

## Francis Bacon: ślady katastrofy

„W życiu prywatnym, swoje zamiłowanie do ruin karmi regularnymi wyprawami do kasyna w Monte Carlo. Odpowiednio dozowane katastrofy są w jego przypadku, jak wiadać, zarówno skrzywieniem zawodowym, jak i prywatnym upodobaniem”.

(Sam Hunter, *Francis Bacon: anatomia grozy!*)

### 1.

Nie jest wcale pewne, czy to my, świadomie i intencjonalnie, wybieramy obrazy, które idą później z nami przez życie, czy to raczej obrazy wybierają nas. Kiedyś obstawiałem pierwszą opcję, teraz bliższa prawdy wydaje mi się druga. Zwykle dzieje się to z zaskoczenia. I to zazwyczaj wtedy, kiedy jest się najmniej przygotowanym. To jest doznanie fizycznej natury. Nagle czujesz, że ktoś ciągnie cię za rękaw. I każe patrzeć. Może więcej: wlepić wzrok w to, co namalowane. Tak wpada się w obraz. Tak zostaje się przez obraz schwytanym.

To było kilkanaście lat temu, w weneckiej kolekcji Peggy Guggenheim, tym osobliwym magazynie estetycznej martwoty, który – z nielicznymi wyjątkami (Brancusi!) – staje się na naszych oczach smutną rupieciarnią XX-wiecznych „-izmów”. Pośród tych zalegających gęsto ściany epitafiów niegdysiejszych awangard, nagle – olśnienie. To szympans wychylał się z płaskiego, tępo malowanego, nieznacznie malinowego tła. Siedział na spadającej ukośnie w dół skrzyni i patrzył w przestrzeń. A ja patrzyłem na niego. Tego rodzaju doświadczenie da się opisać jedynie za pomocą kulawych porównań: zawłaszczenie, poczucie bycia wciąganim w przestrzeń płótna, jakieś hipnotyczne odrętwienie. I dziwny, racjonalnie słabo wytłumaczalny, niepokój podszyty grozą. Okazało się, że to obraz Francisca Bacona *Study of Chimpanzee* (1957). To był mój pierwszy, by tak rzec, żywy Bacon. Nie, z całą pewnością nie to, że mi się podobał. Ale była w nim jakaś wewnętrzna wibracja. Był poruszający. Wrzynał się w mózg. I w tym zawłaszczeniu – bo słowa takie jak „podobanie się” czy „zachwyt” miałyby w tym przypadku posmak jawnej perwersji – trwam do dziś. A nie wiedziałem jeszcze wtedy, co mnie czeka.

Później były albumy, liczne reprodukcje. A wiele lat po wspomnianym zdarzeniu, w Zachęcie, trzy wielkie płótna *Second Version of Triptych 1944* (1988) z Tate Gallery – Bacona powrót do początków, do wstrząsającego tryptyku z roku 1944, od którego jego dzieło nabrało rozpędu, zyskując wyraźną autorską sygnaturę. Złote ramy, przegrody ze szkła, czasem odbijające postać widza, wpisując go tym samym w obraz. Coś niby widzę, rozpoznałem kształty, wzrok ślizga się po zwierzocełkopiornych figurach, ale nic nie rozumiem. Odrętwienie. Po wyjściu zapamiętam tylko intensywnie nasycone burgundowe tła, nie-ludzkiego stwora o długiej szyi i to poczucie ciemnej, nienazwanej siły, która wyziera z tych trzech obrazów. Coś, co

boli, obezwładnia. To poczucie jest tak przemożne, że nie da się go niczym znieczulić, ani literackimi asocjacyjami, ani komentarzem ikonograficznym, ani innymi analgetykami...

Jeśli wierzyć wypowiedziom spektatorów, jeśli wyczytać się w pozostawione przez nich zapisy, to zetknięcie z malarstwem Bacona rzadko bywa letnią przygodą. Pośród malarzy XX wieku chyba tylko po spotkaniu z jego obrazami tak często pojawiają się w wypowiedziach oglądających określenia w rodzaju: siła, moc, energia, napięcie. Istotnie: to eskalacja różnego rodzaju napięć, ale zawsze o potężnej sile rażenia. Emocje w stanie najwyższego wrzenia. Ale i coś jeszcze: wyraźnie ciemna tonacja w beznadziejnych próbach odpowiedzi na pytanie: „o czym to jest?”. Niepo-



Francis Bacon, trzecie skrzydło Drugiej Wersji Tryptychu, 1944, Tate Gallery. Londyn. Za: Francis Bacon, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

kój i niepewność. Te dwa określenia chyba najbardziej adekwatnie oddają aurę pierwszego spotkania z malarstwem Bacona.

## 2.

Bacon i zło. Temat, wbrew pozorom, wcale nie prosty. Nie dlatego, że o malarstwie Bacona nic nie napisano. Przeciwnie: dlatego, że napisano tak wiele. By wspomnieć tylko, z ważniejszych publikacji, monografie Johna Russela,<sup>2</sup> Wielanda Schmieda,<sup>3</sup> Gilles'a Deleuze'a,<sup>4</sup> czy jedną z ostatnich dużych rozpraw mu poświęconych, ważną książkę Ernsta van Alphen.<sup>5</sup> Wszędzie tam, w kontekście omawiania płócien malarza, tak czy inaczej widziany problem Baconowskich ciemności się pojawia. Warto przy tym zauważyć: kiedy pytamy o malarskie realizacje zła w sztuce XX-wiecznej Bacon niejako z urzędu zostaje obsadzony w roli tego, który w tym temacie nie ma sobie równych. Ale co to bliżej znaczy: zło w malarstwie Bacona? Jakie zło? Jak rozumiane? Jak pokazane? Jaka jest tu rola artysty jako twórcy owych przedstawień? Jak realnie owe wizerunki działają?

Po lekturze licznych studiów nad Baconem można bez trudu zauważyć, że z latami ustalili się – co konstatają bez emocji, czysto opisowo – pewien w miarę wyraźny kanon interpretacyjny obrazów Bacona zawierający obowiązkowy zestaw wyrażeń próbujących opisać jego malarskie przestrzenie. Bardzo łatwo go zrekonstruować. Słownik krytyczny obfitował w zasadzie we wszelkiego rodzaju określenia odnoszące się do doświadczeń negatywnie nacechowanych. Mówiono więc o obecnych w malarstwie Bacona: samotności, braku porozumienia, pustce, rozpacz, utracie ja, cierpieniu, bólu, okrucieństwie, przemocy,<sup>6</sup> itp., itd... Tę listę można niemal dowolnie wydłużać, pamiętając, by używać określeń z minusowego końca skali wartości.

Poza tym sam Bacon relatywnie dużo i chętnie mówił o swojej twórczości. Świadczą o tym opublikowane rozmowy z Michelelem Archimbaudem, Michaelem Peppiattem, i zwłaszcza z Davidem Sylvestrem. Oczywiście, autorefleksyjne uwagi Bacona to teksty szczególnej natury. Pozostające w ogromnej mierze w orbicie pojęć i wyrażeń technicznej natury. Dobrze znana jest jego niechęć do komentowania, „wyjaśniania” znaczenia własnych obrazów. Obraz ma działać sam, bez retorycznych protez, zresztą gdyby dało się precyzyjnie oddać słowami znaczenie obrazu, on sam byłby już niepotrzebny. Poza tym, Bacon zawsze mówi tylko tyle, ile uważa za stosowne, zważając przy tym, do kogo mówi. Znany jest fakt, że w rozmowach z krytykami angielskimi malarz poruszał przede wszystkim kwestie technicznej natury, wobec krytyków francuskich odgrywał rolę intelektualisty wpadającego nierzadko w ton filozoficznych rozważań. Przypominając te głosy Bacona do jego twórczości, chcę zwrócić uwagę na fakt, jak bardzo interpretacje malarza – rola książki

*Brutality of Fact*,<sup>7</sup> zapisu rozmów malarza z Sylvestrem, jest tu nie do przecenienia – zaciążyły na omówieniach krytyków. Bacon, podobny w tym do Gombrowicza, przez lata pierwszego gombrowiczołoga, przez długi czas był pierwszym i najbardziej autorytatywnym baco-nologiem. Zdania malarza opisujące własne obrazy (znana fraza z tekstów krytycznych: „jak Bacon powiedział w rozmowach z Sylvestrem”) często funkcjonowały jako ostateczne, najbardziej kompetentne egzegezy i w zasadzie kończyły dyskusję.

Te wszystkie okoliczności sprawiają, że temat zdaje się w dużej mierze wyeksploatowany. Zarówno przez interpretacje krytyczne, jak i odautorskie wypowiedzi malarza. Wiedza o jego dziele porusza się od lat utartymi koleinami. Jeśli tak, to może trzeba – choćby ze względów higienicznych – odwrócić analityczny celownik w nieco inną stronę. Innymi słowy: proponuję zmianę języka opisu obrazów Bacona. Zdaje mi się, że aby zstąpić do głębi jego przedstawień, trzeba odejść zarówno od rozważań w kategoriach czysto historyczno-estetycznych (geneza, nurty, wpływy, zapożyczenia, prekursorstwo, elementy biograficzne itp.), które dominują w analizach historyków sztuki, jak i porzucić czysto techniczny język opisu, którego tak świetnym i fachowym eksponentem był sam malarz. Od razu uspokajam, nie chodzi w żadnym wypadku o skreślenie wielu wzbogacających i interesujących komentarzy jego twórczości (z autokomentarzami Bacona włącznie), ale o chwilowe wzięcie ich w nawias. Idzie mi też o to, by odejść na moment od zobiektywizowanego dyskursu, od trybu analitycznego na rzecz uwag o luźniejszym nieco rygorze metodologicznym, stwierdzeń niemających za sobą długiej ścieżki dowodowej ani naukowego stempla. Niewykluczone, że i w tych intuicyjnych błyskach kryje się coś interesującego i poznawczo pożywnego.

## 3.

Trudno ukrywać, że wypowiedzi, które przytaczam dalej w solidnych fragmentach, były dla mnie – po lekturach uczonych analiz obrazów Bacona – doświadczeniem odświeżającym. Głównie dlatego, że w całkiem inny sposób i innym językiem mówią o tym malarstwie. Wszystkie są, niemal ostentacyjnie, subiektywnością podszyte. Tu zawsze mówi się o obrazach, zdając sprawę z tego, co stało się między „moim” spojrzeniem a konkretnym płótnem. Wszystkie też, przy wszystkich widocznych różnicach, mają jedną cechę wspólną: mocno koncentrują się na próbie wypowiedzenia tego, czym jest, na czym polega, jak nazwać ów *zło-wieszczy* aspekt sztuki Bacona. Co też charakterystyczne: wchodzi od razu w meritum sprawy, atakując problem bez dłuższych najazdów i faz przygotowawczych. I co ciekawe są to głosy, może z jednym wyjątkiem, które najwyraźniej nic o sobie nie wiedzą. Tak się przy tym, całkiem zresztą niezamierzenie składa, że są to bez

wyjątku głosy polskich komentatorów. Czy tworzą one zasadniczy zrąb polskiego dyskursu o Baconie, trudno mi orzekać. Przejdźmy zatem do prezentacji.

W *Dzienniku pisanym nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego znaleźć można ciekawy zapis pod datą 9 marca 1977 roku. Autor, wspominając wielką retrospektywę Bacona w *Grand Palais* z roku 1971, którą miał okazję widzieć, pisze na gorąco kilka zdań po obejrzeniu wystawy nowych jego płócien w galerii Bernarda. Zastanawiając się nad kluczem do twórczości Bacona, wspomina nazwisko Michela Leirisa<sup>8</sup> (francuskiego etnologa i przyjaciela Bacona), autora przedmowy do katalogu. Punktując i podkreślając co cenniejsze jego stwierdzenia odnoszące się do poetyki malarstwa Bacona, finalnie jednak odnotowuje:

„A jednak, jak bywa czasem u wnikliwych i subtelnych krytyków, wywód przechodzi obok Bacona, nie dociera do jego malarskiego „jądra ciemności”. Co przykuwa z taką niezwykłą, magnetyczną prawie siłą w tym wizerunku mężczyzny skręcającego się nad muszlą umywalni, nad stołem, na schodach, w tym mięsistym nagromadzeniu studiów portretowych i autoportretów o poharatanych twarzach i rozplatanych rękach i nogach? Nie znam we współczesnym malarstwie równie potężnej i równie fizycznej wizji samotności człowieka rzuconego w świat, rozpiętego na samym swoim istnieniu, umęczonego nim, zgubionego w pustce rzeczywistości. Leiris każe pamiętać o baconowskim temacie Ukrzyżowania, w tym przelotnym niestety punkcie jego przedmowa powinna zacząć się na dobre. Nie jest bynajmniej dziwne to, że patrząc na obrazy Bacona, myślałem o czarnej perle pinakoteki neapolitańskiej: o *Ukrzyżowaniu* Masaccia, w którym głowa Chrystusa wyrasta z torsu, jakby przetrącono mu kręgosłup”.<sup>9</sup>

Początkowy fragment powiela w jakimś stopniu kanon interpretacyjny malarstwa Bacona, ale już tam, gdzie mowa o „rzuceniu w świat” (pojęcie jakże bliskie Heideggerowskiemu *Geworfenheit* „wrzuceniu w świat”), mamy coś wyraźnie nowego. To osamotnienie wsparte na umęczonym fizycznie jestestwie ma wyraźny rys gnostyczny. A te wszystkie cierpiące, umęczone postaci z obrazów Bacona tajemniczo łączą się z Ukrzyżowaniem. Tym samym Herling, co warto podkreślić, unieważnia eksplikacje samego Bacona, który wspominał o temacie Ukrzyżowania niemal wyłącznie w aspekcie formalnym. A w każdym razie przesuwa je nieco na boczny tor rozważań.

Spójrzmy do kolejnego tekstu, świadectwa spotkania z Baconem. Oto krótka notka z dziennika Wojciecha Karpińskiego z jego podróży po Ameryce. To lapidarny, ale niezwykle cenny dla nas zapis. Autor odnotowuje niemal na gorąco swoje wrażenia z wizyty w *Yale Center for British Art*:

„Na *Trzech studiach do portretu Luciena Freuda* twarz ulega wynaturzeniu. Oko wyolbrzymione, usta

przesunięte, deformacja nie picassowska, bez porównania bardziej realistyczna i okrutna. Wychodzi skryta zmasa każdego człowieka, coś co budzi strach: tak być może, tak jest. Twarze zniekształcone, pogrucho-tane kości. Ukrzyżowanie bez odkupiającej mocy. Stałym motywem obrazów Bacona jest może nie tyle grzech pierworodny, co pierworodna skaza, obecna na twarzy i w osobowości współczesnego człowieka. To są portrety dwudziestego wieku. Ludzie zatrzaśnięci w szklanych klatkach, schwytni w grę luster. A do tego wirtuozeria plastyczna taka, jak dzisiaj jest potrzebna, po szoku fotografii i abstrakcji, gdy plama barwna musi nie tylko odtwarzać, ale i stwarzać świat”.<sup>10</sup>

Karpiński, choć w nieco innych sformułowaniach, powtarza zasadnicze intuicje Herlinga. Tu również mowa o jakiejś bliżej niedookreślonej obcej przestrzeni, miejscu wydziedziczenia. Karpiński wspomina też o Ukrzyżowaniu, ale podkreśla, że – inaczej niż w chrześcijańskim pierwowzorze – w jego „świeckiej” wersji brak siły odkupicielskiej. Ta ofiara jakby była po nic. Jest absurdalna. Również, idąc pod prąd wypowiedzi Bacona, który deformacje twarzy i ciała na swoich płótnach usprawiedliwiał wyłącznie względami formalnymi („rozbitcie” twarzy było próbą nieilustracyjnego oddania podobieństwa), Karpiński włącza je w porządek lektury egzystencjalnej. I co najważniejsze: zarysowuje tu jakieś prolegomena do antropologii Bacona. Antropologii esencjalnej ułomności. A w samych użytych w tekście pojęciach „skazy” czy „zmazy” można by widzieć (przypominając analizy Paula Ricoeura tych pojęć z *Symboliki zła*) sugestię jakiegoś fundamentalnego „genetycznego” skażenia ciężącego na człowieku. „Tak być może jest, tak jest”.

Jednym z najbardziej wnikliwie piszących u nas o Baconie i, co paradoksalne, bodaj najmniej znanym, jest pisarz i scenarzysta Witold Zalewski. W eseju *Dalej niż inni* zostawił niezwykle wnikliwe, świetne językowo świadectwo inicjacji w malarstwo Bacona. Tu również powraca wspomniany na wstępie wątek intensywności doznania w pierwszym kontakcie z jego obrazami. Ale dla nas istotniejszy jest przenikliwy opis tego, co na obrazie:

„Istotnie, nie ma piękna w tym malarstwie. A przecież stoję przed *Crucifixion* i przed portretami papieży do głębi przejęty. Co to jest?

Pierwszego swojego Bacona zobaczyłem w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Martwa natura w rzeźni: rozpięta na rusztowaniu tusza odartego ze skóry wołu, rembrandtowski motyw, odcienie czerni i mroczna czerwień, odbłask padający z zewnątrz. Wbiło mnie w ziemię. Patrzyłem w przedśrodek piekła, emanowało stamtąd obce, widmowe światło. Nie była to literatura. Przeżycie, którego wtedy doznałem, sięgało znacznie głębiej niż poruszenie, nawet ów radosny chichot w duszy na widok najpiękniejszego Cezanne’a czy Vermeera. Czuję, że jest tu tajemnica, do-



Francis Bacon, *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania*, 1944, Tate Gallery, Londyn.  
Za: Francis Bacon, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

okoła znajdowało się tyle arcydzieł, wystarczyło obrócić wzrok i chłonąć skarby nagromadzonych zbiorów. Ale tu stałem oko w oko z istotnością. Ten jeden obraz został namalowany dla mnie. Tak to odczuwałem”.<sup>11</sup>

To co było ledwie zasugerowane u Herlinga i Karpńskiego, tu jest nazwane wprost i po imieniu. Nie ma żadnych niedomówień i wątpliwości. Zalewski opisuje płótno Bacona jako przestrzeń infernalną. Jako miejsce dziania się jakiejś niejasnej akcji, ale o wyraźnie demonicznym charakterze. Jako zejście do piekieł. Po raz kolejny podkreślam zaskakująco użytą w opisie chrześcijańską topikę, w odniesieniu do malarza w żaden sposób nieidentyfikującego się z tradycją chrześcijańską, by nie powiedzieć: wręcz przeciwnie. Ta rzeczywistość przeraża. Ta „brzydota” – cudzysłów jest absolutnie konieczny – ma dziwną moc przyciągania.<sup>12</sup> Te potworności poddane są wysublimowanej malarzko formie. I to jest prawdziwy paradoks. Właśnie ten podwójny, antynomiczny aspekt obrazów Bacona zdaje się być jego znakiem firmowym. Ta okoliczność nie uszła oczywiście uwadze Emila Ciorana, który w swoich *Zeszytach* odnotowywał z zabójczą aforystyczną celnością: „Wystawa Francisca Bacona. Ponure jak diabli i przepyszne”.<sup>13</sup> I, co szczególnie dla nas istotne, wywody Zalewskiego, zarówno w cytowanym wcześniej fragmencie, jak i w innych, tu pominiętych, wyraźnie prowadzą do konstatacji, że to malarstwo przekracza w jakiś niejasny sposób poziom estetyczny. Sugeruje, jakby w tym malarstwie zdeponowana była jakaś istotna, choć niedyskursywnie wyłożona, „wiedza” o naszej kondycji. Antropologia językiem malarzskim uczyniona.

#### 4.

Jednym z najważniejszych głosów w rekonstruowanym tu polilogu na temat malarstwa Bacona, jest głos malarza i teologa – Jerzego Nowosielskiego. Powiem bez zwyczajowej asekuracji: ze znanych mi wypowiedzi o obrazach Bacona to głos najbardziej przenikliwy. I, w moim przekonaniu, najistotniejszy. Toteż powyższe wypowiedzi, choć bez wątplenia mają swoją wartość jako osobne obserwacje, można również potraktować jako wstęp do prezentacji paru dłuższych wypowiedzi malarza. Tym bardziej że wspólna im wydaje się fundamentalna perspektywa widzenia malarstwa Bacona.

Już sam fakt głębokiego zainteresowania przez Nowosielskiego Baconem może wydać się co najmniej dziwny. Zdawałoby się, że na tak zwany zdrowy rozum wszystko powinno ich dzielić. Z jednej strony – malarz ikon, świętych (do użytku liturgicznego) i „świeckich”. Z drugiej: malarz mocno nieświętych obrazów. Z jednej strony wierzący artysta, nieukrywający przynależności do świata chrześcijańskiego, jego prawosławnego skrzydła, z drugiej, malarz ostentacyjnie obnoszący się ze swoim ateizmem. *Fiercely atheist*, zaciekle ateista, jak napisano o nim w jednej z monografii. A jed-

nak. Nowosielski kilka razy z niezwykłą estymą wyrażał się o tym malarstwie. Podobny w tym zresztą do Balthusa, którego podziw dla Bacona jest znany (do samego malarstwa podchodził z rezerwą), mimo że trudno o większy kontrast między znieruchomiałą ciszą obrazów samotnika z Rossiniere i zwielokrotnionym krzykiem obrazów Bacona.<sup>14</sup> Wielkość przyciąga wielkość.

W trzech przynajmniej wywiadach wypowiadał się Nowosielski o malarstwie Bacona, dając skondensowaną egzegezę jego sztuki. To wypowiedzi utrzymane w podobnym tonie i z podobną argumentacją. Widać, że miał to doskonale przemyślane i domyślane. Tu nie może być mowy o przypadku.

Na pytanie Zbigniewa Podgórcza o pozytywną artystycznie manifestację zła w sztuce Nowosielski mówi:

„Zacznę od Goi, w którego późnych malowidłach forma malarska istotnie uczestniczy, choć raczej okazynie, w naocznym pokazywaniu samego zła. Jednakże nie jest ona jeszcze pozbawiona elementów duchowo pozytywnych. Goya dopiero zbliża się do tego, co obserwujemy u Bacona. Poza tym wydaje mi się, wszędzie tam, gdzie Goya w swoich przedstawieniach ciąży w stronę minusowej rzeczywistości, by znów zastosować wartościowanie duchowe, jego forma malarska zaczyna się jakby rozgadniać, traci swoją siłę. Podejrzewam, że gdyby jego realizacje poszły dalej w tym kierunku, to przestałyby być prawdziwą sztuką, a tego nie można powiedzieć o Baconie. To jest absolutnie doskonale unaocznienie zła. To niejako potwierdzenie w sztuce intuicji manichejskich. Zło, które w taki sposób manifestuje się za pośrednictwem formy artystycznej, zdaje się posiadać substancjalne, osobowe istnienie. Albowiem jedynie posiadając substancjalny byt, zło zdolne jest nasycić formę artystyczną. Taka niepokojąca rzeczywistość artystyczna zaistniała dopiero w naszych czasach, sztuce dawnej obce były tego rodzaju doświadczenia. Zło ucieleśniło się w sztuce dopiero w realizacjach Bacona. Wydaje mi się, że fakt, iż zaistniała taka możliwość, stanowi zniamię czasów ostatecznych. Zło w sztuce Bacona jest tak nieskończenie groźne właśnie dlatego, że zdaje się posiadać byt substancjalny. Obrazy *Ukrzyżowań* Bacona wydobywają z aktu ukrzyżowania aspekt infernalny niemający żadnego zakorzenienia w metafizycznym przewyżczeniu zła. Ukazują to, co można nazwać złem absolutnym. I to jest mistrzowsko zrealizowane. I dlatego jest takie groźne. To jest coś, co może napawać już tylko lękiem. Ale musimy się bać, stoimy przecież w obliczu Sądu Ostatecznego. Całkiem poważnie uważam, że sytuacja, w której zaistniała możliwość osobowego pojawienia się zła w sztuce, po prostu nosi znamiona nadejścia czasów Antychrysta. (...) Nie twierdzę, że Bacon ma coś wspólnego z Antychrystem, chodzi mi jedynie o to, że w jego sztuce zło przejawia się osobowo. (...) To znaczy, że widzimy jego oblicze”.<sup>15</sup>

Te uwagi palą, przepalają na wylot. Działają niemal dokładnie tak, jak obrazy Bacona. Nie sposób od nich uciec, trzeba się z nimi zmierzyć. Każde nieomal zdanie z tej egzegezy malarstwa Bacona jest ważne. Wróćmy do nich za chwilę.

W innym z kolei wywiadzie Nowosielski precyzuje:

„Bacon jest klasycznym przykładem tego, że sztuka może być wyrazicielem obecności upadłego bytu w naszej świadomości. Jego malarstwo jest rzeczywiście satanistyczne, chociaż sam Bacon był bardzo dobrym człowiekiem i to nie jego wina, że tak mu wyszło. To był jego los – przypadło mu w udziale świadczenie o realności zła w rzeczywistości empirycznej. (...) Bacon to wspaniały malarz, świadek rzeczywistości infernalnej. A XX wiek, było nie było, był najbardziej infernalny w całej historii gatunku”.<sup>16</sup>

Nowosielski upiera się, że w obrazach Bacona nie tyle obecny jest tragizm ludzkiej egzystencji – jak sugeruje jego rozmówca – ile właśnie poziom infernalny empirycznej rzeczywistości. Sztuka Bacona nie pozostawia bowiem żadnej możliwości interpretacji w kierunku jakiejś nadziei, jakiejś pozytywnej wartości. To jest studnia bez dna. Czerń absolutna. Pokazuje to jeszcze dobitniej, zestawiając idące w podobnym – zdawać by się mogło – kierunku malarskie realizacje *Ukrzyżowania* Matthiasa Grünewalda i Bacona. Powierzchnie rzecz ujmując, te wizje są sobie bliskie, potracają tę samą strunę tragicznego opuszczenia i ciała ludzkiego w jego skrwawionej mięsności. U tego pierwszego jednak, mimo potężnego ładunku tragizmu, przezierną jednak jakaś nadzieja, istnieje ten, jak powiada malarz, „drugi pokład tajemniczego piękna”. Niczego takiego nie odsłaniają *Ukrzyżowania* Bacona. Tu są tylko krwawe strzępy z rzeźnickiego haka. Obrazy te są więc w najgłębszym tego słowa znaczeniu beznadziejne, nie pozostawiające żadnej nadziei. To jest wizja ciemnego tunelu, albo lepiej: ciemnego, wsysającego leja.

Nawiasem mówiąc, sądzę, że taka infernalna interpretacja rzeczywistości obecna jest nie tylko w tryptykach odwołujących się literalnie do *Ukrzyżowania*, ale także w niektórych portretach czy obrazach z cyklu *Heads*. A nawet, tak to odbieram, w obrazach przedstawiających rzeczywistość fizyczną. Na przykład, obraz *Dune of Sand* (1983, Collection Beyeler, Bâle) jest jakąś wizją materii umęczonej. Ta wydma piaskowa tworzyć by mogła część wielce ironicznego, ale z wyraźnym negatywnym nacechowaniem *Piece of Waste Land* (1982, kolekcja prywatna), kawałka ziemi jałowej (oczywiście odniesienie do Eliota), jak zatytułowany jest inny z jego obrazów. Tak, bez wątplenia, to jest świat po jakiejś katastrofie kosmicznej. Świat esencjalnej i nienaprawialnej ułomności. To jest perfekcyjnie, a nade wszystko przekonująco zrealizowana ilustracja chrześcijańskiej skądinąd intuicji: „świat cały w złym leży” (1J 5,19).

Inaczej mówiąc: sugeruje Nowosielski, że ni mniej, ni więcej, Bacon bezwiednie namalował oblicze diabła. Że pokazał, unaoczniał, uobecnił w swoim dziele zło substancjalne, osobowe. Zademonstrował, że nie jest ono pustym znakiem, teologicznym anachronizmem. A także i to, że sama postać jest czymś daleko realniejszym i potężniejszym niż potoczna wizja oparta na wizerunku z jasełek. A nie trzeba być chyba dzisiaj *fiercly atheist*, żeby taka konstatacja wywołała odruch zdziwienia, niepewności, a może nawet zażenowania. Tak poważnie, kto z nas jeszcze wierzy w diabła? Kto wierzy w jego osobową aktywność, skoro sami księża mają z nim poważny kłopot. Jeśli się nie mylę, to we współczesnej świadomości diabeł istnieje na granicy nieistnienia. Ulotnił się w oparach racjonalizmów, tak scjentyistycznych, jak i teologicznej proveniencji. Ale to chyba nie takie proste. Bliska jest mi w tej materii błyskotliwa uwaga Charles'a Baudelaire'a, że to właśnie: przekonanie nas o swoim niebycie, jest największym sukcesem diabła. Z kolei, któryś z kardynałów trzeźwo zauważył, że pojmując doskonale, że w wieku XX można nie wierzyć w Boga, ale żeby nie wierzyć dziś w diabła, to już czysta herezja. W obrazach Bacona znalazłby całkiem wiarygodny materiał źródłowy.

Na czym polega osobliwość komentarza Nowosielskiego w odniesieniu do malarstwa Bacona. Wydaje się, że sprowadza się ona do kilku punktów.

Po pierwsze: zauważmy na początek, że proponuje on radykalną zmianę słownika. Tam, gdzie inni mówią o problemach związanych z figuracją, o dekompozycji ciała, tradycji sztuki zachodniej itp., on z punktu odchodzi od problemów nie tylko technicznej natury, ale rezygnuje także z prób umieszczenia malarstwa Bacona na jakiejś mapie sztuki współczesnej. Nowosielski chce powiedzieć, że szczególnie *Crucifixions* Bacona wypadają poza wszystko to, co w malarstwie XX-wiecznym zrobiono. Jest częścią osobliwą, która nie jest mierzalna za pomocą dostępnej nam aparatury pomiarowej. Więcej: że najczęściej używane instrumentarium pojęciowe raczej zakrywa głęboki sens jego dzieła, niż je wyświeśla. Większość, najbardziej znanych, interpretacji historyczno-sztucznych zatrzymuje się na poziomie – trudno znaleźć dobre słowo – powiedzmy: jakości estetycznych. A jeśli już próbuje jakichś egzegez w stronę znaczenia, zwykle mocno trzyma się ziemi. Tymczasem inność, ba, szaleństwo – oczywiście w najlepszym z możliwych sensie słowa – Nowosielskiego jako egzegezy Bacona polega na tym, że stosuje w opisie jego dzieła, tak dzisiaj *demode* „wartościowanie duchowe”, wedle jego własnych słów.

Po drugie: Nowosielski, wbrew obowiązującemu dogmatowi o kryzysie reprezentacji, powiada wyraźnie, że te obrazy są o czymś. Do czegoś się odnoszą, coś przedstawiają, coś obrazują. Coś, wreszcie, u o b e c n i a j ą. Nie są tylko zasłoną, przegrodą, nie tylko oddalają nas od „rzeczy”, ale przedstawiają je *ad oculos*, acz nie na

sposób naiwnie mimetyczny. Jeszcze inaczej: powiada, że przedstawienie nie zamyka się w sobie, ale kieruje wzrok w stronę jakiejś, bliżej co prawda nieokreślonej, ale mocno istniejącej rzeczywistości. W dodatku, rzeczywistości o naturze duchowej. Żeby tak myśleć, trzeba mieć odpowiednią ontologię obrazu. Dla Nowosielskiego obraz nie jest cieniem, platońskim widziadłem, ale narzędziem prawdziwej, etymologicznie rozumianej rewelacji. Nie skrywa, ale właśnie odsłania. Jest – pewnie nie dla wszystkich – instrumentem widzenia. Dotyka czegoś, co jest rzeczywiste.

Nowosielski stara się nas przekonać, że w malarstwie Bacona ma miejsce jakiś rodzaj zgęszczenia, ześrodkowania mocno istniejącej rzeczywistości o minusowej charakterystyce. Że wchodząc w tę przestrzeń, wciągnięci zostajemy w pewien ciemny wir. I przy ewentualnych wątpliwościach wobec jego uwag nie sposób mu zarzucić, że nie respektuje jakości czysto malarskich, że pomija „formę” obrazu, przechodząc gładko do „treści” przez obraz sugerowanych. Przecież wielokrotnie podkreśla Nowosielski – a zdanie kolegi po fachu ma swoją wymowę – że mamy tu do czynienia z dziełem artystycznie wybitnym, z realizacjami malarskimi najwyższej próby. Niemniej, wyraźnie mówi on też o „zawartości” obrazów, o ich funkcji u-obecniania, o dziwnej, paradoksalnej emanacji rzeczywistej obecności z nich promieniującej.

Nawiasem mówiąc, jakże nędznie i tanio w tym kontekście brzmią liczne ostatnio zapewnienia o inflacji obrazów. Że przytłaczają nas i raczej zaciemniają widzenie, niż pomagają widzieć. Że już tylko podstawiają swoje istnienie w miejsce rzeczywistości. Zetknięcie z najbardziej przejmującymi obrazami Bacona mówi coś przeciwnego. Potwierdza fizycznie nieomal tę moc płynącą z obrazów, ową „potęgę wizerunków”, by przypomnieć tytuł świetnej książki Davida Freedberga.<sup>17</sup> Obraz, dobry obraz, wciąż ma w sobie ogromną siłę oddziaływania. I mówi, na swój sposób, o czymś, co jest rzeczywiste.

Po trzecie: zło, które ma na myśli Nowosielski, oglądając Bacona, ma wyraźne parametry metafizyczne. Jest, jak widzieliśmy, żywą, realną, działającą siłą. Przy czym, co niezwykle ważne, jest to zło niedające się zrelatywizować historycznie, politycznie czy ideologicznie. To nie jest zło uwarunkowane. Przeciwnie: to jest zło wpisane trwale w kondycję ludzką. To jest ta skaza obecna stale, choć z różną intensywnością obecna w świecie empirycznym, o której powie w innym miejscu Nowosielski, że jest konsekwencją dwóch pierwotnych katastrof: upadku aniołów i grzechu pierworodnego. Mocno przy tym podkreśla substancjalizację i autonomizację zła. A to wyraźnie oddziela go od koncepcji prywatnych, obecnych w chrześcijaństwie od co najmniej św. Augustyna, wedle których zło jest niczym innym jak *privatio boni*, brakiem dobra.<sup>18</sup> A zatem nie ma swojej, by tak rzec bytowej konsystencji, egzystuje na granicy niebytu. Zrozumiałe, że takie postawienie sprawy prowadzi go, rzecz jasna, na przedpo-

la manichejskiego myślenia. W czym, od razu powiem, nie widzę niczego gorszego. Przymiotnik manichejski rozumiany jest tu opisowo, nie jest ani inwektywą, ani napomnieniem apostazji. Odnosi się do myślenia, które akcentuje realną obecność zła w świecie.<sup>19</sup>

Po czwarte: jak widzieliśmy, Nowosielski całkiem poważnie utrzymuje, że obrazy Bacona to świadectwa czasów ostatnich. Trzeba to dobrze rozumieć. Naturalnie, nie jest Nowosielski nawiedzonym millenarystą i nie sugeruje tym samym, że koniec świata nastąpi w przyszłym tygodniu w piątek w porze *lunchu*, nie oznacza dokładnej daty przepowiadanego końca. Mówi jedynie o „czasach ostatnich”, a te w realnym wymiarze czasowym mogą trwać bardzo długo. Interesujące jest samo uzasadnienie. Nowosielski, kierując się chrześcijańską intuicją, mówi mniej więcej tyle: sama m o ż l i w o ś ć zaistnienia tego typu wizerunków jak *Ukrzyżowania* Bacona jest widomym znakiem eschatologicznym. To jest ten impuls w naszej świadomości świadczący o realnej penetracji zła osobowego w naszym empirycznym świecie.

Nie wiemy, rzecz jasna, w zwyczajowo przyjętym znaczeniu słowa „wiedzieć”, czy Nowosielski (podobnie jak i wcześniej cytowani autorzy) ma rację, czy dotyka sedna sprawy. Nie tylko dlatego, że jego enuncjacje to – przy twardych miarach logicznych – zaledwie intuicje, domniemania, domysły czy hipotezy. Ale i nigdy też nie dowiemy się na pewno, nie ma bowiem miary, którą dałoby się zmierzyć stopień odległości jego wypowiedzi od domniemanej prawdy. Tu nie ma i nie będzie dowodu, w normalnie przyjętym sensie słowa. Poruszamy się zatem cały czas w przestrzeni trybu warunkowego, wewnątrz pewnego „a jeśli”. Nie ma innej rady: trzeba zaufać swojemu oku, szkiełka nie porzucając zupełnie.

A zatem, jeśli Nowosielski ma rację, jeśli Bacon namalował w istocie to, o czym on mówi, że namalował, to dość powszechne sugestie o tak czy inaczej rozumianej „negatywności” płócien Bacona nabierają nie tylko głębi, ale zostają precyzyjnie nazwane i – co ciekawe – nie mniej prowokacyjnie od samego prowokacyjnego gestu malarza osadzone w chrześcijańskim słowniku, a tym samym chrześcijańskiej duchowości. Trzeba przyznać, ambarasująca to dosyć okoliczność.

Efektom zgody na taką operację interpretacyjną jest możliwość rzucenia nowego światła na dobrze znane wypowiedzi Bacona w związku z genezą jego twórczości. Spójrzmy na jeden instruktywny przykład. Jakże nowego sensu – przy zastosowaniu spirytualnej perspektywy czytania Bacona – nabiera poczyniona przezeń w pewnym wywiadzie z Michaeliem Peppiatem uwaga dotycząca jego lektur. Czytana bez wspomnianego kontekstu, brzmi co najwyżej jak erudycyjny wtęret, jak informacja mogąca mieć co najwyżej znaczenie dla pociesznych wpływologów badających inspiracje literackie twórcy.

Porównując ekspresję przemocy w życiu i w sztuce, Bacon przywołuje w pewnym momencie rozmowy ten sławny dwuwiersz: „I cóż za bestia której czas wreszcie powraca,/ Pełnie w stronę Betlejem, by tam się narodzić?” (W oryginale brzmi to znacznie lepiej: *And what rough beast its hour come round at last/ Slouches toward Bethlehem to be born?*).<sup>20</sup> I tłumaczy rozmówcy, że ten obraz jest silniejszy od przeciętnego obrazu wojennego horroru. To, rzecz jasna, ostatnie dwie linijki z wiersza innego Irlandczyka, Williama Butlera Yeatsa, poety należącego wraz z Ajschylosem, Szekspirem i Eliotem do kręgu tych, którzy Baconowi byli całe życie najbliżsi. Wiersz nosi tytuł *Second Coming. Drugie przyście*. Kontekst eschatologiczny tego profetycznego tekstu napisanego w roku 1920 jest aż nazbyt jasny. Profetycznego w podwójnym sensie: i w tym najbardziej narzucającym się, najłatwiej może uchwytym: cywilizacyjnym, ale też i artystycznym. Czytając *Drugie przyście*, mam mianowicie nieodparte wrażenie, że Yeats napisał Bacona. Że słowo opowiada tu o tym, co za czas jakiś zostanie utrwalone farbą. Rozumiem przez to, rzecz jasna, pokrewieństwo wizji, a nie genetyczne zależności. Warto przy tej okazji przytoczyć ten wiersz w całości, nie znam bowiem innego tekstu, który byłby tak kongenialnym komentarzem do tego, co Bacon namalował:

„Kołując coraz szerszą spiralą,  
Sokół przestaje słyszeć sokolnika;  
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;  
Czysta anarchia szaleje nad światem,  
Wzdyma się fala mętna od krwi, wszędzie wokół  
Zatapiając obrzędy dawnej niewinności;  
Najlepsi tracą wszelką wiarę, a w najgorszych  
Kipi żarliwa i porywca moc.

Tak, objawienie jakieś się przybliży;  
Tak, Drugie Przyście chyba się przybliży.  
Drugie Przyście! Zaledwie wyrzekłem te słowa,  
Ogromny obraz rodem ze Spiritus Mundi  
Wzrok mój poraża: gdzieś w piaskach pustyni  
Kształt o lwim cielsku i człowieczej głowie,  
Z okiem jak słońce pustym, bezlitosnym,  
Dźwiga powolne łapy, a wokół krążą  
Pustynnych ptaków rozdrażnione cienie.  
Znów mrok zapada; lecz teraz już wiem,  
Ze dwadzieścia stuleci kamiennego snu  
Rozkołysała w koszmar dziecinna kolebka –  
I cóż za bestia, której czas wreszcie powraca,  
Pełnie w stronę Betlejem, by tam się narodzić?”<sup>21</sup>

Oczywiście, jest to utwór o semantyce tak pojemnej, tak, można by rzec, rozgałęzionej, że jego znaczenie da się konstruować na szereg sposobów. Zwłaszcza symboliczne figury pojawiające się w drugiej części dają duże pole do interpretacji (np. kim jest ta „bestia, której czas powraca”? ). Nie wchodząc w detale, sądzę, że w miarę

uchwytym jest kierunek myślenia Yeatsa, generalny sens rysowanych tu z wizjonerską siłą obrazów. „Drugie przyście” odczytuję tedy przede wszystkim jako przenikliwą, jasnowidzącą nieomal, diagnozę stanu świata zachodniego (resp. chrześcijańskiego) w jego XX-wiecznej edycji. Świata pozbawionego miary, jakiejś fundamentalnej zasady organizującej, z zagubionym centrum, świata rozbitego na kawałki i nieuchronnie spadającego w dół. I utopionego w przemocy i krwi. Te konstatacje, niestety, brzmią nieznośnie płasko, a przecież siła wiersza Yeatsa tkwi w jego poetyckiej sile kondensacji, tak dalekiej od jednoznacznego języka publicystki.

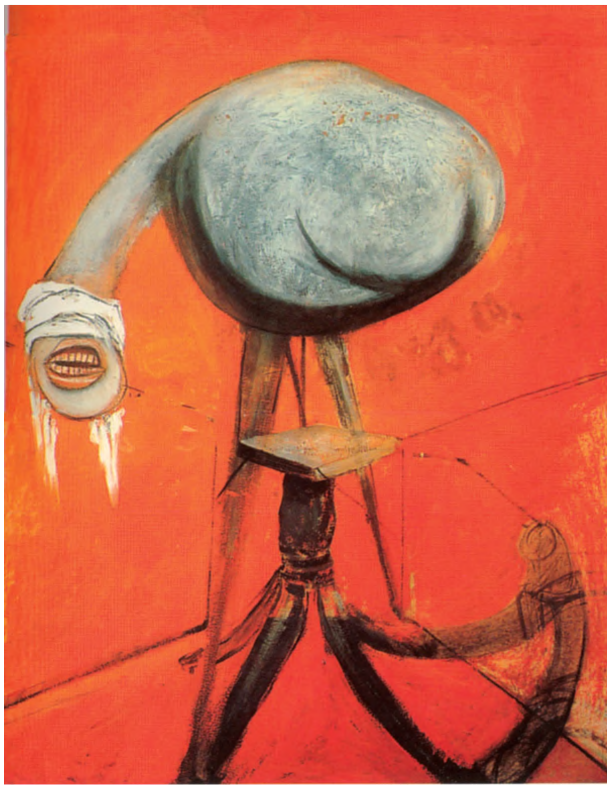
W tej poetyckiej wizji, tak znakomicie przylegającej do płócien Bacona, dałoby się – gdyby poddać ją gruntowniejszej analizie – odnaleźć nawet szereg konkretnych motywów obecnych intensywnie w jego malarstwie. Ale nie w tym rzecz. Tu idzie mi przede wszystkim o zdumiewające pokrewieństwo tego posępnego, eschatologicznego tonu, tak mocno dźwięczącego u obydwu wielkich artystów. Wspólny zdaje się im też ów niedający się w żaden sposób przesłonić przejmujący obraz bestii, pod znakiem której żyjemy. Jakby koniec sprzymierzał się tu z początkiem ery chrześcijańskiej (Betlejem!), by domknąć ostatecznie koło czasu.

Wracając jeszcze do Nowosielskiego. Zgadza się generalnie z jego intuicjami odnośnie charakterystyki płócien Bacona, mam jedną przy tym wątpliwość. W jednym ze wspomnianych wywiadów malarz zostaje zapytany wprost, czy obrazy Bacona mogą prowadzić do zła. Odpowiedź jego jest znamienita: „Oczywiście, że do dobra. Poznać oblicze diabła, to dotknąć samego dna absurdu metafizycznego, a z dna absurdu można się odbić już tylko w kierunku dobra”.<sup>22</sup> To nie jest takie oczywiste. Zło bywa zaraźliwe. Zło nie tylko przeraża, ale i fascynuje. Przykładów chyba aż nadto. Ale tu idzie o coś jeszcze. Czy fakt wyświetlenia owej genetycznej skazy natury ludzkiej i kolportowania jej sam z siebie przyczynia dobra? To też wątpliwe. Od „dna absurdu metafizycznego” można się odbić w kierunkach całkowicie przeciwnych.

Tak czy inaczej, bezwzględnie rację ma Ewa Bieńkowska, jeszcze jedna z grupy komentatorów Bacona, która w zakończeniu swojego studium o poetyce jego obrazów pisze: „Przemawia do nas fenomenalna artystyczna jakość tych obrazów. Ale właśnie estetyczne delectowanie się nimi, estetyczne smakowanie, jak gdyby nic więcej się w tym malarstwie nie działo, byłoby umyślnym ograniczaniem spojrzenia. To malarstwo zapisało coś nowego w historii formy i w historii europejskiego humanizmu. (...) To malarstwo ma przerażać. Po to było malowane”.<sup>23</sup>

## 5.

Jest rzeczą jasną, że tego wszystkiego, o czym tu była mowa, można u Bacona nie widzieć. Można dostrześć w nim, bliższego lub dalszego naszej wrażliwości



Francis Bacon, *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania*, 1944, Tate Gallery, Londyn 2 i 3.  
Za: Francis Bacon, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

malarza. Można wpisać go w taki czy inny „-izm” (bo-  
daj najczęściej w jego przypadku mowa jest o ekspre-  
sjonizmie), zidentyfikować z takim czy innym nurtem  
estetycznym. Można rozpatrywać jego dzieło wyłącz-  
nie w skali osiągnięć malarskich. I tym samym unie-  
szkodliwić rozpoznania wcześniej przytoczone.

Gombrowicz, jak wiadomo, rozbijał malarstwo  
(którego *nota bene* nie rozumiał) przy pomocy papierosa.  
My możemy być kulturalniejsi. Zawsze możemy przywo-  
łać na pomoc Maurice'a Denisa, z jego elegancką man-  
trą, że obraz to przede wszystkim płaska powierzchnia  
pokryta kolorami w pewnym porządku. Po czym spojrzeć  
na niebo gwiaździste nad sobą i prawo moralne w sobie  
i dać sobie z tymi wszystkimi diabłami po prostu spokój.  
Wszystko jednak wskazuje, że to dziecinna wersja egzor-  
cyzmów. I wymiernych skutków raczej nie przyniesie.  
Tak, to najprawdziwsza prawda, sztuka Bacona pogrą-  
żona jest w ciemnościach. Bo też, jak każda wielka sztuka,  
o ciemnościach w nas i wokół nas mówi. Teza, że  
w ciemnościach niczego nie widać, jest zapewne praw-  
dą, ale tylko w dziedzinie optyki. Sztuka Bacona upew-  
nia o czymś całkowicie przeciwnym. „Dlaczego ciem-  
ność? Dlaczego wciąż ta sama całkowita ciemność  
w moich książkach?” – pyta znakomity pisarz austriacki  
Thomas Bernhard, jeden z tych, których sztukę można  
rozumieć jako przenikliwy detektor wielokształtnego zła  
skrywającego się pod codziennymi maskami. I sobie od-  
powiada: „W ciemności wszystko staje się wyraźne”.<sup>24</sup>

I to jest wyjątkowo jasna odpowiedź.

#### Przypisy

- 1 S. Hunter, *Francis Bacon: anatomia grozy*, „Kwartalnik Artystyczny” nr 4: 2005, s. 73
- 2 J. Russel, *Francis Bacon*, London 1997 (edycja przejrzana i uaktualniona, pierwsze wydanie w 1971).
- 3 W. Schmied, *Francis Bacon. Commitment and Conflict*, Munich-New York 1996 (oryginał niemiecki, 1985).
- 4 G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris 1981
- 5 E. van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992
- 6 Por. np. L. Ficacci, *Bacon 1909-1992*, Köln 2003, s. 10
- 7 Por. D. Sylvester, *Brutalność faktu. Rozmowy z Francisem Baconem*, przeł. M. Wasilewski, Warszawa 1997
- 8 Leiris jest autorem ważnego tekstu analitycznego: *Francis Bacon, Full Face and in Profile*, New York-London 1987, s. 11-47; tekst ten (korzystam z wersji angielskiej) jest wprowadzeniem do jednego z lepszych albumów prezentujących malarstwo Bacona.
- 9 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Warszawa 1990, s. 204
- 10 W. Karpiński, *Amerykańskie cienie*, Wrocław 1997, s. 180
- 11 W. Zalewski, *Dalej niż inni*, w: tegoż, *Zwiadowcy światła*, Warszawa 1999, s. 15; w innym eseju z tego tomu (*Bójka na kije*) pojawia się krótkie, acz bardzo interesujące zestawienie malarstwa Goi i Bacona.
- 12 Nie zawsze, rzecz jasna. Bardzo pouczająca w tym względzie jest wypowiedź wybitnego religioznawcy Mircei Eliadego. W wywiadzie rzece z Claude-Henri Rocquetem tak mówi on o obrazach Bacona: „Bardzo dobrze rozumiem, dlaczego poszukiwał brzydoty jako przedmiotu twórczości. Ale jednocześnie nie potrafię się na nią zgodzić właśnie dlatego, że tak wiele widać jej wokół nas”, M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquet*, Warszawa

- 1992, s. 181-182. Jest to wypowiedź kuriozalna, Eliade bowiem nie rozróżnia najwyraźniej brzydoty jako elementu rzeczywistości i „brzydoty” jako pewnej świadomości przyjętej estetyki. Z całą pewnością, to nie są te same poziomy. A zważywszy na całkowicie nieimitacyjne ambicje sztuki Bacona, ta uwaga wydaje się jeszcze bardziej chybiona.
- <sup>13</sup> W. Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, przeł. I. Kania, Warszawa 2004, s. 884
- <sup>14</sup> Na pytanie o stosunek do malarstwa Bacona, Balthus odpowiedział: „Nie mogę szczerze powiedzieć, że je lubię, ale interesuje mnie ono tak samo, jak interesuje mnie Bacon. On kochał malarstwo, był prawdziwym malarzem. Tak niewielu jest dzisiaj prawdziwych malarzy!”, por. Balthus, *Pod prąd. Rozmowy z Costanzem Costantiniem*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 126
- <sup>15</sup> Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 11
- <sup>16</sup> *Czy Bóg się wycofał?* Rozmowa z J. Nowosielskim, w: *Oblicza śmierci*, red. J. Trzupiek, Katowice 2001, s. 147
- <sup>17</sup> W tym kontekście nie od rzeczy będzie zacytować jeden z wniosków tej książki: „Zamiast więc widzieć rozdzielnie na świat wizerunków i świat rzeczywisty, przyszedł czas, by spojrzeć na obraz i rzeźbę bardziej jako na przedłużenie tego, co nazywamy rzeczywistością – i na nowo włączyć figurację i imitację do realnego świata, czy też raczej w obszar naszego doświadczania rzeczywistości”, D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. 444
- <sup>18</sup> Na negatywne duchowo konsekwencje takiego typu myślenia zwracano uwagę wielokrotnie. Przypomnę tylko dwie krótkie, ale za to niezwykle instruktywne, wypowiedzi w tej materii. We wspomnieniu biograficznym o swoim pierwszym spotkaniu ze złem pisze Ireneusz Kania: „Opisywanie zła jako ‘braku dobra’ było, moim zdaniem, jedną z największych niedorzeczności kiedykolwiek wymyślonych przez człowieka i na długie stulecia wyprowadziło filozoficzną refleksję o złu na manowce. Utożsamienie dobro=byt zaindukować musiało symetryczną parę zło=niebyt, nicosć. A przecie gołym okiem widać, że zło ma poniekąd w sobie więcej ‘realności’ niż dobro; widać choćby stąd, iż dobro można podrabiać, udawać, zła zaś – nie: udając, że kogoś krzywdzę, krzywdzę go n a p r a d ę”, I. Kania, *Moje pierwsze unde malum?*, w: tegoż, *Ścieżka nocy*, Kraków 2001, 329-330; z kolei, w zakończeniu swoich uwag o podejrzanej ezoteryce Georgija Gurdżijewa Jerzy Prokopiuk celnie zauważa: „ze złem nie należy walczyć. Zło trzeba przemieniać. Aby je przemieniać, trzeba najpierw uznać rację i sens jego istnienia. Potem je poznać. (To kościelna mentalność średniowieczna zachowała po dziś dzień animalną reakcję na zło – *fight or flight* – zwalcza je lub przed nim ucieka.) Zło to nie tylko *malum*, lecz także coś koniecznego – *necessarium*. (Bóg je zaplanował – bo przecież nie wymknęło się spod Jego kontroli? – i ma ono swe miejsce w ekonomii naszego kosmosu”, J. Prokopiuk, *Co zrobić z Gurdżijewem?*, „Konteksty” nr 2: 2006, s. 164. Przypis ten w całości dedykuję księdzu profesorowi Knapieńskiemu na okoliczność jego konferencyjnej wypowiedzi o Baconie.
- <sup>19</sup> Znamienne, że i twórczość cytowanego wcześniej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który w swoim pisaniu wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu o rosnącej, potężniejszej sile zła w XX wieku, określano jako „manichejską”. Jako pierwszy tego określenia użył Krzysztof Pomian we wstępie do francuskiej edycji *Dziennika pisanego nocą*. W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim pisarz tak komentował specyfikę swoich późnych opowiadań: „Miałeś rację mówiąc wcześniej, że temat zła pojawia się w moich opowiadaniach już od dawna. Jednak ten cykl opowiadań, o których teraz mówimy, pokazuje zło innego typu, zło, które jest według mnie najmocniejszym dowodem na istnienie w świecie zła immanentnego. Immanentnego – to znaczy nie tego, o którym myślał św. Augustyn mówiąc, że zło jest brakiem dobra. Lecz tego zła, które po prostu istnieje *per se*”, por. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 117
- <sup>20</sup> *Francis Bacon w rozmowach z Michaelem Peppiatem*, „Kwartalnik Artystyczny” 4: 2005, s. 39
- <sup>21</sup> W. B. Yeats, *Drugie przyjście*, tłum. S. Barańczak, w: W. B. Yeats, *Poezje wybrane*, wybrał J. Żuławski, opracowała E. Życieńska, wstęp W. Krajewska, Warszawa 1987, s. 99
- <sup>22</sup> *Czy Bóg się wycofał*, s. 147
- <sup>23</sup> E. Bieñkowska, *Ocalić niszcząc, zniszczyć ocalając*, „Znak” nr 12 (535): 1999, s. 107-108
- <sup>24</sup> Przepisuję te słowa z okładki książki T. Bernharda, *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 1998; niestety, nie udało mi się odnaleźć tego cytatu w książce, niewykluczone, że pochodzi z innego źródła.