały się ptaki, by się nimi pożywić; zaproszony przez Parrasjosa do pracowni ujrzał obraz konkurenta zasłonięty płótnem, a kiedy chciał je odsunąć by obejrzeć obraz, okazało się, że draperia jest namalowana. Wygrał ten, który oszukał malarza, nie ptaki.

Płótno

*Stałem w milczeniu przed ciemnym obrazem,
przed płótnem, które mogło zamienić się
w płaszcz, w koszulę, w chorągiew,
lecz stało się kosmosem.*

*Trwałem w milczeniu przed ciemnym płótnem,
pełen zachwyty i buntu i myślałem
o sztuce malowania i o sztuce życia,
o tylu dniach pustych i zimnych,
o chwilach bezradności,
o mojej zimnej wyobraźni,
która jest sercem dzwonu
i żyje tylko w rozkołysaniu,
uderzając o to, co kocha
i kochając to, co uderza,
i pomyślałem, że to płótno
mogło być całunem także.*

Adam Zagajewski z tomu *Płótno* 1990

Tekst zamieszczony dzięki uprzejmości pani Joanny Bonieckiej.

Ilustracje

str. 125 Philippe de Champaigne *Kardynał Richelieu*, Musée du Louvre, Paryż

str. 145 Antonio Carradini *Faith* (detal), 1665–1752 r., Duomo of Santa Tecla

str. 152 Zbylut Grzywacz *Kłęb*, 2004

str. 155 Ewa Kuryluk *Ręce mamy z twarzą mojego brata*, rysunek na tkaninie, fragment instalacji *Tabuś*, Kraków 2001 (reprodukcja zamieszczona dzięki uprzejmości Galerii Artemis)

str. 156 Aldona Mickiewicz *Rana*