

Ich verlange in allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist 's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist. Das Gefühl, dass, was geschaffensei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunst-sachen.

Georg Büchner, Lenz

„Ja żądam we wszystkim – życia, prawdopodobieństwa, istnienia, wtedy – wszystko w porządku; nie ma już po co pytać, czy rzecz jest piękna czy brzydka. Poczucie, iż to, co się stworzyło, naprawdę żyje własnym życiem, przeważa nad tamtymi dwoma i stanowi jedyny sprawdzian w dziedzinie sztuki”

Georg Büchner, Lenc (przeł. Kazimiera Iłakowicz)

Orestes, chwilę po tym, jak z trudem zdołał uśmierzyć gniew Eryonii, Hamlet próbujący zebrać myśli po konfrontacji z duchem, Don Juan nie większy superman niż jego tchórzliwy lokaj, ale napinający każdy mięsień, nim zuchwale wystąpi przeciw Piekłu, na które skazał go Komendant, Maldoror, na poły anioł, na poły orkusz, który chce zaczerpnąć oddechu po wygłoszeniu bluźnierczej tyrady w *Pieśniach*, raz jowialny, raz marzycielski Falstaff, mimo wszystkich ekscesów niemal równie młodzieńczy jak wtedy, gdy był paziem u księcia Norfolku – wielki gracz doskonale wyczuwający własną, naznaczoną tyłoma wstrząsami epokę, postać wyrafinowana nowoczesna, zaskoczona przez nas w absolutnie nieoczekiwanej chwili, kiedy nie bacząc na godzinę, ma wszystko postawić na jedną kartę, czy to w karty, czy w kości, czy w ruletkę... Na twarzy Francisca Bacona, rumianej jak u jakiegoś osiemnastowiecznego empirysty angielskiego, który filozofuje nad kieliszkiem koniaku czy sherry, na tej twarzy bez śladu zarostu, dziecięco puciołowej, ale i steranej życiem, zdaje się malować zdumienie, otwierające oczy, inteligentny upór tudzież połączona z jakąś, czy ja wiem, sekretną wściekłością, subtelna rozpacz kogoś świadomego, iż w dzieciństwie najmniejsza rzecz potrafiła wzbudzić w nim zachwyt.

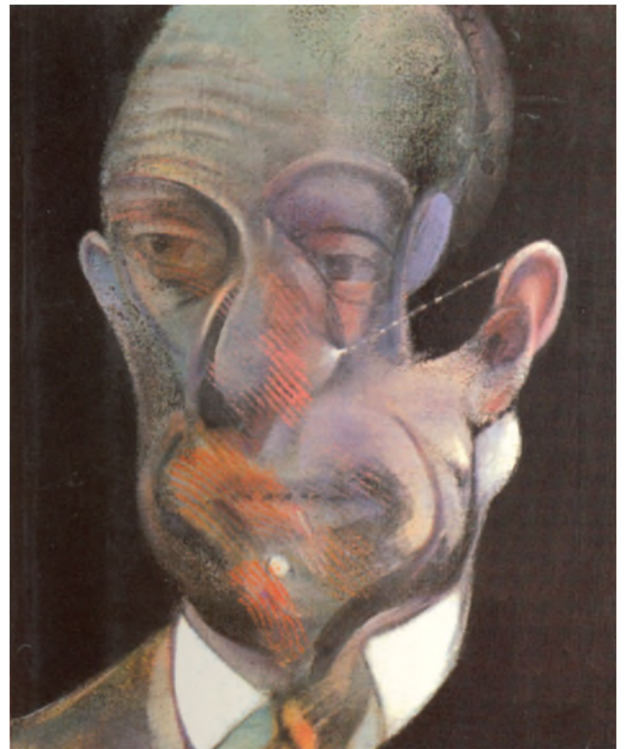
Kosmyk włosów przekornie tnący czoło, linia, której nie brak na żadnym z autoportretów, to jakby znak tego, że w głowie Bacona nic nie dzieje się podług gnuśnych reguł jakiegoś z góry wyznaczonego planu, lecz jest nieodmiennie konsekwencją zawieszenia, załamania lub zakwestionowania. Czyżby owa niezgoda na gotową konfekcję nie przejawiała się w nieco skrzywionej, a w każdym razie nie całkiem pionowej pozycji, w jakiej widzimy go na wielu fotografiach, która, podobnie jak jego chód, niemal taneczny, może świadczyć o wstręcie do statecznej równowagi u tych, pod stopami których nigdy nie usunęła się ziemia?

W porównaniu z niedbałym, lecz absolutnie nienagannym ubiorem tej postaci, której niepodobna rozważać w jednym tylko aspekcie i którą należałoby także – rezygnując z wszelkiego romantyzmu – przedstawić jako

Francis Bacon: en face i z profilu

pracocholika, malującego od wczesnego rana, bez względu na to, jak upłynęła mu noc, bezład panujący w jego londyńskiej pracowni – istnej rupieciarni, z latami niesprzątaną podłogą – położonej w wymuskanej dzielnicy mieszkaniowej, w jednym z tych *meus* [zaułków], gdzie niegdyś mieściły się stajnie, każe myśleć, właśnie z powodu wielkiego rozgardiaszu, o względnej kreacji porządku, który nastaje symbolicznie wraz z namalowaniem obrazu, a równocześnie stanowi – w oczach artysty, który w pomieszczeniu, gdzie zazwyczaj sypia i zwykle też maluje, nagromadził tyle rzeczy (przybory malarskie, porzucane i niszczone fotografie etc.) – trójwymiarowy ekwiwalent słynnego muru Leonarda da Vinci, tak wiele podsuwającego wyobraźni.

Czy głównym celem sztuki, zarówno tej, która zdaje sprawę z istniejących rzeczy, jak i tej, która rozwija się przede wszystkim jako gra wyobraźni, nie jest wybawić



Francis Bacon Michel Leiris. Za: Bacon 1909-1992, Cercle d'Art, Paris 1994

nas od nieszczęścia, celem, który może osiągnąć w ten sposób, że obok zwykłego świata powołuje do życia świat ułożony podług kaprysu naszego umysłu, rządzący się własnym porządkiem i odcinający się od nieprawdopodobnego bałaganu otaczającej nas rzeczywistości? I czy sztuki plastyczne, które wytwarzają wabiące oko obrazy, obdarzone inną esencją niż niezliczone elementy świata zewnętrznego, będące dla nas jakby punktami zaczepienia, nie są powołane do tego, by dać nam coś na podobieństwo ludzkich osad, wzniesionych przez cywilizację, których uporządkowanie – obojętnie, jaki ma charakter – trzyma w ryzach dzikość otoczenia? W ten sposób artysta – jeśli przyjąć, że jego działalność wykracza poza prostą rozrywkę – może znaleźć dla siebie rację bytu w samym istnieniu chaosu, w którym jesteśmy zanurzeni, zamieszani, pośród którego przyjdzie mu wypowiedzieć coś własnego, choćby niezbyt mocnym głosem (ale autentycznie ludzkim, takim, który dotrze do nas i – w odróżnieniu od wytworów sztuki czysto użytecznej – wzbudzi w nas echo). Czy znaczy to wszakże, iż Bacon, którego trudno opisać w aspekcie zewnętrznym, ponieważ nie mieści się w żadnym sztywnym schemacie i nie chce być niczym więcej niż malarzem i wyznawcą nie tyle sztuki, ile nieniosącej żadnego przesłania gry, miałby mieć głos o brzmieniu mniej opierającym się definicji?

Jakby płótno żyło własnym życiem i stanowiło nową rzeczywistość, a nie było zaledwie jej kopią, pośrednią aluzją do niej albo przykładowo wyważonym wzorem (czyli czymś bez jadu, jak czysty ornament), to, co natychmiast się na nim dostrzega, i to, co narzuca się widzowi nie zapośredniczone, obojętnie z jakich elementów składa się obraz, także wtedy, gdy temat sytuuje go na planie mitu, a nie codzienności i niezależnie od tego, czy naszą reakcją będzie aprobata czy sprzeciw, to swego rodzaju *realna obecność* ożywiających takie dzieła postaci, absolutnie nie zatracająca o teologię. Dzięki nim do nieuprzedzonego widza zaczyna przenikać pewna dotykalna rzeczywistość, z krwi i kości, nieobca temu, czego w normalnym życiu doświadczyć on może w akcie paroksyzmu, takim jak miłość fizyczna. Owa realna obecność, przyodziana w niesamowitą wprost niejednoznaczność i fascynujący połysk, daje się smakować z całą zmysłowością, ale – jakkolwiek wyrafinowane byłyby środki malarskie – jest tak intensywna, że ci, których odstręczają podobnie żrące efekty, widzą w tym tylko szpetotę!

Dzieła Bacona nie tylko drażnią naskórek i zwracają na siebie uwagę samym elementem piktoralnym, ich oddziaływanie idzie dużo dalej – zachodzą za skórę, nie przestają nas sycić dobrą lub złą energią także po upływie tego w pewnym stopniu zawsze zdumiewającego momentu, kiedy obraz zaczyna docierać do umysłu, co (rzecz jasna) świadczy o ich wyjątkowej wartości. Czymże bowiem jest dzieło malarskie, niezdolne do opanowania nami, które po dłuższym czasie naszego z nim obcowania można niemal zredukować

do roli przypadku, przerywającego monotonię ściany, na której zostało zawieszono? Tylko te dzieła istnieją prawdziwie, te tylko osiągają pełnię realności, które mają na nas trwałe wpływy – do czego zresztą zdolne są też rzeczy tak efemeryczne jak śpiew, gra aktora lub taniec (bo to kwestia jakości, nie czasu przedstawienia) – i które gruntownie odmieniają cały nasz sposób późniejszego odczuwania i myślenia, a nie tylko czymś nas zafrapują, choćby i głęboko, nie zmieniając wszakże niczego w naszych emocjonalnych reakcjach wobec świata i nie pozwalając nam wyjść poza dyletantyzm.

Na większości swych obrazów, niezależnie od tego, do której fazy jego twórczości należą, pomijawszy to, co zjawia się tam wyłącznie jako akcesorium lub element dekoracyjny – Bacon pokazuje figuracje żywych postaci bądź rzeczy, ogólnie biorąc, banalnych, odznaczające się, przynajmniej z pozoru, pewną prawdziwością wizerunku pozostającą w bezpośrednim związku z doświadczeniami zdobytymi kanałem wrażeń lub, w szerszym ujęciu, wrażliwości, takich jednakże, z których jasno widać, że nie są one, jak fotografia, odbiciami otaczającego świata, tylko rezultatem całkowicie swobodnego zastosowania technicznych środków malarstwa, przedstawieniami, których jednakowoż charakter fikcji malarskiej powoli się zaciera, dzięki czemu istnieją one mocniej niż proste reprezentacje (stanowią, jak się wydaje, byty szczególnej kategorii, a nie imitacje pozbawione własnego życia). Inaczej można by to ująć w ten sposób, że istotnym celem Bacona jest nie tyle namalowanie obrazu, traktowanego jako coś, co warto obejrzeć, ile doprowadzenie do tego, by na płótnie, branym za teatr działań wojennych, objawiły się jakieś realności. W tym względzie artysta ten – który nie mając próżnej ambicji bycia nowoczesnym, należy niewątpliwie do drugiej połowy naszego wieku, tak przez swój styl, jak i wprowadzane do gry elementy – odróżnia się nie tylko od surrealistów (którzy, opętani na punkcie snu i wynalazków fantazmatycznej natury, uczynili z obrazu ekran, na który rzutowane są projekcje świata wyobraźni), ale i od kubistów (dla których wartość obrazu, rozumianego jako radykalna transformacja prawdziwego motywu bądź uważanego za taki, polegała na silnym ustrukturyzowaniu kompozycyjnym, wolnym od wszelkich sztuczek optycznych), a także od ich wielkich poprzedników, impresjonistów (dla których obraz był otwartym oknem lub dziurką od klucza, obdarzającymi oko jakimś świetlistym lub przysłoniętym wycinkiem codziennej rzeczywistości).

Unikając niespokojnego oświetlenia (co skierowałoby go w stronę ekspresjonizmu, on tymczasem kategorycznie sprzeciwia się tej tendencji i jako realista gardzący przesadną emfazą tak samo jak dramatyzowaniem czy satyrą usiłuje po prostu, niczego nie dodając, jak najwierniej przenieść na płótno swoje wrażenia), unikając również efektów wizualnych, tak subtelnych, jak i jaskrawych (w stylu impresjonistów),

Bacon umieszcza na ogół to, co maluje, w ostrym i równomiernym świetle elektrycznym, a jeśli w świetle słonecznym, to bez niuansów związanych z meteorologią. Wszystko odsłania się w jaskrawym świetle południa – w szczytowym punkcie dnia i w *godzinie prawdy* – bądź w świetle określanym w języku teatru jako *pełne reflektory*. Czy nie można by z tego wnosić, że na wszystkich swych płótnach ten człowiek o wielu obliczach lubi grać w otwarte karty i bezzwłocznie, bez staroświeckiej finezji gotów jest płacić natychmiast żywą monetą? Jest nią owa „bezpośredniość”, którą Bacon sam dostrzega w niektórych swych pracach, o czym mówi historykowi sztuki Davidowi Sylvestrowi w jednej z wielogodzinnych rozmów nagranych na taśmie, a następnie spisanych (jest ich dzisiaj siedem, plus jedna nie wydana). Dyskutują, z takim zacięciem starając się rozwiać wszelką wieloznaczność, że dialog ten mógłby toczyć się w nieskończoność. Te przykładowe dokumenty wykazują, jak mało zależy Baconowi na kokieterijnym maskowaniu natury swego dzieła oraz że w parze z pozornym rozwichrzeniem idzie u niego rzadko spotykana trzeźwość spojrzenia. Owa „bezpośredniość”, chciałoby się rzec, polega nie tylko na natychmiastowości uzyskanego efektu, lecz również na chłodnym przypieraniu do muru, któremu bezlitośnie poddany jest widz, zresztą (jak się wydaje) na równi z autorem, który z takim samym zapamiętaniem, z jakim zazwyczaj maluje, teraz bez ogródek i bez owijania w bawelnę udziela odpowiedzi na przebiegłe pytania upartego i zawziętego inkwizytora.

Przestrzeń, w której oddychamy, tutaj, i czas, w którym, teraz, żyjemy – właśnie to znaleźć można, z paroma wyjątkami, na płótnach Bacona, płótnach, których celem, jak się wydaje, jest bezpośrednie wyrażenie czegoś bezpośredniego, płótnach, o których nie wystarczy powiedzieć, że, ogólnie biorąc, są wolne od egzotyki i archaizowania – odstępstwem od tej reguły są tylko *Krajobraz z nosorożcem* z 1952 r. (na podstawie fotografii pochodzącej z Afryki Równikowej, później zniszczony, jak wiele innych obrazów Bacona), *Człowiek niosący dziecko* (pamiątka długiego pobytu w Tangerze w 1956 r.), seria *Papieży* (inspirowanych w okresie 1949-52 słynnym *Innocentym X* Velázqueza) tudzież do pewnego stopnia anachroniczne portrety van Gogha (1957), spośród których parę, o nieco fowistycznej fakturze, to prace niemal – choć nie w pełni – nam współczesne. Między większością obrazów Bacona – artysty, którego całkowitą oryginalność w tym względzie chciałbym tu jeszcze raz podkreślić – a człowiekiem, który na nie patrzy, bliskość jest w rzeczy samej większa, niż gdyby ich temat nie narzucał dystansu w przestrzeni lub czasie. Choć dzieła tego typu nie mają absolutnie charakteru *trompe-l'oeil* (*ersatzu*, który zresztą nie jest w stanie nikogo naprawdę wywieść w pole), a ich autor gwarantuje, że są one autentycznymi kreacjami, równie odległymi od abs-

trakcji, jak od tego, czemu przykleja pejoratywną etykietę „ilustracji”, można powiedzieć, że oglądającemu dają one poczucie, „jakby tam był”, a nawet, że naprawdę „tam jest” (nie przed obrazem, tylko wewnątrz niego), według formuły określającej pełne uczestnictwo, idącej dalej niż formuła „to jest”, którą Roland Barthes ukuł w odniesieniu do fotografii w swym niewątpliwie światłym dziele, *Światło obrazu* [*La Chambre claire*] dla oznaczenia, że czas przeszły został zastąpiony teraźniejszym: według której „to było” wyraża, że fotografia, której paradoksalnym powołaniem jest funkcjonować nie tyle jako otwarta i pozbawiona dystansu prezentacja jakiegoś zjawiska, ile dawać świadectwo *post factum*, bo świadectwo musi być *post factum*, i autorytatywnie poświadczając, że coś istniało albo się zdarzyło.

Na licznych płótnach Bacona, które wydają się – z mojego subiektywnego, rzecz jasna, punktu widzenia – najbardziej typowe, czyli należących do dojrzałego okresu tego artysty, który, nie mając za sobą studiów akademickich, wypracował swe rzemiosło jako samouk, dosłownie własnymi rękami, rzeczy pokazane są w miejscu przedstawionym (mniej więcej) w myśl tradycyjnych reguł perspektywy i z tego względu są dla nas wiarygodne. Całkiem z bliska, moglibyśmy je wziąć za obiekty wielkości naturalnej, umieszczone na przedłużeniu podłogi, na której stoimy, oglądając obraz. Jakbyśmy przestali być jedynie widzami i mieli bezpośrednio do czynienia z przedstawionymi rzeczami. Na tych płótnach – mających, owszem, swoją geometrię, ale geometrię, którą można by nazwać peryferyjną (dotyczącą jedynie przestrzeni otaczającej) nieodnoszącą się do samych figur, zbyt swobodnie potraktowanych, aby można je było zredukować do prostych struktur – ogólna konstrukcja całości odpowiada mniej celom dekoratywnym, czy też *stricte* plastycznym, niż nadrzędnym wymogom rozplanowania [na obrazie], uscienicznienia i akcentowania [waloryzacji znaczeniowej]. To z punktu widzenia powstającego dzieła, natomiast z punktu widzenia oglądającego, którego oko i umysł atakuje obraz – zdecydowanego uobecniania. Zazwyczaj zamknięta i ciasna przestrzeń obrazu – obszar, który nie wydaje się ani substytutem naszego świata, ani modelem tegoż w pomniejszonej skali, lecz jego repliką – jakby konstytuowała (niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z jakimś mało oryginalnym pokojem, czy bardziej rozległą przestrzenią na zewnątrz, zawsze banalną, zupełnie nic nam nie mówiącą) rodzaj pudełka, w którym, w idealnej sytuacji, zostanie zawarty widz, fikcyjnie wprowadzony na to miejsce, gdzie, rzekomo w jego skali, zostanie mu coś pokazane – tym samym zaszczyca go Bacon rolę mniej pasywną niż przykutego do fotela widza i podnosi do rangi *voyeura*, na żywo uczestniczącego w czymś w rodzaju sceny bez sprecyzowanej anegdoty, która odsłania się na jego oczach – widz, schwytyany w prze-

strzeni przeważnie zamkniętej w sobie, lecz otwartej dla niego, skoro może tam przeniknąć w wyobraźni, wszystkie użyte środki jakby go do tego zachęcały.

Jest to zatem – podobnie jak i nasz czas – nasza przestrzeń. Oprócz tych obrazów, gdzie można się doszukać pewnych aspektów biografii artysty, który przez jakiś czas był projektantem mebli, nim nagle odezwało się w nim artystyczne powołanie (równie nagle, jak w chłodnych strukturach jego obrazów odzyska się prawdziwe malarstwo), pewna liczba dzieł Bacona została tak pomyślana, jakby miała zademonstrować swoją aktualność. Nie tylko nowoczesne stroje postaci i meble (funkcjonalne bez wyjątku), ale i inne akcesoria wzięte wprost z naszej epoki: elektryczne żarówki i przełączniki, dywaniki, parasole, maszynki do golenia, umywalki i sedesy, telefony, aparaty fotograficzne, gazety z nieczytelnym tekstem (które, podarte i pomięte na ziemi, sugerują zresztą bałagan panujący w samym atelier artysty), niedopałki papierosów (które, odnosząc się do bieżącej chwili, jakby podkreślały charakterystyczny dla obrazu aspekt wyrwania z prawdziwego życia, schwywania na gorącym uczynku, joyce'owskiej epifanii), strzałki, które wydają się pochodzić ze znaków drogowych albo ze schematu działania zawartego w jakiejś instrukcji technicznej. A wszystko to oddane mniej w typowo malarski sposób niż w stylu czysto informacyjnym (bez estetyzacji wyprodukowanego przedmiotu, tak jak to często praktykuje Fernand Léger, albo, z grubszą, Man Ray w swoich „rayogramach”). Podobnie jak przestrzeń obrazu oddana jest nam, oglądającym, jako nasza, wydaje się, że Francis Bacon wyraźnie sygnalizuje – innymi środkami – że tego, co chce obdarzyć pozorem życia, nie można szukać – tak jak z definicji wszelkiej rzeczy autentycznie żywej – w innym czasie niż nasz teraźniejszy. Ubranie (banalnie współczesne) albo nagość (absolutnie nieakademicka) postaci Bacona mogłyby, właśnie w tym momencie, należeć do autora albo do nas.

Owo malarstwo w dwojakim sensie bezpośrednie, (bo działa bezpośrednio i niemal zawsze mówi o rzeczach tu i teraz), nie niesie w dodatku żadnego przekazu – co Francis Bacon kategorycznie stwierdza już w jednej z pierwszych rozmów z Davidem Sylvestrem, przy okazji stanowczo odrzucając przylepioną mu pochopnie etykietę ekspresjonisty. Czy to nie oczywiste, że jego celem jest uprawiać malarstwo, że tak powiem, bez najmniejszego dystansu? Sztuka tego typu tak samo jak wyklucza oddalenie w przestrzeni i czasie, nie daje się pogodzić z dystansem innego typu, który można by nazwać dystansem refleksyjnym, charakterystycznym dla utworów, których nie sposób w pełni przyswoić od razu i bez znacznego wysiłku umysłowego, ich podstawę stanowią bowiem aluzje, a ich oddziaływanie jest okrężnym procesem, często wymagającym dłuższej interpretacji, i daje się zauważyć

z pewnym opóźnieniem, co oczywiście osłabia bezpośredni efekt, nawet jeśli wzmacnia rezonans.

Choć ani ze względu na strukturę, ani ikonografię malarstwo Bacona nie ma w sobie wcale surowości, można w odniesieniu do niego użyć określenia „zubożenie”, podkreślającego, do jakiego stopnia artysta nic sobie nie robi z symboli tudzież czegokolwiek, co ma posmak folkloru czy zjawisk niecodziennych w zwykłym kontekście. To zubożenie w gruncie rzeczy da się porównać do gry, czego zresztą można oczekiwać u kogoś, kto nie zadowala się byciem graczem w życiu (jest entuzjastą zwłaszcza gier szybkich i opierających się na czystym przypadku, takich jak ruletka), ale i uważa, że w naszych czasach malarstwo, pozbawione wszelkiej funkcji sakralizującej, może być już tylko grą (pogląd bezsprzecznie budzący wątpliwości, nie bierze bowiem pod uwagę, że malarstwu można jeszcze przypisać rolę wychowawczą, nawet jeśli niefortunnie). Czyż sztuka, tak jak ją postrzega Bacon (sztuka odarta z mistycyzmu, oczyszczona z całej otoczki religijnej tudzież pozbawiona jakiegokolwiek wymiaru moralnego, co niemal na jedno wychodzi, a przez to głęboko realistyczna, nawet w tych rzadkich wypadkach, kiedy ten bywalec baru wielokrotnie uwiecznionej przez niego na portretach już nieżyjącej Muriel Belcher, zamiast oddawać na obrazie zewnętrzną rzeczywistość, chce urzeczywistnić, ucieleśnić ponad wszelką wątpliwość coś czysto wewnętrznego, co istnieje tylko dla niego) oraz gra – owa czynność sama w sobie niemająca uzasadnienia, którą jednakże można się na śmierć pasjonować – nie stanowią obie czegoś z gruntu bezpośredniego, ważnego tylko w danej chwili (i nie przez wzgląd na jakąś finalność, która ją później zweryfikuje), znaczącego wyłącznie w obrębie własnej dziedziny?

Jeżeli, jak powiada Bacon, sztuka w naszych czasach może być już tylko grą (koncepcja całkiem inna niż *sztuka dla sztuki*, z uwagi na to, że nie sugeruje owej szczególnej waloryzacji, która pod nieobecność sztuki uświęcającej chciała uświęcić samą sztukę), to jakim sposobem ten absolutny laik, niewierzący w jakąkolwiek transcendencję, wykracza poza czystą rozrywkę w tej grze, która ośwalała nim jeszcze bardziej szaleńczo niż klasyczne gry hazardowe?

Odmienne niż inny amator wielkiej gry, Picasso, który wydaje się gustować w eksperymentach z najrozmaitszymi sposobami wytwarzania znaczeń, a tym samym kwestionuje język pikturalny w ogóle, Bacon – bliski w tym względzie swemu współczesnemu Giacomettiemu – jest raczej zwolennikiem jak najprecyzyzniejszej i najskuteczniejszej figuracji. Gra jest dla niego nie tyle kwestią wymyślenia znaków, ile przede wszystkim starciem między artystą a znaczeniem, które chciałby on wytworzyć, walką, która (będąc interakcją między przypadkowym charakterem tematu a wyobrażeniem namalowanym przez zawierającego swym subiektywnym impulsom artystę) jest źródłem owego postulowanego przez Bacona „napięcia”, nie-

obecnego – i to całkiem naturalnie jego zdaniem – w dziełach niefiguratywnych.

Pomijając parę wielkich kompozycji o bezsprzecznie tragicznej randze, zazwyczaj w rzadkiej dziś formie tryptyków, tudzież grupę malowideł, które, choć biorą motywy z natury, nie obejmują człowieka (ptaki, wyjątkowo pejzaże, trawa, fontanna, wirujący piasek), naczelnym tematem Bacona jest niewątpliwie żywa realność ludzkiej istoty. Z tego punktu widzenia znamienne, że w jego twórczości, dosyć przecież różnorodnej, nie ma martwej natury – może z wyjątkiem *Studium postaci* (1945-46), które sprowadza się do płaszcza złożonego obok kapelusza i sterty kwiatów, tudzież półotwartej torby podróźnej ze środkowej części tryptyku z 1967 r. inspirowanego, choć nie widać tu oczywistego związku, „arystofanejskim melodramatem” T. S. Eliota *Sweeney Agonistes*. Znamienne również, iż nawet woda i piasek – wodotrysk albo wir piaskowy – w przedstawieniach Bacona wydają się ożywione gwałtownym ruchem, który przydaje im pozor życia, tego życia, które artysta, bez względu na to, czy je odwzorowuje, czy wymyśla, chce przede wszystkim wyrażać – mniej zainteresowany przekształcaniem i odtwarzaniem form kryjących się pod rzeczywistym lub wymyślnym motywem i ewentualnie nadawaniem im znaczenia. Czyż zresztą, oprócz sposobu przedstawienia postaci, sama struktura ogólna tych obrazów, które w moim mniemaniu są najbardziej baconowskimi, nie każe nam myśleć o rytmie życia? Tak jak przełomowe momenty życiowe (kiedy coś się zaczyna burzyć) ucinają banalność dnia codziennego, tło tych obrazów – podobne spokojnej wodzie – tu i ówdzie ustępuje ogniskom, w których spokój przechodzi w burzę, partiom malowidła, które, w kontraście do chłodu otaczającej scenerii, wydają się pęknięciami, w których święty ogień malarza, tu już nie utemperowany, płonie w całkowitej wolności. Widząc Bacona, jak sobie igra takim przeciwstawianiem – jasno ustanowionego porządku ujmującego w ramy nieporządek – mamy prawo przyjąć, iż dokonał on stopniowo, raczej przez intuicję artysty niż drogą logiki, odkrycia, że aby przepływał prąd i powstawało coś podobnego życiu, niezbędna jest różnica potencjałów.

U Bacona zatem płótno ma partie gorące, gdzie wszystko aż wrze, oraz odcinające się od nich partie neutralne, gdzie nic się nie dzieje. Te pierwsze zaprzeczają zdrowej mierze i można je porównać do tego, co w jazzie określa się mianem *breaks*, wplecionych w osnowę regularnych kadencji. W kategoriach klasycznych są to sprzeciwiające się częściom spokojnym, lub apolińskim, części gwałtowne, albo dionizyjskie. Stanowiłyby one, by powołać się romantycznie na poetę płomienia i kryształu Stéphane’a Mallarmé, który wychodząc od czarno-białych układów czcionki w typografii, na przykład tytułów gazet, nadał wysoce metafizyczny wymiar grze absolutnego przypadku, obsza-

ry, w których kości rzucały się z gwałtownością huraganu (to tu toczy się wielka gra), gdy tymczasem pozostałe obszary to niewiele więcej niż „*niezróżnicowana neutralność otchłani*” – służą tylko do zaznaczenia miejsca, gdzie obrazowo objawiają się pewne obecności, po to, by jakby zaprzeczyć oskarżycielskiej formule nicności: *nic prócz miejsca nie będzie miało miejsca*. Owo miejsce w tym wypadku praktycznie nie istnieje, lecz powinno się je postrzegać jako miejsce (skoro obraz jest esencjalnie sprawą bezpośredniej percepcji zmysłowej) i z tego powodu należałoby je wyraźnie ustanowić, choć samo raczej niewiele ma powodów do zaistnienia, jego jedyną funkcją jest bowiem udzielenie gościnny osobie bądź osobom, które ożywiają obraz, jakby było rodzajem abstrakcyjnego dodatku do przestrzeni rzeczywistej, w której obraz jest wystawiony i w której stoi widz, rodzajem *continuum*, dzięki któremu oglądający staje na twardym gruncie tam, gdzie w pobliżu zagęszczają się figury, przedstawione mu jako jego współcześni, tak że przynajmniej do pewnego stopnia nie może się z nimi nie utożsamiać.

Skoro, z jednej strony, malarstwo, uwolnione od wszelkiej funkcji „reportażu” (jak powiadał Bacon), przejętej przez fotografię, może swobodnie rozwijać właściwe sobie tylko sposoby figuracji, i skoro, z drugiej, niemożliwe jest, żeby malarz figuratywny wzbudził w nas wrażenie czegoś rzeczywistego, wytwarzając kopię, w takim wypadku bowiem fałsz skacze nam od razu do oczu, musi ono pójść drogą inną niż transkrypcja quasi-fotograficzna. Oglądający będzie miał szansę uwierzyć w proponowaną figurę tylko wtedy, kiedy nosiła ona będzie żywe piętno (ręki) artysty (bez tego nie zostanie nawiązany kontakt) i wtedy tylko, kiedy będzie tam pewna miara *dystansowania*, choć takie dystansowanie, jeśli jest zbyt intensywne w dziełach z natury realistycznych, jak u Bacona i jego słynnego poprzednika, Picassa, może przyczynić się do nieporozumienia polegającego na wyjaśnianiu ich zawartości intencją ekspresjonistyczną, gdy tymczasem w takich dziełach nie ma karykaturalnego akcentowania właściwego temu, co Bacon określa pejoratywnie mianem „ilustracyjności”, tylko – trudniejsze i jednocześnie bardziej radykalne, gruntowne przemodelowanie plastyczne. Za pomocą niemotywowanego intencją dramatyczną lub choćby po prostu estetyczną, zniekształcania postaci Bacon, malując ją, chce przedstawić rzeczywistość prawdziwą lub fikcyjną, co do której widz oglądający na płótnie jej projekcję niemal naturalnej wielkości nie będzie wątpił, że jest ona *hic et nunc*, przedstawieniem wolnym od rutyny spostrzeżeń – rutyny, z powodu której w powszedniej egzystencji przestaje się (lub niemal) dostrzegać tę rzeczywistość – a zamiast niej pragnie ukazać mu rzeczywistość „przemieszczoną”, wymykającą się tępiącym przenikliwością spojrzenia przyzwyczajeniom i odesłać go bezpośrednio do naszej epoki i naszego środowiska – czyż ta jego

praktyka, bliska transmutacji, podobnie jak transmutacje nie jest wynikiem przypadkowości przeprowadzanych działań? Niejednokrotnie zniekształcenie jest tak drastyczne, że entuzjasta Oscara Wilde'a mógłby nieopatrznie doszukiwać się tu odwrócenia słynnej sytuacji Doriana Graya, na którego portrecie uwidacznia się wyłącznie to, co zżera jego samego, w ten sposób chroniąc go przed poznaniem swego rzeczywistego wyglądu, gdy tymczasem portrety Bacona mają w sobie coś z wyroczeni – ich modele już z góry portretowane są jako stworzenia przeżarte rozpadem.

Owa enigmatyczna właściwość, niezależna od jakiegokolwiek estetyki i opierająca się wszelkiej analizie, Baconowska obecność – wbrew temu, co można by pomyśleć – nie jest kwestią stylu: może jej nie posiadać dzieło niesłychanie wyszukane, domagające się wnikliwej lektury i wielkiego zaangażowania od nas – postaci w anonimowym tłumie (jakby ta obecność, która konstytuuje życie obrazu, była teraźniejszością figury, która powstaje w umyśle widza na podstawie elementarnych danych percepcji), natomiast może ona pojawić się w dziele niemal naturalistycznym, którego temat nasuwa się nam bez najmniejszej trudności.

Co do dzieł Bacona, to – przynajmniej na tych obrazach, które uważam za najbardziej witalne, abstrahując od wszelkiego wartościowania – ich krańcowa intensywność jest, jak mi się wydaje, rezultatem paradoksalnego połączenia tych dwóch dróg: wyraźne zniekształcenie postaci idzie tu w parze z dosyć naturalistycznym potraktowaniem ich otoczenia. Podobny związek gorącego i chłodnego zdumiewa (bo tak bardzo odbiega od tego, czego mielibyśmy prawo oczekiwać), i przyciągając ku sobie naszą uwagę, intensyfikuje wrażenie obecności. To zresztą tylko jeden z wielu przykładów sprzecznych tendencji, których pełne jest tak dzieło Bacona, jak jego życie – na jednym obrazie współlistnieją (będę się przy tym upierać) pokazane partie traktowane z wyraźną obojętnością (aplasy często jako tło) oraz fragmenty należące do tego, co można by nazwać *pictura picturans*, które, jak się wydaje, są owocem wybuchu niepohamowanej energii, rozpasań tak głowy, jak ręki (figury). Okadrowanie względnie geometryczne, którego na ogół przejrzysta struktura kontrastuje z czasami prawie niemożliwą do zdefiniowania formą postaci, które, jak się wydaje, jeszcze chwila, a stracą szkielet i przeobrażą się w dziwaczne wysięki-wycieki albo zawirowania fuzjonującej materii. Zwłaszcza w portretach – z jednej strony wolność, wynikająca z postanowienia, by nie ilustrować, z drugiej ograniczenia wynikające z woli uzyskania dokładnego podobieństwa, na ile tylko pozwoli na to owa kwadratura koła: oddać to, co o wyglądzie postaci podpowiada artyście własna subiektywna i niemal arbitralna intuicja, nie lekceważąc przy tym ogólnie znanych cech, poświadczonych na fotografiach, które w tym wypadku funkcjonują nie jako źródło inspiracji,

lecz środek kontroli (jak fotografie paszportowe, które powinny być jak najmniej „artystyczne”, oczyszczone ze wszystkiego, co mogłoby poddać ich dyktatowi wyobraźni, odgrywające zatem rolę bariery, a nie katalizatora, którym były, na przykład, studia pozycji i ruchu ciała na zdjęciach Muybridge'a z końca ubiegłego wieku, podobnie jak fotografie medyczne przedstawiające wnętrza ust, dokumenty, które często były dla Bacona punktem wyjścia w jego pracy). Ponadto: absolutnie laicki charakter jego sztuki, która chce być tylko grą i jako sztuka realistyczna nadawać swym motywom charakter wyłącznie realistyczny, gdy tymczasem, formalnie nie odsyłając wprost do malarstwa religijnego (na przykład Baconowskie *Ukrzyżowania*, które zazwyczaj nie mają, ikonograficznie, związku ze śmiercią Chrystusa, ale przedstawione są w tryptykach, tak jakby chodziło o jakiś wzniosły ceremonial, wprawdzie już wyzuty z treści, ale wciąż zachowujący swą rytualną kompozycję. Na podobnej zasadzie Jamesowi Joyce'owi, niemal współczesnemu Bacona i niemal jego rodakowi, plan starożytnej *Odysei* posłużył za model do bardzo nowoczesnego *Ulisses*), gdy tymczasem, w moim mniemaniu, ta sztuka, zarazem przykładowie skomponowana i wściekle spontaniczna, nie tylko chętnie ucieka się do konfrontacji tradycji ze współczesnością (stąd tyle razy wybitnie klasyczna forma tryptyku, osaczającego w pewnym sensie widza, której pomysł, jak Bacon sam mi kiedyś wyznał, nasunął mu panoramiczny ekran w kinach), ale z powodu chłodnego kadrowania, które niejednokrotnie – takie mam wrażenie – chce poskromić warzącą się w nim dżiką niemal przemoc, wydaje się charakteryzować rytualizmem przynajmniej na powierzchni, tak jak na zupełnie odmiennym planie codziennego życia, zdyscyplinowany porządek według reguł dobrego brytyjskiego wychowania – etykieta w związkach prywatnych – jest u Bacona porządkiem czysto kurtuazyjnym, który w żadnym wypadku nie wyklucza nieporządku, ani nie przeobraża się w cenzurę popędów.

Zniekształcenie często tak poważne, że grozi rozrwaniami na kawałki, wystarczające na pewno, by uznać, że hasło André Bretona: *piękno albo będzie konwulsyjne, albo go w ogóle nie będzie*, zostało tu podniesione do rangi zasady obowiązującej absolutnie – zamach na formy naturalne, prowadzący do ich wymazywania, a nawet całkowitego zatarcia – w każdym razie poważne uszkodzenie, które widza może peszy, żenuje, a nawet gorszy, wynika z tego, że pragnąc pozwolić nam poczuć rzeczywistość, daną bądź zmyśloną, którą w tym celu deformuje (a nie zaledwie ją opisuje), Bacon przypuszcza atak nie tylko na formę (tak jak kubiści, którzy, śmiało zrywając z tradycyjnymi środkami języka malarstwa, skupieni na samym konturze, pomijali materialność przedmiotów), lecz również na samą substancję motywu, a zwłaszcza ciała modela, które oddawał z całą jego ciepłotą i w całej

jędrności, a więc eksponując to, co jest nieodłączne od samego życia. To nagle odejście Bacona od motywu po to tylko, by powrócić doń w bardziej wymownej formie, oznacza bez wątpienia zamach na to, co realne, znacznie głębiej idący, i bardziej realny, niż gdyby podważyć jedynie strukturę: deformację odbiera się mocniej, kiedy motyw nie jest absolutnie odarty z materialności, tym bardziej że oddany jest jako coś zdecydowanie aktualnego (a więc bliskiego nam) i że, ogólnie mówiąc, w potraktowaniu tła, a nawet zarysu całej figury, respektuje się we względnie naturalistyczny sposób perspektywę.

Ten malarz protagonistów, których – choć pozbawieni są wszelkiego wymiaru psychologicznego – zawsze przedstawia w całej substancjalności i okrywa, jeśli to stosowne, ubraniem (a tym samym ukazuje ich w egzystencji materialnej *sensu stricto* i w egzystencji społecznej), Bacon sam jest w dosłownym sensie materialistą, czego można się zresztą spodziewać po kimś, kto wyjaśniając własną koncepcję malowania, powołuje się nie na swoją osobowość, tylko na „układ nerwowy”, demonstrując w ten sposób, że nie chce uchodzić za idealistę nawet w doborze słów, i kto ponadto nigdy nie stosuje w malarstwie rysunku, jakby uciekał od jego abstrakcyjnej nierealności i wołał od razu nakładać kolor, pędzlem lub za pomocą innych technik, aby wejść w bezpośredni kontakt z przedmiotem: modelować na nowo nie tylko formy, lecz urabiać samą materię pod postacią miękkiej kolorowej masy i innych składników – podobna taktyka zapewne najlepiej pasuje do tych, którzy, jak Bacon, chcą dotrzeć do samego tufu, najgłębszej warstwy, a traktując to, co widzą, z największą wolnością, nie tyle chce wyrazić rzecz *realną*, czy to postrzeganą, czy wykoncypowaną, w każdym razie tłumaczoną subiektywnie, ile – jeśli można tak się wyrazić – *realność rzeczy*, samą jej egzystencję, uchwyconą (jeśli to możliwe) ponad jej akcydensami, z której Bacon zachować chciał tylko ostrze, tę gryzącą energię, którą zdołał przekazać tak dosadnie (równie wielki przypadek), jak – by wziąć dosłownie patafizyczny humor Marcela Duchampa – ten, kto potrafił izolować „ostrzeń”, rzekomo trzymany na zapas w nieużywanych żyłkach.

Rozłożyć na czynniki pierwsze tę rzecz, by zachować tylko jej nagą realność – Bacon zapewne do tego właśnie dąży, a rzeczą tą, nawet jeśli jest ona tylko jednym z elementów całego wyobrażenia zaprezentowanego w powstającym dziele (to punkt wyjścia w pracy ucieleśniania na płótnie pierwszego, poczętego w głowie malarza, wyobrażenia, potem, w dalszej pracy, zastąpi je najczęściej zupełnie inne), nawet jeśli jest nią coś na ogół realistycznego duchem, ale wyobrażone, a nie jakiś motyw w miarę bezpośrednio zapożyczony ze świata zewnętrznego, co tak naprawdę niemal nie przydarza się Baconowi, artyście, który już nie robi pozowanych portretów, tylko maluje je z pamięci, poma-

gając sobie fotografiami, ponieważ, jak twierdzi, fizyczna obecność modelu przeszkadza mu w tym, żeby jego wizerunek poddać zamierzonym deformacjom (i może też przeszkadza w ogóle, bo kontakt z żywą rzeczywistością, którą miałby namalować, jest dla niego czymś tak bulwersującym, że nie potrafi temu sprostać bez pośrednictwa fotografii), deformacjom, na które ośmiela się niejako z konieczności, gdyby nie one bowiem, namalowane wyobrazenie byłoby tylko wyblakłą kopią, gdy tymczasem Bacon, żądny niezbywalnej obecności, nie ukontentuje się ewokowaniem rzeczy i osób rzeczywistych lub wyobrażonych, dla samego wypełnienia nimi powierzchni obrazu, lecz upiera się przy tym, by dać im, choćby w arbitralny sposób, pozytywnie zaistnieć w wyznaczonej im fikcyjnej przestrzeni. Skoro prymat wiedzie nie idea, lecz wrażenie, bezpośrednio albo przekazane za pośrednictwem fotografii, zaś pierwszym motorem jest przemożna chęć uchwycenia rzeczywistości, wolno chyba powiedzieć, że Bacon, w porywie gniewu czy wzburzenia rzuca się na rzeczywistość, którą tak bardzo pragnie oddać na obrazie, zaś ten szaleńczy ruch, w pewnym sensie paniczny, stanowi afektywne przekroczenie granic, za sprawą którego na fakturę płótna przedostaje się owa konsternacja, którą on sam jako artysta odczuwa, tak że to raczej nie tyle przez dystans mentalny, ile, że tak powiem, dystansowanie się emocjonalne (tak mocne czasami, że gotowi byłibyśmy uwierzyć, że artysta posunąłby się nawet do malowania ciał rozmywających się, wręcz rozpuszczających) osiąga on tę obecność, niemożliwą ani w kopii, ani w transkrypcji czysto intelektualnej.

„Próba uchwycenia wyglądu wraz z całym zespołem wrażeń, które ten właśnie wygląd we mnie wzbudza” – tymi słowami zdefiniował Bacon, czym jest dla niego realizm, w liście do mnie, napisanym po francusku z pomocą naszego wspólnego przyjaciela, choć Bacon naprawdę wspaniale włada tym językiem, mimo że wciąż obawia się, że nie zna go na tyle, by wyrazić swe myśli z całkowitą precyzją i bez najmniejszej obawy o to, że zostanie źle zrozumiany w intensywnych dysputach, do których, jak się wydaje, ma szczególne upodobanie. „Być może realizm w swym najgłębszym wyrazie jest zawsze subiektywny”, dodaje w liście, nawiązując do naszych uprzednich rozmów na ten interesujący mnie wówczas generalnie temat, rozmów, w czasie których powiedział mi, że istnieją także „wewnętrzne rzeczywistości” i że realizmu w sztuce nie powinno się zatem mylić z prostą chęcią przełożenia na przekonujący język obiektywnie istniejących zjawisk.

Motyw, czy to odkryty, czy wymaginowany – wzięty z zewnątrz, czy znaleziony wewnątrz, wybrany w jasnym świetle, czy wyrwany z ciemności, po obróbce, jakiej go poddał ów preparator, czy wytwórca – artysta – powinien wywołać u odbiorcy uczucie, jakby ten stanął nagle w obliczu jakiejś nowej rzeczywistości, która ma

większą wagę niż samo wyobrażenie – na tym polega dla mnie sens realizmu Francisca Bacona, realizmu twórczego, którego wynikiem jest kreacja, a nie transkrypcja, podobnego na przykład do realizmu Picassa. Realizm tego typu pragnie nie tyle figurować rzeczywistość, ile ją konstytuować i może nawet tematycznie wyjść poza granice podobieństwa, nie przybierając jednakowoż idealistycznego zabarwienia. Krańcowy wypadek – pięknego przykładu dostarcza tu chwytający wprost za gardło obraz z 1982 r., pomyślany początkowo jako środkowa część tryptyku, na którym męskie ciało, zwarta masa mięsa, umieszczone na stole, którego cztery nogi tworzą jedną linię, zredukowane zostało do torsu bez ramion ani głowy, cynicznie opatrzone w seks i zwieńczone u góry dwoma zwróconymi ku niebu wzniesieniami w formie wydatnego zadu. Na tego zwartego w sobie idola składają się też – oprócz odzianych w ciężkie pantofle stóp – dwie nogi, na pół zasłonięte nautycznymi i podobnymi do hokejowych osłonami łydek, które unieruchamiają je na sposób szyny chirurgicznej, a jednocześnie, przez rodzaj antyfrazy, silniej pozwalają je odczuć jako żywe członki. W tym samym roku namalował Bacon kobiecy ekwiwalent tego obrazu (tors bez głowy zwieńczony dwiema piersiami, inspirowany rysunkiem Ingesa oraz jeszcze jeden tors męczyzny, bardzo rzeźbiarski, ale nie sztywny, jako że figurowany w ruchu, co nawiasem mówiąc, nie stanowi jedynej „futurystycznej” próby Bacona, by oddać poruszające się ciało.

Płótna Bacona to nie „plasterki życia” w stylu pisarzy, którzy mieli się za naturalistów – są *stricte* realistyczne, ale nie anegdotyczne, należą raczej do czegoś w rodzaju *flashes* porównywalnych do epifanii Joyce’a. Są tam rzeczy trywialne tak doskonale uchwycone w swojej momentalności, że zaczynają emanować bulwersującą obecnością: *Pies*, który jakby na ślepo zdąża w naszym kierunku (1952) albo idzie obok cienia swego pana (*Mężczyzna z psem* 1953), chłopak o rozwianych przez wiatr włosach, prujący na rowerze, jakby rozcinał powietrze, którym oddychamy (*George Dyer na rowerze*, 1966); kobieta na trotuarze, na którym, jak się wydaje, i my stoimy, a w tle auto na jezdni (*Isabel Rawsthorne na ulicy w Soho*, 1967), czy Leopold Blum w postaci dwóch osób – mężczyźni siedzą obok siebie w filcowych kapeluszach, jakby prowadzili konwersację na zapewne banalne tematy, tak przedstawieni, że gdybyśmy wytężyli słuch, moglibyśmy ich usłyszeć (*Dwie siedzące postaci*, 1979).

Choć tematycznie płótna Bacona nie mają charakteru anegdotycznego, a w każdym razie ta namalowana powierzchnia, nawet w tytule nigdy nie szukająca sensacji, nie oddziaływa na nas z tego powodu, że ewokuje jakieś prawdziwe bądź przypuszczalne zdarzenie – nie będzie to, przykładowo, akt homoseksualny lub, jak w tryptyku z 1971 roku (gdzie można rozpoznać obecnego na wielu obrazach George’a Dyera, który

umarł wówczas tragiczną śmiercią), człowiek, który chce wejść na słabo oświetlone schody – można jednak powiedzieć, że obraz tego rodzaju to przede wszystkim miejsce, w którym coś się dzieje, albo coś się zdarza, coś w rodzaju happeningu, który ostatecznie służy do tego, by wyłoniła się owa obecność, do której ciąży, jak się wydaje, każde z wymienionych tu dzieł i bez której cała rzemieślnicza praca artysty okazałaby się bezużyteczna. Jest to z reguły obecność ludzka, choć czasami również obecność, że tak powiem, jakiejś elementarnej cząstki natury pozbawionej czegokolwiek przypominającego duszę – może nią być trawista przestrzeń stanowiąca centralny motyw *Krajobrazu* z 1978 r. (praktycznie biorąc, zredukowana do małej próbki trawy, starannie wyodrębnionej, tak żeby poprzez skoncentrowanie efekt transkrypcji miał większy skutek), fontanna z 1979 r. (faktycznie namalowany przy użyciu strumienia wody), wir piaskowy z 1981 r. (przy wykorzystaniu tarcia lub proszkowania), a w nowszych pracach – jak zwierzył mi się sam artysta – woda z kranu. Jest to obecność, którą – tak jak w wypadku ludzkiej obecności, będącej, jak się wydaje, głównym celem Bacona w różnych okresach twórczości, nigdy zresztą nieosiągniętym całkowicie – intensyfikują, niejako okrężnymi drogami, rozmaite zabiegi w swym charakterze obce ekspresjonizmowi, stosowane na wielu obrazach (samodzielnych lub w tryptykach) z lat 60. i 70.: cień przybierający bardziej materialną formę kałuży, utworzonej przez płyny wyciekające z postaci, tym samym uzyskującej większą wagę; odbicie jako dodatek albo sobowtór o konsystencji oryginału, którego realność podkreśla owa repetycja; pominięcie jednej części ciała, albo też odwrotnie, zaakcentowanie jej przez coś dodatkowego (werystyczne domalowywanie szyn chirurgicznych lub innych akcesoriów, których funkcją jest złagodzenie fizycznego bólu, ale które naprawdę nie tylko go nie ukrywają, lecz wręcz podkreślają); czasami też karkołomna, jeśli nie akrobatyczna pozycja ciała, o wyraźnej zachwianej równowadze, może nawet o włos od upadku, ciała, przez to, jak można by powiedzieć, bardziej świadomego siebie i z tego powodu bardziej przekonującego dla postronnego obserwatora; ewentualnie też jakiś gest, tym bardziej frapujący, że wykonał go organ inny niż do tego powołany (na przykład, mężczyzna obracający klucz w zamku stopą, główny temat *Malowidła* z 1978 roku). Bacon, jak się wydaje, częstokroć niezwykle okrężnymi drogami poszukuje w swej pracy rzeczywistości od razu uchwytej – lub, precyzyjniej mówiąc, konkretnego rezonatora, który natychmiast daje widzowi poczucie bezpośredniego zetknięcia z tym, co realne. Odbywa się to zawsze w skrajnym napięciu, ponieważ właśnie przez czynną grę przeciwstawnych sił – z jednej strony, impulsy realisty, z drugiej, pragnienie totalnej wolności w transkrybowaniu – inaczej mówiąc, wychodząc poza romantyczne, czysto ze-

wewnętrzne zestawienie kontrastów, artysta ma największą szansę osiągnięcia swego celu, którym jest: pozwolić, by ta bulwersująca obecność ukazała się nam z całą „brutalnością faktu” (określenie rozmówcy Bacona, Davida Sylvestra) i urzekała tym szczególnym życiem, które powstaje pod spojrzeniem artysty.

Czy jednak do tego, żeby w naszych oczach tę dwuwymiarową figurę naniesioną na płótno – choć wiemy, że jest ona sztuczna (niezależna od biologii, będąca produktem ludzkiej pomysłowości) – obdarzyć tak porywającym życiem, wystarczy, że nie będzie ona pasywną kopią jakiejś rzeczywistości, tylko oryginalnym odтворzeniem tejże przez wyobraźnię, i że powie nam o czymś bardzo nam bliskim w przestrzeni i czasie? Nawet jeśli Bacon nie był świadomy tej niewystarczalności, pozostaje faktem, że przy komponowaniu i realizacji swych płócien – chyba spontanicznie, raczej w wirze pracy niż z premedytacją – nie wzbraniał dostępu pierwiastkowi irracjonalnemu, a pewne logiczne zwichnięcie przydawało im jeszcze dodatkowo życia. Nie tylko liczył zawsze bardzo na to, co w rozmowie z Davidem Sylvestrem nazywa „wypadkiem” (rozlanie się farby przy malowaniu pędzlem lub szczotką, fałszywy ruch ręki, czy jakiegokolwiek inne mimowolne oddalenie się od pierwotnego planu), nie przestawał też spekulować o umyślnym odwoływaniu się do przypadku (przypadkowy wynik bezpośredniego kładzenia koloru lub tarcia szmatą miał przynajmniej zaletę ograniczenia ilustracyjnego charakteru danego obrazu, a może nawet umożliwiał zmianę kursu), często też bez żadnego uzasadnienia tematycznego włączał do obrazu ten lub inny szczegół, o którym można sądzić, że – nawet jeśli wprowadzony został ze względu na jakiś wymóg malarski, wymóg ten był na tyle luźny, że artysta mógł postępować z wielką arbitralnością. W ten sposób wymknąwszy się normom idealnym, dzieło może być otwarcie naznaczone tego samego rodzaju przypadkowością, jaka cechuje wszystko, co na tym świecie obdarzone zostało życiem. Rozmaite okręgi, pełne albo nakreślone przerywaną linią koła, elipsy albo plamy o nieforemnym kształcie, rozrzucone po całym płótnie, jak się wydaje, bez ładu i składu, strzałki, które nie tylko przyciągają wzrok, ale kierują go w określoną stronę, i może jeszcze długie pasma białej farby sugerujące nagły wylew albo uderzenie biczem – wszystkie te środki dodatkowo akcentują, w tym sensie, że – pozbawione znaczenia, będąc czystymi sygnałami – wprowadzają w pewnej mierze elementy kaprysu lub nieporządku (samowoli albo wykroczenia) do względnie porządku całości znaczącej, która bez tej domieszki szaleństwa byłaby kompozycją zapewne ciekawą, atrakcyjną, może i fascynującą, ale nie tą wibrującą życiem rzeczą, którą jest przy całej swej fundamentalnej niepewności.

Tchnąc życie w postać – lub postaci – zamiast nagiąć się do organicznych imperatywów konstrukcji

(to byłoby zwrotem ku dekoracyjności), dać jej samej zdecydować o tym, co pokaże się na obrazie – oto według mnie jedna z żelaznych reguł Bacona, podpowiedzianych, jak można przypuszczać, przez instynkt. Wyjaśniłoby to na przykład, dlaczego zdarza mu się wtłoczyć całkowicie, lub niemal, taką figurę – jakby odlaną na nowo, choćby całkowicie wykrzywioną, ale unikając dosłownej rekonstrukcji – w coś w rodzaju węższej ramy wewnątrz ogólnej ramy obrazu, w konstrukcję geometryczną czysto linearną, bez funkcji przedstawiającej, ramy, która jednocześnie gra rolę pośrednika między figurą a rzeczywistą ramą – sugerując porcję przestrzeni, w której ma znaleźć się postać – oraz tworzy klatkę, widoczną zaledwie w zarysie, w której *de facto* zamyka się figurę, tak jakby, dla uzyskania maksimum siły, trzeba było odgrodzić, w oprawę włożyć, zawrzeć wewnątrz tę tak spontanicznie i z takim zacięciem namalowaną część obrazu. Innym prostym i skutecznym sposobem wyodrębnienia postaci, również w celu intensyfikacji, jest dla Bacona pokazanie jej na tle ekranu.

Bacon, jak się wydaje, często dokonuje zabiegu izolowania dla emfazy pewnej partii obrazu bądź odrywania jej od reszty, raz precyzyjnie ją sytuując na płótnie dzięki iluzji konstrukcji geometrycznej, innym razem malując tło, które pozwala ją wyróżnić, i nie waha się wynieść jej do rangi show-gwiazdy: to część najbardziej witalna ze względów tematycznych, wobec której pozostałe partie pełnią funkcję scenografii, zaledwie wyznaczającej miejsce akcji. Prawdopodobnie z tym samym zamiarem umyślnie powiększa Bacon wysokość figur, albo za pomocą cokołu, zresztą niewielkich rozmiarów, pod meblem, na którym siedzi lub leży portretowana osoba, albo nawet odrywając je od podłogi (tak jak w tryptyku z 1970 r., na którym trzy figury kobiece sterczą jak na żerdzi na czymś w rodzaju długiej zakrzywionej belki przechodzącej przez wszystkie trzy obrazy, bądź na innym tryptyku z tego samego roku, w którym po lewej i prawej stronie widzimy mężczyznę na siedzisku z umocowaniem, które mogłoby być czymś w rodzaju huśtawki). Trzeba odnotować – stwierdzając sam fakt bez wnikania w przyczyny, których trzeba by się doszukiwać na głębszym, znaczącym poziomie – że w swoich wypowiedziach Bacon wykazuje szczególne zainteresowanie podwyższaniem figur, przynajmniej (jak nie omieszkiał dodać) wtedy, kiedy są nimi postaci ludzkie. Wspomina, na przykład, że był pod wielkim wrażeniem – ze świeckiego punktu widzenia, jako spektaklu – fotografii papieża w *sedia gestatoria*, unoszonego przez tłum podczas intronizacji. Przyznaje również, że w temacie ukrzyżowania najbardziej frapujący dla niego jest nie dramat religijny, którego protagonistą jest boski męczennik, lecz – pominąwszy aspekt rzeczniczy obiektywnie zawarty w tym zdarzeniu – pozycja przestrzenna podwyższonego Chrystusa na Krzyżu. Sztuka Bacona, niewątpliwie realizowana w kreacjach

malarskich obcych wszelkiej wierze religijnej, o których on sam mówi, że nie noszą żadnego przesłania, jest zbyt laicka i pozytywistyczna, by w jej kontekście ryzykować użycie słowa *sacré*. Ale czy nie jest prawdą, że ta sztuka, którą uważa on, podobnie jak w ogóle sztuka naszych czasów, w zasadzie za nic innego niż grę, i z której czerpie niezłe profity, czego zresztą wcale nie ukrywa, wręcz przeciwnie, z humorem podkreśla (taka autodeprecjacja w pewnej mierze nawiązuje do nihilizmu dadaistów i kwestionowania nie tylko tradycyjnej estetyki, lecz samej podstawy sztuki w ogóle, a przez to i postawy „artysty”), wydaje często dzieła, które można by bez aberracji uważać za obdarzone aurą *sacré*, rzecz jasna nie z powodu ich treści, ponieważ idzie tu o – jeszcze raz podkreślałem – dzieło głęboko realistyczne, o sztukę bez aluzji, w której to, co jest dane, jest dane bez wskazywania na coś wybiegającego poza to, co przedstawiono, ponieważ jednak każde z dzieł, o których mowa, jak się wydaje, rządzi się prawami waloryzującymi pewne elementy, które będą się wydawać tym bardziej nasycone życiem, im bardziej oddalą się od banalności tego, co świeckie (nietuzinkowe, wyrwane z codzienności, postawione, w sensie dosłownym lub przenośnym, na cokole, za pomocą różnych zabiegów podkreślających to, czego może dokonać malarstwo tam, gdzie, jakby za sprawą szczęśliwego przypadku, rozszalał się malarski demon). Do celu tego wiodą różne drogi, można go osiągnąć przez wyizolowanie figur, tak jakby mimo prozaicznego charakteru były one nietykalnymi idolami; można przez niejednoznaczność figur, które nie mając związku z ekspresjonizmem, często są do tego stopnia zniekształcone, że wywołują uczucie podobne do stanu ekstazy i niepokoju, określanego mianem *horror sacrum*, doznawanego najostrzej wtedy, kiedy, w momencie przełomu, którego źródła mogą być krańcowo różne, wydaje się, że weszliśmy w osobisty kontakt z naraz odsłaniającą się nam rzeczywistością; czasami przez częściowy *brouillage* figur, który umyślnie przydaje im aury tajemniczości, nie zacierając przy tym w niczym ich realistycznego charakteru; przez uroczysty wydzźwięk ogólnej kompozycji obrazu, zwłaszcza w tryptykach, wyzbyty jednakowoż wszelkiej pretensji do pompy, i z tego powodu jeszcze bardziej rażący; przez zaznaczenie na obrazach – podobnie jak w malarstwie minionych wieków, na których nabożnie figurują donatorzy – obecności figur pobocznych, a czasem pobocznych figur drugiego stopnia (że tak powiem pobocznych spośród pobocznych), które wydają się mieć, jak oficjanci lub kapłani służebni, miejsce ceremonialnie przyznane im w hierarchii tudzież grać rolę pewnego rodzaju gwardii honorowej wobec głównej postaci, tym samym obdarzonej większym prestiżem czy władzą – podobnie jak przydarza się Baconowi (wciąż w celu zintensyfikowania obecności głównych figur) wzmocnić efekt przez umieszczenie obrazu wewnątrz obrazu, tak jak męskie wizerunki w formie popiersia, które są

tylko portretami... Czy nie mamy podstaw, by uznać, że celem wszystkich tych zabiegów jest przydanie owej jednej konkretnej cechy każdemu dziełu, w którym zostały one zastosowane, pozwalającej schwytać widza w sidła swoistej liturgii *in blanco*, nie odsyłającej do żadnej transcendencji i istniejącej tylko dla samej siebie, która tym mocniej porusza, że nieskażona jest żadnym ukrytym znaczeniem?

Będąc realistą, ponieważ – nawet wtedy, kiedy nie wzbrania wstępu temu, co nieprawdopodobne, swój ostateczny cel upatruje w wyrażaniu życia (tego, którym żyjemy i które czujemy, my – istnienia w ciągłym ruchu) i w wytworzeniu dzieła manifestującego tę obecność, którą jest promieniowanie samego życia, w percepcji nieprzesłoniętej najmniejszą mgiełką intelektualnego dystansu – realistą autentycznym, acz wrogim anegdocie, która nawet wtedy, gdy jest poważna, nigdy nie przeniknie pod zewnętrzną otoczkę rzeczywistości, Francis Bacon wystrzegał się przeciążania swoich płócien elementem *stricte* dramatycznym, innymi słowy: nie chciał intrygi, której intelektualne zrozumienie oddala od celu i umniejsza zmysłowy efekt dzieła, i jeśli w ogóle uciekał się do scenariusza, to był on zredukowany do minimum, nie ostawało się niemal nic (najbardziej artykułowanym był zapewne ten ze środkowej części tryptyku *Ukrzyżowanie* z 1965 roku, gdzie mężczyznę, którego ledwie widać, z wyjątkiem trójbarwnej kokardy, molestuje ktoś z opaską ze swastyką na ramieniu – nawiasem mówiąc jest to szczegół, któremu autor nie przypisuje wymowy historycznej, uzasadniając go po prostu potrzebą koloru w tej partii malowidła, i wyjaśniając, że pomysł opaski podsunęła mu stara gazetowa fotografia Hitlera w otoczeniu nazistów). Niemniej pozostaje faktem, że zbyt pasjonując się życiem, by odrzucić chociażby jego odpowiednik w śmierci implikujący brak stałości, Bacon w kilku przypadkach dopuścił może nie tyle dramat – zbyt bliski gazetowych sensacji i nazbyt zdający się na narrację – ile tragedię, formę, która – nie popadając w sentymentalizm – trafia u niego na tę część wrażliwości, którą intryguje „zapach śmierci”, kojarzony z miejscami, gdzie wystawiane jest rzeźnicze mięso. Nie tylko różne wersje *Ukrzyżowań*, odarte z odniesień do Wydarzenia z Ewangelii, są naznaczone stygmatem krwi (maltretowanego ciała), natomiast wczesny tryptyk *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania* (1944) oparty jest na temacie wziętym z jednego z najposępniejszych epizodów mitologii greckiej, zemście Erynni, również inny, znacznie nowszy (1981) został wyraźnie zainspirowany *Oresteją* Ajschylosa. Choć kompozycja ta nosi bez wątpienia rysy tragiczne, jest przecież wolna od wszelkiego patosu i pozbawiona jakiegokolwiek elementu teatralnego: w tym prostym i bezpośrednim dziele liczą się przede wszystkim zawartość ogólnej struktury oraz marmurowa niewzruszoność przedstawionych postaci, a więc jakości doskona-

le odpowiadające samej naturze tragedii, która (w przeciwieństwie do dramatu, gdzie bohaterowie działają poruszani uczuciem i reagują na bieg zdarzeń) przedstawia protagonistów wyciosanych z jednego kamienia, marionetki w rękach surowej powinności lub fatalizmów. Tu również, całkowicie unikając anegdoty, Bacon manifestuje postawę głębokiego realisty, nawet wtedy, gdy zwraca się ku mitowi: to, co nam pokazuje, to tylko *bycie tu*, epifaniczne, coś zbyt gęstego, byśmy mogli się od tego odciąć. Podobnie w tryptyku z 1976 roku, a więc o kilka lat wcześniejszym od inspirowanego *Oresteją*, którego centralnym motywem jest figura – nie zawaham się jej określić mianem prometejskiej – mężczyzny z głową podziobaną i zmasakrowaną przez drapieżnego ptaka z rozpostartymi skrzydłami, drapieżnika tej samej proveniencji jak mniej majestatyczny ptak u stóp rozprutego zwierza (prawdopodobnie świni) w *Padlinie i drapieżnym ptaku* z 1980 roku, innej pracy Bacona, którą trudno byłoby zinterpretować w kategoriach jakiejś historii, choćby tylko z grubsza, ale która za sprawą monumentalnej pozycji i barwy zawieszono wysoko mięsa osiąga tragizm sceny ofiarnej. Trzeba tu również wymienić obraz z 1969 roku zatytułowany *Corridas* – jego prawdziwość tym bardziej zadziwia, że nie wyszedł spod pędzla jakiegoś *aficionado* – w którym Bacon podjął, w duchu realizmu, temat uważany przez wielu z nas za jedno z nowoczesnych wcieleń tragedii antycznej.

Pod szkłem, które według Bacona pomaga „spłaszczyć” materialne nierówności powierzchni obrazu, ale którego rolę – jak podejrzewam – jest także utemperować nieco wojujący realizm artysty, ewentualnie też dodać nieco uroczystego lśnienia tym przedstawieniom osób zazwyczaj uchwyconych na gorąco, jak się wydaje, w erotycznym starciu, albo w najbanalniejszych sytuacjach czy to snu, czy jawy, jeśli nie wręcz przy spełnianiu niższych potrzeb życiowych, albo rozszerzyć na całość obrazu (łącznie z płaskim tłem) i sfinalizować dzięki niemal dosłownemu zamknięciu proces wyodrębniania, oddzielania od neutralności codziennego życia, co osiąga się, jeśli idzie o pewne jego cechy, rozmaitymi drogami, płótna Francisca Bacona, zarazem niespokojne i opanowane, dają temu, kto patrzy na nie jako całość i chce uchwycić je w pełnym bogactwie, uderzający wizerunek tego wyjątkowego artysty naszej epoki w całej jego złożoności, złożoności, którą miałem nadzieję wyraźnie zredukować, patrząc na niego przez pryzmat jego dzieła. Ta nadzieja okazała się chyba jednak płonna – portretowanie sztuki Bacona, nawet z pomocą jego pouczających dyskusji z Davidem Sylvestrem, okazuje się w końcu niemal tak usiane przeszkodami, jak byłoby namalowanie jego portretu, i nie lepiej go zresztą wyjaśnia (raczej upraszcza). Moja porażka byłaby przeto gwarantowana, gdyby nie to, że po pospiesznym przeglądzie, absolutnie pozbawionym ambicji doszukania się jakiegoś

symbolicznego podłoża u Bacona, mimo wszystko w bardzo ogólny sposób mogłem wskazać na ważność i rangę jego dzieła.

Choć sam artysta twierdzi, że nie ma dla nas żadnego przekazu, z mojego osobistego doświadczenia wynika, że jego dzieła wydatnie pomagają nam odczuć to, czym jest dla kogoś pozbawionego iluzji sam fakt egzystencji. Odczucie nasze będzie tym bardziej przenikliwe, że to właśnie w naszej terażniejszości, jasno wypunktowanej wieloma szczegółami, obraz objawia całą swoją obecność, jako obraz i jako źródło wyobrażeń, które – w dziełach *aktualnych*, tak ze względu na działanie, jakie mają one na nas, jak ich aktualność chronologiczną – nie mają innej racji bytu niż niemal raniąca obecność. I jeszcze poza tym, czyż tego rodzaju sztuka, gdzie w każdym niemal wyobrażeniu występują suwerennie połączone piękno i jego negacja, nie odzwierciedla podwójnej natury momentów, które tak sobie cenimy jako chwile najbardziej specyficznie ludzkie, kiedy to – zafascynowani i uwiedzeni aż do zawrotu głowy – mamy wrażenie, że dotykamy bezpośrednio samej rzeczywistości, że wreszcie żyjemy własnym życiem, jednocześnie czując, że w naszą radość wkrada się dziwny dysonans: niepokój wywoływany przez tę instancję bezwzględnie wrogą, śmierć, którą w najskrytszych warstwach naszego jestestwa nieodmiennie demaskuje refleksja pragnąca objąć całość życia. To właśnie z powodu tej zasadniczej ambiwalencji Francis Bacon, artysta hiperwrażliwy i bardzo żądny rzeczywistości, traktuje rzeczywistość powoływaną do życia na obrazie tak, jak inni mogliby traktować rzecz świętą: różnymi sposobami chce ją umieścić w cudzysłowie albo w egzerdze jak cudowną rzecz, której niejednoznaczny charakter (na pół zaklęcie, na pół groźba) prowokuje nas tak do stłumienia, jak i egzaltacji.

Wypowiadając się o płótnach Bacona, których zakorzenie w nowoczesności wybiega daleko poza chwytlive szczegóły na powierzchni, David Sylvester używa słowa *relevance* [związek z rzeczą, posiadanie znaczenia dla sprawy], przypisując im cechę pojawiania się „akurat w porę”, robienia lub mówienia czegoś w najważniejszym momencie. Te obrazy bez podwójnego dna, w których nie należy doszukiwać się czegokolwiek poza tym, co na nich widzimy, ponieważ autor, malując, nie chce mieć na myśli niczego innego niż to, co maluje, i krótko ucina wszelki komentarz natury światopoglądowej, obrazy, które znaczą tylko miejsca pojawiania się czystych, żywych obecności, nie odsyłających do niczego poza sobą, pod nieobecność sensu – a zatem będąc nonsensem – wydają się, w swojej porażającej nagości tego akurat momentu (nieodwołującej się ani do tego, ani do tamtego świata i niewmieszanej w cokolwiek, co ma zabarwienie literackie) przedstawieniami adekwatnymi do nicości naszej sytuacji na ziemi, gdzie – ulotne istnienia – jesteśmy bytami bardziej niż inne zdolnymi zaledwie do błyskotliwego i bez-

użytecznego upojenia. Krótko mówiąc, bytami odpowiadającymi chyba współczesnej wersji stanu ducha, który ongiś nazywało się *mal du siècle*: z naszym żarliwym poczuciem obecności otwartej na wszystkie uroki świata, niezbyt dla nas życzliwego, połączonym z lodowatą pewnością, że, bezsilni, tylko tym jesteśmy. I do tego jeszcze, na śmiesznie krótki czas.

Na wzór Samuela Becketta, którego rzekomo pozbawione tajemnicy zdania wzniecają marzenia o dyskretnych emanacjach z żarzącego się torfu, Francis Bacon – bez napuszonej retoryki ani odwoływania się do mitologii, w sposób wzbudzający naszą ekscytację celnością i wigorem sformułowań, tam gdzie powinna nas przygniatać milcząca, twarda prawda, wyraża to, czym jest właściwa kondycja ludzka (kondycja człowieka pozbawionego trwałego raju, którą dostrzeże dzisiaj każdy, kto potrafi uczciwie przyjrzeć się sobie) i z tego względu mamy prawo opatrzyć go etykietą realisty, bez względu na to, jak silny będzie – na poziomie mniej codziennym – tragiczny komponent tej twórczości, pojawiający się często podskórnie, a ewokowany *explicit*e przez Bacona w tryptyku na kanwie *Orestei*, aluzjach do Eryinii (albo brutalnie, jak w *Trzech studiach postaci*

na podstawie *Ukrzyżowania*, albo rykoszetem, jak w wolnej parafrazie plastycznej poematu *Sweeney Agonistes*, w którym, w epigrafie wziętym z *Choeforów*, Orestes mówi o swych prześladowczyniach). Jeżeli najtrwalszym osiągnięciem artysty takiego jak Bacon, płynącym z jego prób bezpośredniej reprezentacji, jest natychmiastowe uzmysłowienie u zafascynowanych widzów dziwności, jeżeli nie absurdalności samego ich istnienia (przypadkowego, na które nie ma odpowiedzi, choć wiecznie się pyta) ten artysta może – unikając wszelkiego patosu – jedynie pokazać przerażająco czarną odwrotną stronę błyszczącego medalu. Autentyczna ekspresja człowieka Zachodu naszych czasów, dorobek Francisa Bacona – człowieka, który wspaniale wyjaśnił, kim jest i jaki pożytek płynie z mówienia o, po nietscheańsku nazwanej, „radosnej rozpacz” (*exhilarating despair*) – nie może nie odzwierciedlać, mimo iż artysta zawsze się tak wzbraniał przez pouczaniem i perorowaniem, konsternacji trapiącej kogoś, komu przyszło żyć w tej epoce horroru upudrowanego cudami piękności i przyglądać się jej z przytomnością umysłu.

Przełożył Marek Kędzierski



Francis Bacon i Michel Leiris, 1970. Za: „Magazine Littéraire” nr 302/1992.